

GLI ANNI DI PIOMBO, VISTI ATTRAVERSO I FILM

L'effetto della lotta armata e della polarizzazione politica
sul cinema italiano.

Bjarne Hjelde

Masteroppgave

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2018

GLI ANNI DI PIOMBO, VISTI ATTRAVERSO I FILM

L'effetto della lotta armata e della polarizzazione politica sul cinema italiano.

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk.

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Masteroppgave i italiensk

ITA4090, 60 studiepoeng.

Kandidat: Bjarne Hjelde

Veileder: Sergio Sabbatini

Høst 2018

Riassunto

La tesi presenta l'indagine di una ventina di film prodotti fra 1971 e 2012 pertinente al dibattito politico polarizzato e la lotta armata durante gli anni di piombo. Registi con simpatia verso la sinistra che giravano film politici di denuncia dominano nel materiale scelto. La ricerca dimostra che il mercato prendeva rapidamente possesso delle storie, degli incidenti e della dietrologia antistatale per produrne una schiera di film d'intrattenimento di genere poliziesco, terrore e giallo, una pratica che continuò durante i decenni che seguirono. L'indagine indica che rapidi cambiamenti sociali, la polarizzazione politica e la violenza furono difficilmente inquadrati nella commedia all'italiana. Il testo descrive i classici protagonisti come il vigliacco, l'eroe, il padre o il santo e loro funzione nel film. L'indagine dimostra come, con il passar del tempo, gli incidenti degli anni di piombo diventassero una materia prima, o una piattaforma sulla quale i registi continuavano a fondare le loro opere per poi liberarsi per esplorare l'arte cinematografica in altre direzioni. Visto che il numero di film nell'indagine è ristretto, la conclusione si accontenta di rendere impressioni senza offrire risposte categoriche.

Resyme

Oppgaven undersøker hvordan den polariserte politiske debatt og terroren i Italia under de såkallte "blyårene" fra 1968 til 1982, kom til uttrykk i et tyvetalls italienske filmer produsert mellom 1971 og 2012. Oppgaven viser hvordan konflikt og vold førte til politiske og samfunnskritiske filmer der regissørene oftest tilhørte den politiske venstreside. Den viser hvordan temaene raskt ble plukket opp og videreført av markedet som brukte det for å produsere et bredt spektrum av spenning og underholdningsfilmer, gjerne påvirket av amerikanske gangster filmer. Oppgaven viser hvordan de store samfunnsendringene og volden vanskelig lot seg innpasse i den klassiske genren commedia all'italiana. Oppgaven tar også for seg typiske protagonister såsom den almektige hersker, den onde, offerlammet eller helgenen og peker på rollenes funksjon i filmene. Oppgaven viser hvordan miljø og hendelser fra perioden fortsatt utgjør et rikholdig materiale utfra hvilket filmskapere kan bygge og utforske egen kreativitet og filmmediet muligheter. På grunn av det beskjedne antall filmer oppgaven baserer seg på, i forhold til det antall filmer som ble produsert i perioden nøyer den seg med å videreformidle inntrykk uten å fremme kategoriske svar.

Indice

Riassunto.....	II
Ringraziamenti.....	VI
INTRODUZIONE	
1. Lo scopo.....	1
2. Lo sfondo storico.....	1
3. Le sfide degli anni sessanta.....	2
4. Le contestazioni studentesche.....	4
5. Lo stragismo.....	6
6. Il terrorismo rosso.....	7
7. Metodo	9
8. La risposta cinematografica. Il campo di ricerca.....	11
9. La struttura della tesi.....	12
PRIMO CAPITOLO.....	15
Lo stragismo e il terrorismo della destra	
1.1. Indagine di un cittadino al di sopra di ogni sospetto. (Elio Petri 1970).....	16
1.2. Sbatti il mostro in prima pagina. (Marco Bellocchio 1972).....	20
1.3. San Babila ore 20: Un delitto inutile. (Carlo Lizzani 1976).....	22
1.4. Todo Modo. (Elio Petri. 1976).....	24
1.5. Forza Italia! (Roberto Faenza 1977).....	29
1.6. Vogliamo i colonelli. (Mario Monicelli 1973).....	30
1.7. Un borghese piccolo piccolo. (Mario Monicelli 1977).....	32
1.8. La polizia ha le mani legate. (Luciano Ercoli 1975).....	35
1.9. La polizia accusa: il servizio segreto uccide. (Sergio Martino 1975.).....	36
1.10. Cadaveri Eccellenti (Francesco Rosi 1976).....	37
1.11. Io ho paura. (Damiano Damiani 1977).....	38
1.12. Il Divo (Paolo Sorrentino 2008).....	41
1.13. Romanzo di una strage. (Marco Tullio Giordano 2012).....	46

SECONDO CAPITOLO.....	49
I film ispiratori. La lotta armata della sinistra. L'affaire Moro.	
2.1. <i>Il terrorista</i> (Gianfranco Bosio 1963), <i>Quien sabe?</i> (Damiano Damiani 1967), <i>Giù la testa.</i> (Sergio Leone 1971) <i>Ogro</i> (Gillo Pontecorvo 1979).....	49
2.2. <i>La classe operaia va in paradiso.</i> (Elio Petri 1971).....	50
2.3. <i>Colpire al cuore.</i> (Gianni Amelio 1983).....	54
2.4. <i>La prima linea</i> (Renato de Maria 2009).....	57
2.5. <i>Il Caso Moro.</i> (Giuseppe Ferrara. 1986).....	61
2.6. <i>Piazza delle cinque lune.</i> (Renzo Martinelli.2003).....	66
2.7. <i>Buongiorno, notte.</i> (Marco Bellocchio 2003).....	70
2.8. <i>Se sarà luce sarà bellissimo.</i> (Aurelio Grimaldi 2004).....	76
2.9. <i>I Cento Passi.</i> (Marco Tullio Giordana. 2000).....	78
 TERZO CAPITOLO.....	 79
3.1. <i>Tre Fratelli</i> (Francesco Rosi 1981).....	79
3.2. <i>Romanzo Criminale.</i> (Michael Placido 2003).....	82
 CONCLUSIONE.....	 85
 BIBLIOGRAFIA.....	 91
 FILMOGRAFIA IN ORDINE ALFABETICO.....	 93

Ringraziamenti

Ringrazio i miei professori dell'*Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk* (ILOS) dell'Università di Oslo di avermi istruito alla lingua e la cultura italiana. Le persone coinvolte nel questo nobile lavoro sono stati nell'ordine alfabetico Francesca De Angelis, Elizaveta Khachaturyan, Monica Miscali e Alice Tonzig. Ringrazio in particolare il mio maestro Sergio Sabbatini che mi ha aiutato, sostenuto, e incoraggiato nel lavoro della tesi.

Inoltre, mi piacerebbe ringraziare Ågot Thue del suo saggio, prudente e fedele sostegno.

Oslo, novembre 2018

Bjarne Hjelde

INTRODUZIONE

1. Lo scopo

Il periodo fra la fine degli anni sessanta ai primi ottanta è spesso nominato “Gli anni di piombo” nella storia d’Italia. Le parole potrebbero provenire dal tedesco: *Die bleierne Zeit* è il titolo di un film tedesco sull’estremismo politico negli anni settanta, girato da Margarethe Von Trotta e proiettato a Venezia nel 1981.¹ Un’altra ipotesi lega le parole “all’uso delle armi da fuoco”.² Durante questo periodo di rapido sviluppo e trasformazione nazionale, le tensioni sociali e i conflitti politici si manifestavano non solo in modi pacifici, ma anche attraverso stragi e omicidi, rapimenti e terrore. Lo scopo di questo testo è d’investigare come la polarizzazione e la lotta armata influenzavano i film. Visto che l’industria cinematografica ha prodotto una schiera di film di tipi e generi diversi, con il coinvolgimento di numerosi registi, la risposta all’indagine non potrà essere ridotta ad una semplice conclusione. Le reazioni cinematografiche al periodo furono varie. Proverò di collocare le risposte del mondo cinematografico in gruppi per scoprirne eventuali tratti comuni. Prima di esaminare come il periodo è presentato nei film e indagare il significato della lotta sullo schermo, è necessario fare un riassunto storico per comprendere le ragioni e le forze dietro questa irruzione di violenza politica nella società italiana. La complessità degli avvenimenti storici richiede un certo spazio.

2. Lo sfondo storico dopo la guerra. La minaccia comunista

A Yalta, nel 1945, i vincitori della guerra mondiale si erano spartiti l’Europa. Churchill, Stalin e Roosevelt avevano fissato le frontiere politiche fra est e l’ovest. L’Italia fu definita come una parte integrale dell’ovest. Per mantenere l’equilibrio politico come convenuto, era necessario che l’Italia rimasse democratica e non diventasse comunista. L’occupazione sovietica di tanti paesi dell’est aveva creato una paura che i comunisti potessero prendere il potere anche in Italia. Il partito comunista italiano (PCI), ben organizzato a livello nazionale contava numerosi partigiani che sognavano di fare una rivoluzione comunista anche in Italia. I loro stretti legami con Mosca e la loro lealtà verso Stalin furono osservati con allarme dagli

¹ O’Leary, Alan, *Tragedia all’italiana: Cinema and Italian terrorisms, 1970-2010*, (Bern, Peter Lang, 2011). 7

² Ibid. 8

americani, dai conservatori, e dalla chiesa cattolica. La Resistenza conteneva numerose frazioni antagonistiche durante la guerra. Lo storico Indro Montanelli ritiene che il movimento in realtà rappresentasse una violenta e spietata guerra civile fra gli italiani, fra rivoluzionari comunisti che volevano il controllo assoluto della Resistenza in opposizione a forze democratiche e repubblicane, o ad altri gruppi con lealtà verso la chiesa o la monarchia.³ Ecco la ragione per cui La Resistenza era impossibile da accettare come una sicura e affidabile forza militare dalle forze alleate. Gli italiani rimanevano un popolo diviso politicamente.

Gli americani giocarono una parte decisiva nella vita politica in Italia dopo la guerra. Per fermare il progresso del comunismo, un obiettivo cruciale per gli americani, fu istituito il partito Democrazia Cristiana. Alcide de Gasperi, il presidente della DC manteneva stretti legami con gli americani e ne godeva aiuto economico. Dopo la vittoria elettorale nel 1948, la DC riuscì a escludere i comunisti dal governo e fece di tutto per tenerli fuori del potere, nonostante, il partito PCI rappresentasse una notevole parte della popolazione. Il risultato fu un risentimento che sarebbe diventato una delle forze più importanti dietro la violenza degli anni di piombo. Ricordiamoci però che la lealtà del PCI verso Stalin indicava la possibilità di un futuro con un solo partito politico e la fine della democrazia in Italia, se i comunisti avessero preso il potere governativo. La serie di spietati colpi di stato e l'introduzione dello stalinismo in Polonia, Romania, Bulgaria e Ungheria aveva dimostrato che Stalin non intendeva rispettare la sua promessa di concedere libere elezioni nei paesi europei dell'est.⁴ Una risposta da parte di americana e dai paesi occidentali fu la fondazione della North Atlantic Treaty Organization (NATO) nel 1949 sotto la direzione del presidente americano Truman. Nel 1961 venivano costruito il muro di Berlino fra est e l'ovest.

3 Le sfide degli anni sessanta.

La società italiana affrontava grandi difficoltà verso la fine degli anni sessanta. I cambiamenti nel sistema educativo avevano aumentato il numero d'allievi che entrava nelle scuole medie con una forte crescita di studenti a livello universitario dove il sistema, stagnante e rigido non

³Indro Montanelli, *La storia d'Italia. 01. Piazzale Loreto e la fine del fascismo*. Rai 1998, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=5FWLvbKKjZQ> 23.07 (Visto 20.04.2018.)

⁴Greer, Thomas H. & Lewis, Gavin, *A brief history of the western world*. Seventh edition. (Florida, Harcourt Brace, 1997) 581

aveva la capacità di ricevere gli studenti in modo adeguato. Un'altra sfida fu la massiccia immigrazione dal Mezzogiorno verso il Nord, che aveva creato una classe di operai con salari bassi e condizioni di lavoro e vita difficili. Altre difficoltà si aggiungevano. Il “boom” degli anni precedenti con miglioramenti sociali e culturali terminò e l'economia iniziò a peggiorare. La situazione si fece critica quando l'Opec aumentò il prezzo petrolifero del 70% nel 1973. Notiamo che anche l'industria cinematografica era entrata in crisi dai primi anni settanta. Centinaia di sale chiusero e il numero di biglietti venduti scese al ritmo di una cinquantina di milioni l'anno come conseguenza dalla caduta degli investimenti e la competizione con la TV e con i produttori di Hollywood.⁵

I governi italiani, alternando fra centro-sinistra e centro-destra, dove il fulcro dominante fu il partito la Democrazia Cristiana, non possedevano forza, voglia o capacità di affrontare i problemi in modo efficace. Notiamo però che la costituzione italiana della prima repubblica, creata dopo la guerra, sembrava designata espressamente in modo da limitare il potere esecutivo del governo, e quindi in modo da evitare una ripresa fascista.⁶ La debolezza dei governi DC fu spesso accentuata da perenni lotte interne e da una resistenza contro misure politiche efficienti. La tradizionale burocrazia italiana continuava dunque a funzionare come prima, con lentezza e inefficienza, clientelismo e corruzione. La passività politica non si fondava però solo su difetti nella costituzione, su tradizionalismo, malavoglia o sospetto verso la modernità. Ricordiamoci che gli italiani, coinvolti nella guerra fredda, non furono liberi di decidere l'avvenire del loro paese in modo indipendente. La paura del comunismo e l'aiuto americano che richiedeva lealtà delimitavano la libertà politica.

L'ammirazione per America era forte in Italia dopo la guerra. Alla fine degli anni sessanta però l'entusiasmo per tutte le cose americane, cominciò ad affievolirsi e a mescolarsi a sospetto quando arrivarono rapporti sulla crudele guerra del Vietnam e sul ruolo degli americani nei colpi di stato in Grecia nel 1967 e in Cile nel 1973. Il sospetto verso i servizi segreti e verso gli americani fu rinforzato dalla pubblicazione sull'Espresso nel 1967 di piani

⁵ Brunetta, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*. (Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003) 305.

⁶ Montanelli, Indro *La storia d'Italia 04 Dall'assemblea costituente*. 5.58 Youtube, Visto 5.4. 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=D3UK8a7-IT8>

per un colpo di stato in Italia nel 1964⁷, e il colpo fallito di Valerio Borghese nel 1970.⁸ Forse un colpo di stato dalla destra, con possibile supporto americano, poteva accadere anche in Italia? La democrazia italiana sembrava minacciata da ambedue i poli politici.

4. Le contestazioni studentesche 1967/68/69

Le contestazioni studentesche forniscono elementi chiave per capire lo sviluppo verso l'estremismo e la violenza. Le cattive condizioni degli studi avevano causato demoralizzazione e rabbia.⁹ Si cominciò a Trento nell'autunno 1967, la sola Università dove si insegnava sociologia:¹⁰ gli studenti interruppero le lezioni e misero i professori davanti a sfide politiche. Il movimento si spostò in seguito all'Università Cattolica di Milano, poi all'Università di Torino prima di diffondersi in tutto il paese. Il movimento diventò una massiccia protesta contro il modo in cui tutta la società era organizzata, cioè le strutture, le istituzioni e il funzionamento dello stato. Gli studenti criticavano il consumismo e l'individualismo degli anni sessanta. Antiautoritario e libertario, il movimento credeva nella collettività, la solidarietà, l'eguaglianza e la democrazia diretta. Ispirati dalle proteste studentesche americane, dalla rivoluzione di Castro a Cuba, dalla rivoluzione culturale in Cina e dai testi ideologici di Lenin, Marx e Mao, gli attivisti combattevano per instaurare una rivoluzione comunista in Italia. I giovani rivoluzionari non accettavano neanche i valori tradizionali della famiglia, il pudore sessuale dei genitori, o il modo tradizionale di vestirsi. Proteste scoppiavano non solo nei campus universitari o nelle strade, ma causavano anche accaniti scontri all'interno delle famiglie. Troveremo numerosi esempi di tali scontri sullo schermo dell'epoca.

Le proteste studentesche sembravano rappresentare una presa di coscienza politica ed esistenziale. Quando l'Università di Roma fu occupata la situazione si aggravò. Nel tentativo di occupare la Facoltà di Architettura, gli studenti rifiutarono di ubbidire alle forze dell'ordine e si difesero con violenza. Macchine e autobus furono dati alle fiamme e quarantasei poliziotti finirono all'ospedale.¹¹ Famosa è la poesia di Pier Paolo Pasolini agli studenti nel'Espresso “

⁷ Andreotti, Ministro della Difesa nel 1964 «ha escluso con forza che egli potesse covare proposito golpisti – che non vi fu alcuna seria minaccia di putsch» Montanelli, Indro, *L'Italia degli anni di piombo 1965-1978*. (Milano Rizzoli 2018) 47.

⁸ Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, (Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2006) 452

⁹ Ibid. 405

¹⁰ Ibid. 410

¹¹ Ibid. 411

...Avete facce di figli di papà... io simpatizzavo coi poliziotti. Perché i poliziotti sono figli di poveri...”¹² La “battaglia di Valle Giulia” nel febbraio 1968 rappresentò la seria svolta verso la violenza. Da allora gli studenti si presentarono nei cortei muniti di caschi da motociclista.

Altri elementi rinforzarono lo sviluppo verso la violenza. Il rifiuto di accettare l'autorità dei professori o le forze dell'ordine era legato a un'aggressiva, sovversiva e spietata irriverenza contro persone con altri punti di vista. Anche altre forze della sinistra fino al partito comunista furono attaccate come “opposizione integrata” incapace di combattere il sistema.¹³

L'intolleranza politica dei rivoluzionari ispirava al filosofo tedesco Habermas di parlare di un “fascismo di sinistra”.¹⁴ Il movimento fu dominato da giovani maschi, mentre alle donne furono dati ruoli subordinati. Notiamo anche il loro rifiuto di discutere con le autorità dell'università per ottenere miglioramenti nel sistema esistente.¹⁵ L'insistente e tenace esigenza di fare la rivoluzione non poteva che creare polarizzazione nei campi politici. Un elemento inquietante fu la violenza. “La violenza fu invece accettata come inevitabile e giustificata, ed entrò quasi incontestata tra i valori e le azioni del movimento.”¹⁶

Come rinforzare il potere del governo e il controllo politico? Come indebolire i rivoluzionari? Le forze dell'ordine affrontavano i cortei nelle strade per compiere il loro dovere. Gli scontri aumentavano la rabbia e la polarizzazione. Nella scia della strage di Piazza Fontana è nata l'ipotesi di una “Strategia della tensione”: una strategia clandestina con l'obiettivo di creare un livello d'ansia e insicurezza così elevato nella popolazione da provocare la richiesta di un governo forte di destra. Lo stragismo, messo in scena dall'estrema destra con supporto dei servizi segreti deviati sembrava essere il metodo preferito. Tuttavia nacquero sospetti che elementi deviati nel governo o da altre organizzazioni segrete fossero responsabili.

Anche la paura di un possibile colpo di stato dalla sinistra era presente. Quest'ansia aumentò quando il movimento studentesco si spostò verso le fabbriche del nord dove un numero considerevole d'operai fu attratto dalle idee rivoluzionarie. La collaborazione istigava scioperi e scontri nelle fabbriche e capi-squadra o dirigenti furono minacciati di violenza fisica e

¹² Ginsborg, Storia d'Italia, 417

¹³ Ibid. 413

¹⁴ Ibid. 418

¹⁵ Ibid. 418

¹⁶ Ibid. 415

sottoposti ai: “pestaggi di massa.”¹⁷ Dopo la “battaglia di Corso Traiano” a Torino nel 1969, un’alleanza rivoluzionaria sembrò emergere fra studenti e operai.¹⁸ Allo stesso tempo apparivano violenti gruppi extra-parlamentari, come l’Avanguardia operaia, il Movimento studentesco, Lotta continua e il Potere operaio.¹⁹ Per la maggioranza leninista l’Unione Sovietica era un ideale da seguire. Interessante notare che il movimento studentesco perse il carattere spontaneo e libertario con questo contatto²⁰ in quanto non era possibile conciliare la disciplina comunista di Lenin o Stalin con un credo libertario.²¹ A causa delle ideologie ristrette e rigide, i gruppi non furono, capaci di collaborare. I sindacati, liberati dal legame con i partiti dell’epoca, entrarono in scena dove riuscirono a “cavalcare la tigre” dell’attivismo, e a coglierne le frutti. Dopo l’enorme sciopero alla fine dell’autunno caldo del 1969, fu firmato un contratto nazionale con riforme.²² La rivoluzione non ebbe luogo: la maggioranza preferiva seguire la via delle riforme.

5. Lo stragismo

Il 12 dicembre 1969 scoppiava una bomba nella Banca dell’Agricoltura a Piazza Fontana a Milano causando diciotto morti e ottanta feriti. La data è spesso marcata come l’inizio degli anni di piombo. Uno dei primi arrestati, l’anarchista Giuseppe Pinelli cadde dalla finestra dell’ufficio del commissario Luigi Calabresi, dopo tre giorni d’interrogazione, morendo sul colpo. Non fu possibile determinare chi fosse il responsabile del decesso. La polizia parlava di suicidio e il questore affermava che Pinelli era gravemente implicato nella strage.²³ Non era così. Dopo interminabili inchieste, due neofascisti, Franco Freda e Giovanni Ventura furono considerati i responsabili. Legami fra Ventura e Guido Giannettini, colonello nel Servizio Segreto e aderente al Movimento Sociale Italiano (MSI) dimostravano connessioni inquietanti fra i servizi segreti e l’estrema destra.²⁴ Seguirono 17 anni di processi in otto atti a Catanzaro e a Bari senza trovare il responsabile della strage.²⁵ Per tanta gente però l’accaduto sembrava confermare l’ipotesi di una Strategia della tensione. Richieste per un’inchiesta sull’attività dei

¹⁷ Ginsborg, *Storia d’Italia*, 427

¹⁸ Ibid.428

¹⁹ Ibid.423

²⁰ Ibid.423

²¹ Ibid.460

²² Ibid.430

²³ Ibid. 451

²⁴ Ibid.451

²⁵ Montanelli, Indro, *L’Italia degli anni di piombo*, 102

servizi segreti furono ostacolate²⁶ con gravi conseguenze. La gente perse fiducia nelle forze dell'ordine, nella giustizia e nel funzionamento dello stato. Nel mondo cinematografico la dietrologia connessa a Piazza Fontana e alla morte di Giuseppe Pinelli, eventi che incriminavano la destra e la polizia furono temi ricorrenti. Il terrorismo continuava con una bomba sul treno "Freccia del Sud" il 22 luglio 1970 che causava sei vittime. Il 28 marzo 1974 ci fu la strage a Piazza della Loggia a Brescia durante una manifestazione antifascista che causò otto morti e novantaquattro feriti. Dopo tanti anni, furono condannati membri del gruppo neofascista Ordine Nero. Anche l'esplosione sull'espresso Roma-Firenze nell'agosto 1974, che comportò dodici morti e quaranta feriti fu causata dall'Ordine Nero²⁷. Pier Paolo Pasolini scrive sul Corriere della Sera:

Io so i nomi dei responsabili di quello che viene chiamato "golpe" (...) Io so i nomi dei responsabili della strage di Milano del 12 dicembre 1969. Io so i nomi dei responsabili delle stragi di Brescia e di Bologna dei primi mesi del 1974. Io so i nomi del "vertice" che ha manovrato, dunque, sia i vecchi fascisti ideatori di "golpe", sia i neofascisti autori materiali delle prime stragi, sia infine gli "ignoti" autori materiali delle stragi più recenti (...) Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi.²⁸

Il 2 agosto 1980 esplodeva una bomba alla stazione centrale di Bologna che causava 85 morti e 145 feriti. L'azione fu eseguita dal Nucleo Armato Rivoluzionario che apparteneva all'estrema destra. Le inchieste rivelarono collegamenti con i servizi segreti e la criminalità organizzata. Molti considerano la strage come l'ultimo atto della Strategia della tensione, che marcava la fine degli anni di piombo.

6. Il terrorismo rosso.

Mentre il massacro indiscriminato della folla, cioè lo stragismo, fu l'opera dell'estrema destra, gli atti terroristici della sinistra erano più circoscritti in modo da colpire persone chiave nel sistema dello stato. Esistevano ovviamente eccezioni alla regola. La frustrazione dei giovani rivoluzionari sempre in attesa di una rivoluzione che non si materializzava faceva scatenare gli attentati. La svolta del PCI nel 1976 dopo il loro trionfo elettorale rappresentò uno spartiacque per i gruppi extraparlamentari: il PCI divenne allora un partito difensore delle leggi e dell'ordine, sperando così soddisfare la DC per entrare nel governo. La svolta fu considerata come un "tradimento" dai rivoluzionari. Scontri e omicidi si moltiplicarono, in

²⁶ Ginsborg, *Storia d'Italia*, 452

²⁷ Uva, Christian, *Schermi di Piombo: Il terrorismo nel cinema italiano* (Rubbettino 2007) 30

²⁸ Ibid.32

modo irrazionale e caotico nel 1976.²⁹ Non mi sembra utile enumerare reati, sequestri o omicidi ad opera dei vari gruppi. Una parte considerabile dei reati furono atti criminali senza fondamento politico: “La violenza politica diventa spesso pura guerriglia tra bande teppistiche capaci di condannare a morte una persona solo perché vestita nel modo sbagliato. Troppo sono in quegli anni i delitti inutili.”³⁰

Le vittime dalla strategia delle Brigate Rosse di sparare “al cuore dello stato” e loro “strategia di annientamento”³¹ furono avvocati e giudici, giornalisti e poliziotti, capi delle forze dell’ordine o prominenti uomini politici. Lo storico, direttore del *Il Giornale*, Indro Montanelli, ferito alle gambe nel 1977, consigliava alla popolazione di “turarsi il naso, ma votare DC.”³²

Il rapimento e l’uccisione di Aldo Moro, il presidente del DC ad opera delle Brigate Rosse nel marzo 1978 segnò l’inizio della fine del terrorismo in Italia. La morte di Moro causò una reazione di rigetto nella popolazione generale. Le Brigate Rosse e altri gruppi affiliati continuarono a uccidere però; 29 persone nel 1978, 22 nel 1979 e 30 nel 1980.³³ S’isolavano sempre di più e le defezioni aumentavano: “Dopo la morte di Moro la democrazia italiana non solo si difese ma si rafforzò.”³⁴

Prima di lasciare questi frammenti storici rimane essenziale rammentare altri importanti sviluppi durante gli anni settanta. In genere possiamo notare che la mentalità della nazione si sviluppava gradualmente verso la secolarità, accompagnata dal declino dell’influenza della Chiesa. Punti chiave sono il referendum nel maggio 1974 sul divorzio, e le nuove leggi sull’aborto. Il femminismo lavorava per cambiare la società: nuove leggi sul lavoro e sulla famiglia cambiavano la società profondamente.

²⁹ Ginsborg, *Storia d’Italia*, 513

³⁰ Uva, *Schermi di piombo*, 33”

³¹ Ginsborg, *Storia d’Italia*, 516

³² Ibid.506

³³ Ibid.519

³⁴ Ibid.520

7. Metodo.

Nella ricerca di un metodo adatto diventava necessario definire la natura del prodotto da esaminare. Cosa è un film? Benché sia possibile definire una pellicola, o un file digitale in modo scientifico, con parole dal campo chimico, fisico, o elettrotecnico, non c'è dubbio che siano gli aspetti espressivi sullo schermo che ci interessano. La dinamica e la complessità della comunicazione fra un film e gli spettatori sono tali però da costringermi a mettere metodi scientifici da parte. Ho trovato naturale considerare le combinazioni d'immagini, suoni e musica che osserviamo sullo schermo, cioè il film, come un'opera d'arte. In che modo esaminare un'opera d'arte? La ricerca mi ha condotto verso il metodo ermeneutico di Hans-George Gadamer. Nel suo libro sulla metodologia, lui fa menzione della pittura, della poesia³⁵, dell'architettura e degli eventi sulle scene. Considerando il cinema come una sintesi di più arti, il metodo ermeneutico - benché non sia un metodo scientifico - mi pareva ben adatto. La metodologia è dunque basata su teorie ermeneutiche che ci propongono che la nostra comprensione o capacità di capire un fenomeno cresce con ripetuti incontri con l'oggetto studiato nel cosiddetto circolo ermeneutico. Ho dunque seguito l'incoraggiante principio formulato da Kant: "Have the courage to make use of your *own* understanding."³⁶ L'indagine dei film è fondata su osservazioni e interpretazioni dopo visioni ripetute delle opere. Un vantaggio del metodo può essere la ricca e alcune volte sorprendente raccolta di nuove scoperte che possono rivelarsi durante la seconda o terza visione di un film. Il significato di una storia, una persona o un'azione si sviluppa o cambia continuamente quando si mette in movimento il processo. Cercare il significato nel circolo ermeneutico è un processo infinito, che non si ferma mai.³⁷ L'indagine sarà sempre limitata però dall'ampiezza intellettuale o dai pregiudizi dell'investigatore. Un problema continuo è che l'immensità comunicativa di un film sorpassa di molto nostra capacità di registrare in modo cosciente. Gli occhi osservano le immagini e gli orecchi registrano i suoni e la musica, e siamo senza dubbio influenzati in modo incosciente o subliminale. Il potere della musica di influenzare incoscientemente le nostre reazioni emozionali è importantissimo. Come raccogliere i frutti o il contenuto dell'inconscio? L'inconscio rimane l'inconscio. Una speranza risiede nel fatto che lo spazio intellettuale, e soprattutto lo spazio emozionale disponibile all'indagine non

³⁵ Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, second revised edition, (New York, Continuum Publishing Company, 1998) 147

³⁶ Ibid.271 (Citazione da *What is Enlightenment?* 1784)

³⁷ Ibid.298

sono una quantità fissa o statica. Gadamer scrive: “Horizons change for a person who is moving.”³⁸ Lo stesso vale ovviamente per la nostra concezione del passato. Il passato, o la tradizione come la conosciamo, è sempre in movimento. La ricchezza di nuove informazioni che risultano dai nostri giri nel circolo ermeneutico può anche rappresentare una sfida difficile da gestire perché rende più complicata la battaglia personale fra la voglia di cancellare nozioni scoperte inutili o superflue, e la sorda voglia di mantenere testardi pregiudizi, un piano ideato o forse un filo rosso predeterminato attraverso il testo.

I pericoli inerenti nell'uso del metodo ermeneutico risiedono ovviamente nel fatto che il risultato del viaggio dipende dell'individuo. Individui che entrano nello stesso universo ermeneutico possano trovare o scoprire significati molto diversi. Questo non significa però che un risultato è falso. La realtà è molteplice nella valutazione di un film. Il gusto e i valori sono diversi.

Poiché nella sala del cinema il tempo stringe fu necessario che i protagonisti sullo schermo - uomini e donne, eroe e vigliacchi, buoni e cattivi - fossero facilmente riconoscibili. Le storie richiedevano immagini caricate di significato dentro una breve esposizione. Questo aspetto dell'arte cinematografica somiglia a quella dei fumetti, dove un massimo di significato deve essere concentrato in un minimo di spazio.³⁹ Nella descrizione dei protagonisti proverò a identificare stereotipi come padre onnipotente, santo, o capro espiatorio e valutare loro funzioni. Notiamo che gli stereotipi rappresentano semplificazioni della realtà umana, simili ai superficiali stereotipici argomenti in azione in un dibattito polarizzato.

La metodologia comparativa traccia somiglianze o differenze fra film. Nell'analisi vorrei in prima luogo elucidare come la polarizzazione e la lotta armata hanno influenzato i messaggi sullo schermo. La complessità della composizione cinematografica rende una tale scelta riduttiva ragionevole. Come già detto mi sono appoggiato sul libro di Paul Ginsborg per la sintesi storica introduttiva. Cercando di allargare il campo dialettale con opinioni diversi ed originali, anche dal lato conservatore, mi sono ispirato allo storico Indro Montanelli, e le sue 18 puntate sulla Storia d'Italia, prodotte nel 1998 e diffuse su RAI, accessibile su Youtube. Di Montanelli racconta Marco Bellocchio:

³⁸ Gadamer, *Truth and method*, 304

³⁹ Notiamo l'entusiasmo di Fellini per fumetti, suo fascino per caricature e sua dedizione di disegnare. Skårderud, Finn, *Federico Fellini*, (Oslo, Gyldendal, 1999) 36

Montanelli, lo conosceva, è diventato un mito della sinistra, in somma. Montanelli era visto come un reazionario, un conservatore, un reazionario senza alcuna simpatia da parte della sinistra. Fu gambizzato. Però, Montanelli aveva una capacità di comunicare, anche un modo che era molto diverso dal personaggio interpretato da Volonté, (Parlando di *Sbatti il mostro in prima linea*).⁴⁰

8. La risposta cinematografica. Il campo di ricerca.

Quale furono le conseguenze della polarizzazione e il terrorismo sui registi e sui film?

Rispondere a domande di così ampia portata, richiede l'acquisizione di una visione generale del periodo: un oggetto del genere sarebbe stato troppo ambizioso. Fra gli innumerevoli film⁴¹ che si occupano di politica e di terrorismo dall'epoca mi sono dunque limitato a una ventina prodotti fra il 1971 e il 2012. Nella scelta sono stato ispirato dal libro *Schermi di piombo* di Christian Uva e dalla *Tragedia all'italiana* di Alan O'Leary. Notiamo allora che la mia indagine rappresenta un piccolo sentiero individuale attraverso un vasto terreno sconosciuto, dove esistono tante altre vie.

Di fronte alla violenza fu naturale chiedersi: cosa sta succedendo nella società? Non c'è da stupirsi allora che il film di genere d'inchiesta o denuncia nella tradizione di Francesco Rosi diventasse un'ambizione da seguire. Rosi aveva girato film come *Le Mani sulla città* (1963) e *Il Caso Mattei* (1972) nella speranza di elucidare problemi e migliorare la società. Ma anche i generi comici erano adattati per investigare, criticare e forse sfruttare la crisi. Alcuni registi entravano attivamente nella lotta politica per propagare il loro credo, mentre altri preferivano esprimersi in modi più equilibrati o forse metaforici. Non c'è dubbio che i registi che non desideravano occuparsi di politica avvertissero una costrizione dai rivoluzionari a farlo. Non seguire la via 'corretta' poteva risultare in conseguenze nefaste. Un altro problema dell'atmosfera della polarizzazione politica fu il rifiuto dei valori artistici tradizionali legati alla bellezza, alla ricchezza della fantasia o dell'immaginario: aspetti respinti come politicamente non rilevanti e dunque senza valore. L'importante ricordare registi che mantenevano una certa distanza dalla lotta politica. Fra i registi che desideravano esprimersi attraverso fantasia, sogni o metafora troviamo in prima linea Federico Fellini, che non voleva

⁴⁰ DVD, Bellocchio, Marco, *Sbatti il mostro in prima pagina*. Materiale Extra, Intervista con Bellocchio 10.40-12.06

⁴¹ Furono prodotti 334 film solo nella stagione 1972-73 in Italia. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, 305

sottomettersi alla “linea corretta” o “group thought”.⁴² Poiché il passare del tempo influisce sulla memoria ho scelto di includere alcuni film dagli anni ottanta e anche film più recenti. I quattro film sul rapimento di Aldo Moro, che costituiscono una parte dell’indagine riflettono il passar del tempo. Una domanda su cui far luce, come suggerisce lo storico Guido Panvini, è di vedere se i film che trattavano gli anni di piombo si sono concentrati solo sugli avvenimenti salienti e spettacolari, dimenticando altri problemi sociali centrali e decisivi.⁴³

9. La struttura della tesi

Nel primo capitolo analizzerò alcuni film che trattano lo stragismo e il terrorismo nero. Notiamo subito che la distinzione fra il terrorismo nero e quello rosso è artificiale e ambigua poiché terrorismo nero si mescolava spesso con quello rosso in modi misteriosi. Dietro un atto di terrorismo rosso potevano nascondersi istigatori neri e vice-versa. Per mantenere un certo ordine nel testo tuttavia, ho scelto di mantenere i film in tali gruppi. La scelta di una presentazione tematica mi ha costretto a mettere quella cronologica in seconda linea. La conseguenza di tale scelta è alcune volte un salto temporale di produzione fra un film e l’altro: fatto che possa rappresentare una sfida per il lettore che non mi è stato possibile evitare.

Nel secondo capitolo farò un’indagine di film pertinenti alla lotta armata dell’estrema sinistra, sempre con le riserve già menzionate. Si tratta di film di genere, con prospettive e focalizzazioni diverse. Continuerò ad indagare come la polarizzazione politica sembrasse indebolirsi con il passar del tempo per ammettere o fare spazio ad altre scelte ideologiche e cinematografiche. Questi cambiamenti saranno illustrati nell’analisi di una serie di film sul rapimento e l’uccisione del presidente Aldo Moro. Ispirato dal libro di Demetrio Daolin *Una tragedia negata*, e parecchi autori citati da O’Leary, che sostengono che il trattamento letterario della tragedia di Aldo Moro fosse stato fatto in maniera superficiale, vorrei indagare se i film si aprono verso la stessa accusa. Intendo esplorare la complessità e il significato del suo destino sul grande schermo, come uomo potente, presidente e padre del partito, destinato ad assumere il ruolo di capro espiatorio.

⁴² Bondanella, Peter, *The films of Federico Fellini* (Cambridge University Press, 2002) 2

⁴³ O’Leary, Alan, *Tragedia all’italiana: Italian Cinema and Italian Terrorisms 1970-2010*. (Cambridge, Peter Lang 2007) 70

Nel terzo capitolo considerò due film che provano a incorniciare gli anni di piombo dentro una cornice culturale e temporale più ampia con uno sguardo retrospettivo sul periodo. Nella conclusione farò un breve riassunto dei risultati, prima di chiedere se l'impronta degli anni di piombo sia ancora viva e presente nella vita cinematografica italiana.

PRIMO CAPITOLO

Lo stragismo e il terrorismo della destra.

In Italia non è una novità quando il potere fa uso di violenza contro il popolo per controllarlo o opprimerlo. Gli italiani sono sempre stati caratterizzati da divisione, disagio e tensioni di classe. Perché lo stato centrale era debole, inefficiente e spesso corrotto, il solo modo di proteggersi per il popolo era di trovare un protettore a cui sottomettersi, un uomo potente, un padrone. La mancanza di fiducia nello Stato o nella protezione che dovrebbe assicurare la legge ha creato uno spazio di potere vuoto, dove sono entrati la malavita e il clientelismo. La malsana gerarchia fra la forza e la debolezza, fra i poteri e il popolo, provocava sentimenti di paura e insicurezza, e una continua vulnerabilità sociale. Il disagio era il prezzo da pagare per assicurarsi una certa stabilità nella vita. Restava una domanda; chi controllava gli uomini di potere? Un fatto rimaneva certo: sfidare il padrone o protestare contro il potere era pericoloso e di solito inutile. Forse sono questa paura e questa insicurezza, insite nella relazione fra il potere e il popolo che spiega la relativa povertà cinematografica pertinente al terrorismo della destra? Christian Uva cita Andrea Pergolari: “Il terrorismo nero nel cinema italiano: un argomento tabù... Il terrorismo nero, insomma, sembra tuttora un muro impenetrabile: ancora oggi molte sono le zone oscure.”⁴⁴ Il numero di vittime uccise dallo stragismo sembra, però, in ogni caso superiore a quello delle vittime dalla sinistra. Citando dagli autori Donatella della Porta e Tardi, O’Leary scrive che il 56% degli incidenti terroristici, il 60 % dei morti e il 75% dei feriti nel periodo fra il 1969 a il 1982 è attribuito al terrorismo di destra.⁴⁵ Il modo in cui i media trattavano l’accaduto variava. Dopo una strage, la notizia era dappertutto, sulla radio o sui giornali, ma di breve durata. Dopo poco tempo l’attenzione dei media spariva. Al contrario, incidenti di terrorismo rosso rimanevano spesso attuali per un periodo più lungo. Il caso del rapimento di Aldo Moro nel 1978 ne fornisce un esempio: “Le Brigate Rosse sono ormai il punto di riferimento incontrastato per questi schermi; la lotta armata è solo rossa, non c’è più spazio, voglia, capacità, coraggio per affrontare l’irrisolto nodo del terrorismo nero, vecchio e nuovo.”⁴⁶

⁴⁴ Uva, *Schermi di piombo* 159

⁴⁵ O’Leary, *Tragedia all’italiana*, 79

⁴⁶ Uva, *Schermi di piombo*, 57

Una conseguenza della povertà di film sul terrorismo nero spiega perché le informazioni sull'attività della destra spesso arrivino in forma di critica, accusa o sospetti contenuti in film d'inchiesta, spesso fatti da registi di sinistra che cercavano di spiegare non solo le stragi, ma anche la violenza e i delitti in genere come conseguenze di un governo DC che non funzionava. Consideriamo alcuni film del genere.

1.1. *Indagine su un contadino al di sopra di ogni sospetto.* (Elio Petri, 1970)

Elio Petri e Ugo Pirro sono responsabili della sceneggiatura di questo film, presentato l'anno dopo la strage di piazza Fontana. Nonostante l'informazione iniziale che "Ogni riferimenti a persone esistenti o a fatti realmente accaduti è puramente casuale"⁴⁷ rimane evidente che il film critica l'inchiesta dopo la tragedia di Piazza Fontana. Troviamo tante similitudini fra l'inchiesta e il film. In ambedue casi si tratta di un capo di polizia, dell'uccisione di un'innocente vittima e di un tentativo di accusare del reato un giovane attivista di sinistra. Quando una bomba scoppia alla Questura, la sinistra è immediatamente considerata responsabile e vengono arrestati degli studenti. Il film illustra la malsana mancanza di equilibrio fra potere e impotenza in un sistema gerarchico, e dimostra i pericoli inerenti quando ai poteri istituzionali è permesso di svilupparsi, estendersi ed esercitarsi senza controllo reale. Il film illustra collaborazione fra la polizia e i servizi segreti deviati, e fra la polizia e certi giornalisti: connessioni fra l'estrema destra e i servizi segreti che furono prima sospettate, e poi dimostrate durante il lungo processo giudiziario nel caso di piazza Fontana.

La storia tratta di un capo della squadra omicidi a Roma (Gian Maria Volonté) che uccide l'amante Augusta Terzi (Florinda Bolkan) lo stesso giorno in cui lui è promosso all'ufficio politico della Divisione Investigazioni Generali e Operazioni Speciali (DIGOS) a Roma. Assume lui stesso l'incarico di condurre l'indagine dell'uccisione. Nel luogo di lavoro incontriamo un'inquietante e spietata gerarchia maschile. Non c'è dubbio che il commissario è il capo assoluto che dimostra l'arroganza del potere. Vestito in abiti molto corretti, i movimenti del corpo del commissario sono precisi, disciplinati, rapidi ed efficienti, come se fossero ordinati da un comando militare. Non c'è tempo per dubbio o esitazione. Si presenta spesso a capo di una corte di colleghi e inferiori che il commissario domina con spietata durezza, critica e disprezzo. È chiaro che lui ispira ansia, insicurezza e paura. Questo è l'uomo

⁴⁷ DVD. Petri, Elio, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Lucky Red, 1.13

che rappresenta e vuole assicurare la precisione, la disciplina, l'ordine e dunque la sicurezza nel funzionamento dello stato. Nel suo discorso introduttivo nell'ufficio, s'infuria contro le dimostrazioni degli studenti, contro le loro richieste libertarie e contro il disordine sociale durante le contestazioni studentesche. Insiste, in modo ripetitivo e martellante, che il dovere centrale dell'ufficio è di reprimere. Ripete che i sovversivi sono criminali, e che la repressione è civiltà!⁴⁸ La scelta delle parole, i ritmi della retorica, il volume nell'enunciato e il linguaggio del corpo evocano ineluttabilmente lo stile retorico, insistente e martellante di Benito Mussolini e Adolf Hitler.

Ricordiamoci il contesto dell'epoca. Elio Petri e Gian Maria Volonté avevano collaborato nello stesso anno a *Documenti su Pinelli* (Petri 1970), un film-inchiesta sulla morte dell'anarchico. Nonostante l'uso della parola "ipotesi" circa l'intento del film, di voler ricostruire le tre improbabili versioni ufficiali dell'accaduto, il film incrimina in realtà la polizia di aver ammazzato Pinelli. La fine del film annuncia: "I film realizzati nel 1970 dal Comitato Cineasti Italiani contro la repressione furono curati da Elio Petri e Nelo Risi, ma furono firmati da tutti gli aderenti al comitato per l'assunzione collettiva di responsabilità politica."⁴⁹ Segue una lunga lista dove leggo, fra tanti altri, i nomi di Bernardo Bertolucci, Luigi Comencini, Damiano Damiani, Carlo Lizzano, Mario Monicelli, Pier Paolo Pasolini, Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi. Ettore Scola, Paolo e Vittorio Taviani, Luchino Visconti, e Cesare Zavattini. *Documenti su Pinelli* rappresenta una massiccia accusa contro il funzionamento della polizia dalla parte del mondo cinematografico. La lista dimostra un notevole accordo politico fra registi italiani. Tuttavia, rimangono alcune domande. Chi osava rifiutare di firmare? Calabresi, che non era in questura quando avvenne la tragedia,^{50 51} fu accusato di essere un "commissario torturatore"⁵² nel *Corriere della Sera*, un articolo firmato da più di seicento registi e intellettuali. Il commissario fu assassinato nel 1972 da due membri di Lotta Continua. Calabresi fu prosciolto dell'accaduto nel caso Pinelli dopo un processo giuridico nel 1975. I martellanti attacchi contro il commissario Luigi Calabresi a cui partecipava anche Dario Fo continuavano. Nel film *Romanzo di una strage* (Marco Tullio Giordano 2012), Calabresi viene dipinto come un uomo innocente e corretto, onesto e perbene.

⁴⁸ DVD. Petri, *Indagine su un cittadino*, 30.30

⁴⁹ Petri, Elio & Risi, Nelo, *Documenti su Pinelli*. 1970, (Youtube) 44.20

⁵⁰ Montanelli, Indro, *Storia d'Italia 10, Piazza Fontana e dintorni*, 14.25 Youtube (Visto 19.10.2018)

⁵¹ Montanelli, Indro, *L'Italia degli anni di piombo*.98.

⁵² Uva, *Schermi di piombo*, 29

Nel nostro film il commissario non si accontenta di aver ucciso senza essere scoperto, ma desidera di mettere alla prova la sua assoluta insospettabilità. Prima di andarsene dal luogo del delitto, lascia tante tracce personali. Applica meticolosamente le sue impronte digitali su bottiglie e bicchieri. Posa un filo di seta dalla sua cravatta sotto l'unghia della vittima per essere scoperto. Malgrado indicazioni così chiare, i suoi colleghi sono troppo increduli o timorosi in prim luogo per sospettarlo, in secondo per denunciarlo. Il commissario informa un povero idraulico (Salvo Randone) di essere l'assassino della Terzi, e chiede al poveretto di ricordare bene la sua faccia e di andare in questura per denunciarlo. Durante l'interrogatorio alla questura però, il commissario si presenta all'improvviso e il pover'uomo è confuso e sconvolto. Il rispetto e la paura per il potere rappresentano ostacoli così forti e difficili di trasgredire che nessuno ha il coraggio di farlo. Il malcapitato idraulico si comporta come un bambino terrorizzato. L'avvenimento illustra come il potere possa esercitare un effetto regressivo sugli uomini. Il professore americano Peter Bondanella scrive: "Petri's view of power is that it reduces us all to an infantile state."⁵³ Alla fine, l'ispettore si autodenuncia in una lettera ai suoi superiori. Nel sogno il commissario incontra i suoi superiori, mangia le ostie prima di confessarsi a un amichevole "padre superiore" che gli dice di "no" con l'indice e lo prende per il ganascino prima di rifiutare la confessione. Il commissario non riesce a confessarsi. La sua confessione non è accettata fino al momento in cui dice "Confesso la mia innocenza".⁵⁴ Si sveglia, i giudizi arrivano di nuovo e le tende, che impediscono la vista degli spettatori, scendono. Gli avvenimenti sono nascosti e inaccessibili. I potenti hanno ovviamente le loro leggi speciali. Appare sullo schermo questa scritta: "Qualunque impressione faccia su di noi, egli è un servo della legge, quindi appartiene alla legge e sfugge al giudizio umano. Kafka". Il film accusa dunque il potere della polizia e dello stato di fondarsi su segreti e inaccessibili strutture, che si difendono in modo efficiente contro intrusioni, critiche o cambiamenti.

Quando il commissario richiede tre appartamenti per uso personale e il diritto di fare un grande numero di controlli telefonici non viene messo in discussione, neanche quando ammette di aver visitato la Terzi. Il commissario è un personaggio facilmente riconoscibile: vediamo un'autorità, potente e cattiva, furba e spietata. Nel ruolo dell'impotente vittima abbiamo visto Salvo Randone. Notiamo però che Elio Petri gli ha aggiunto alcuni tratti

⁵³ Bondanella, Peter, *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*, (Continuum 2004) 334

⁵⁴ DVD Petri, Elio, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*. 1.45.30

caratteriali che lo rendono più complesso. Petri sembra aver voluto elucidare il fenomeno del fascismo psicoanaliticamente: esiste un rapporto sadomasochistico fra il commissario e la Terzi. Da un lato il commissario la comanda, la colpisce e le manipola il corpo senza rispetto, come se lei fosse un oggetto, senza individualità o sentimenti propri. Si comporta come se fosse lui un padre inattaccabile o anche un dio⁵⁵. Dal lato opposto osserviamo momenti quando il commissario diventa un pauroso bambino, dipendente e anelante ad essere scoperto e sottomesso a punizioni. La Terzi gli dice: “Tu sei sessualmente incompetente!” Se seguiamo i legami ipotetici fra il funzionamento sessuale e il sadismo, o fra la sessualità deviata e il fascismo/nazismo entriamo nel terreno psicoanalitico di Wilhelm Reich, che scrive: “In fascism, only the perverse impulses have broken through.”⁵⁶ Incontreremo simili protagonisti con due facce negli altri film di Petri, in *La classe operaia va in paradiso* (1971) e in *Todo Modo* (1975). Il lato cattivo del personaggio, il duro, spietato e insensibile protagonista proverà il suo valore sul mercato internazionale nei film come *Il Padrino* (F. F. Coppola 1972) e nella serie di “spaghetti western” di Sergio Leone con Clint Eastwood in prima linea.

Il nostro film racconta la storia in modo cronologico, con alcuni “flash-back” particolarmente pertinenti al rapporto con la Terzi. Il film è dominato dagli uomini e la Terzi è bella, seminuda e seducente. La musica sincopata di Ennio Morricone, spesso simile a una monotona e minacciosa marcia militare, cambia in ritmo e tonalità per mescolarsi agli avvenimenti, non solo secondo i ritmi del montaggio di Ruggero Mastroianni, ma anche con immagini composte in modi precisi, geometrici e disciplinati. L’uso di diversi strumenti e toni stridenti e dissonanti crea spesso un’atmosfera di suspense e d’apprensione. La maggior parte del film, tuttavia non è dominata dalla musica bensì da suoni diegetici, che appartengono all’universo del film.⁵⁷

Per Gian Piero Brunetta, Petri fa parte di “una consistente serie di registi legati alla sinistra.”⁵⁸ È vero che il giovane Petri fu membro del PCI. Notiamo però che Petri fu uno dei firmatari del Manifesto 101, che protestava contro l’adesione di Togliatti all’intervento militare dell’Armata Rossa a Budapest nel 1956.⁵⁹ In una lettera nel 1978 Petri risponde alla domanda

⁵⁵ DVD Petri, Elio, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*. 45.16

⁵⁶ Reich, Wilhelm, *The function of the orgasm: Vol. 1 of The Discovery of the Orgone*, (Toronto, Collins publishers, 1973) c249

⁵⁷ Braaten, Kulset og Solum. *Introduksjon til film*. (Oslo, Gyldendal, 4 opplag, 2000).30

⁵⁸ Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*, 219

⁵⁹ Montanelli, Indro, *L’Italia del millennio*, (Milano Rizzoli 2000) 428

se fosse comunista: “... secondo la mia vecchia esperienza di militante, essere comunista vuol dire accettare una disciplina di partito, sacrificare in qualche modo la propria soggettività alla ragione di partito e vivere minuto per minuto per il partito, ed io non lo accetto.”⁶⁰

Fra i generi cinematografici, il nostro film si pone come commedia satirica o anche di “un giallo grottesco d’inchiesta poliziesca.”⁶¹ Peter Bondanella lo considera uno dei migliori esempi fra film politici.⁶² Il fatto che Petri cerchi di analizzare la personalità del protagonista in vari modi, riuscendo al tempo stesso a salvaguardare gli elementi estremi e grotteschi che lo caratterizzano, rende forse possibile parlarne come di un film d’autore.

1.2. *Sbatti il mostro in prima pagina.* (Marco Bellocchio 1972)

In questo film siamo direttamente introdotti nella battaglia politica milanese prima delle elezioni nel 1972. Brevi filmini documentari dell’epoca illustrano la polarizzazione ideologica: da un lato ascoltiamo l’esaltato discorso del baffuto Ignazio la Russa (Membro di MSI, più tardi Ministro della Difesa nel governo di Berlusconi IV) e dimostranti che gridano “Il comunismo non passerà!”: dall’altro vediamo la folla che segue la bara dell’editore Gian Giacomo Feltrinelli ⁶³ (Capo dei Gruppi di Azione Partigiana che per caso è morto durante la produzione del film), cantando “Compagno Feltrinelli sarà vendicato!”.⁶⁴ Vediamo macchine rovesciate che bruciano, un grande rumore e tante bandiere rosse. Il tutto accompagnato dalla musica martellante e militante di Nicola Piovani. L’impressione di emergenza e di crisi è rinforzata dall’uso di una videocamera sorretta a mano. La storia comincia quando i rivoluzionari attaccano un giornale conservatore, chiamato *Il Giornale*, con pietre e bombe molotov. Il capo del Giornale, il Dottor Bizanti (Gian Maria Volonté) si assicura numerose foto e chiama la polizia. Il questore arriva e promette di investigare. La successiva prima pagina del Giornale riferisce spettacolarmente: “Drammatici scontri fra gruppi provocatori e polizia. Auto rovesciate, centinaia di feriti, un passante in Piazza della Scala ucciso dai dimostranti”.⁶⁵ Poi viene scoperto il cadavere di una studentessa sedicenne, Maria Grazia

⁶⁰ Rossi, Alfredo, *Elio Petri e il cinema politico italiano*. (Milano, Mimesis/Cinema, 2015) 32

⁶¹ Uva, *Schermi di piombo* 18

⁶² Bondanella, *Italian Cinema from Neorealism to the present*, 334

⁶³ DVD Bellocchio, Marco, *Sbatti il mostro in prima pagina*. 3.51

⁶⁴ Nel 1979, un comunicato firmato da tre brigatisti diceva che «Osvaldo» (Nome di copertura per Feltrinelli) «non è una vittima, ma un rivoluzionario caduto combattendo».. «Fu un errore tecnico da lui stesso commesso.» (Montanelli, Indro, *L’Italia degli anni di piombo*) 119

⁶⁵ DVD Bellocchio, *Sbatti il mostro*, 9.25

Martini, che è stata strangolata. In combutta con la polizia, il direttore del Giornale pubblica la fittizia e spettacolare storia di “un mostro” che ha assassinato la ragazza. L’ex fidanzato di Maria Grazia, Mario Boni, attivista nella sinistra extraparlamentare, è arrestato e accusato del reato su informazioni raccolte dal Giornale. I moventi del Dottor Bizanti sono parecchi. Desidera evitare attenzione pubblica sul fatto che il padrone del Giornale, l’industrialista Montelli, è stato accusato da altri giornali di “trafficare in armi”⁶⁶ e di finanziare fascisti e squadristi.⁶⁷ Un altro movente è influenzare la lotta elettorale, indebolire la sinistra, rinforzare la destra e assicurare la vittoria alla Democrazia Cristiana. Il film accusa dunque la stampa conservatrice di disinformare la popolazione, rinforzare la polarizzazione politica, esagerare la violenza della sinistra, e aumentare l’effetto della strategia della tensione. Ritroviamo tante similitudini con il film precedente, ma qui la critica è diretta contro la stampa conservatrice che il film accusa di collaborare con la polizia. La storia di Piazza Fontana echeggia dunque attraverso ambedue film.

Il Dottor Bisanti somiglia al commissario nel film precedente: arrogante e spietato, senza coscienza morale tratta la moglie con disprezzo e crudeltà come una “cretina”. Bisanti è un efficiente esecutore del suo padrone capitalista, molto scettico verso il modo in cui il paese è governato. Così commenta sulla situazione della società: “...operai sempre più potenti, il governo non c’è, paese nel caos...”⁶⁸ Lui richiede ordine e disciplina e non esita a falsificare informazioni per ottenere risultati. Il giovane giornalista Roveda (Fabio Garriba) scopre che il vero assassino di Maria Grazia è il bidello della scuola. Capisce che la storia creata nel Giornale è falsa e affronta Dottor Bizanti. Il redattore però, che conosce bene la falsificazione e la realtà nascosta, rifiuta di cambiare la storia pubblicata e si difende con risposte chiare: “Siamo in guerra, la lotta di classe la facciamo anche noi, non l’hanno inventata Marx e Lenin.”⁶⁹ Il giovane giornalista, che rifiuta di seguire la linea del redattore è licenziato.

Il film fu ispirato da parecchi fatti contemporanei. La tredicenne Milena Sutter, figlia dell’industriale Italo Sutter, fu rapita e uccisa a Genova nel maggio 1971. L’undici marzo 1972 i locali del Corriere della Sera furono attaccati con bombe Molotov.⁷⁰ Per il pubblico dell’epoca il nome Il Giornale significava il Corriere della Sera. Il film accusava

⁶⁶ DVD Bellocchio, *Sbatti il mostro*, 7.18

⁶⁷ Ibid. 25.23

⁶⁸ Ibid. 14.12

⁶⁹ Uva, *Schermi di piombo*, 25

⁷⁰ Ibid. 9

indirettamente il giornale di aver manipolato la realtà in accordo con le sue preferenze politiche. Il 14 marzo fu trovato il cadavere di Feltrinelli vicino a Roma, apparentemente vittima di un'esplosione accidentale.⁷¹ La Sinistra sospettava che fosse stato ammazzato. Quando il film fa menzione di traffichi di armi e di squadristi, ci sono probabili riferimenti al colpo fallito di Valerio Borghese nel 1970.

Siamo dunque di nuovo in presenza di un film di denuncia dove la preferenza politica del regista appartiene alla sinistra. Marco Bellocchio era un militante nel gruppo Servire il popolo nel 1965.⁷² Nell'intervista sul DVD il regista racconta che lui non si occupava più di politica quando fu girato il film, ma che rimaneva dell'idea di "non tradire i compagni". Bellocchio dice che considera il film stilisticamente banale e che Indro Montanelli forse figurava come un possibile modello per Bisanti. (Stranamente, Indro Montanelli avrebbe fondato un giornale con il nome *Il Giornale* alcuni anni dopo.) Bellocchio ammette di aver politicizzato la tragedia in modo "riduttivo e schematico"⁷³ e di aver messo dentro il film diversi elementi che potevano "servire alla causa della sinistra."⁷⁴ Malgrado abbia lasciato l'attività politica, considera importante "seguire la linea corretta, anticapitalista e anti padronale." Pensa che tanti film di denuncia dell'epoca avevano una tendenza a diventare generici e poco personali. Bellocchio ammette dunque che il film fu girato in modo di servire la sinistra, e di conseguenza contribuì necessariamente a polarizzare il dibattito politico. La scena finale del film mostra un massiccio fiume di rifiuti e immondizia passare sullo schermo, un ovvio commento tendenzioso sulla capacità della DC di governare. Siamo lontani della ricerca imparziale delle verità perseguita dai neorealisti o dai film documentaristici.

1.3. *San Babila ore 20: un delitto inutile* (Carlo Lizzani 1975)

Anche questo film fu ispirato dalla cronaca, cioè dalla morte di Alberto Brasili, ucciso da cinque neofascisti a Milano il 25 maggio 1975.⁷⁵ Il film descrive una situazione sociale dove la città è così sconvolta da disordine e violenza che certe zone funzionano fuori della legge: "...zone in cui gli individui regrediscono alle leggi dell'occhio per occhio e dente per dente,

⁷¹ Ginsborg, *Storia d'Italia*, 489

⁷² Uva, *Schermi di piombo*, 13

⁷³ DVD. Bellocchio, *Sbatti il mostro in prima pagina*. Intervista al regista, 13.05

⁷⁴ *Ibid.* 18.50

⁷⁵ Montanelli, Indro, *L'Italia degli anni di piombo*, 208

ma in cui nessuna legge statale è più efficace.”⁷⁶ Il quartiere di San Babila, dominio dalla destra era una tale zona. Il film racconta la storia di quattro giovani delinquenti dall'estrema destra, provenienti da diversi livelli sociali, che durante una singola giornata provocano e attaccano membri della sinistra fino a uccidere un ragazzo e ferire una ragazza gravemente con colpi di coltelli. I giovani estremisti passano la giornata a danneggiare e rubare motorini, dipingere svastiche su un negozio ebreo, e lanciare biglie di ferro con la fionda ai passanti. Sono armati di coltelli e pistole e cercano di far scoppiare una bomba in un centro amministrativo della sinistra. Il film illustra la loro ignoranza, immaturità e fanatismo, ma anche la loro rabbia e vulnerabilità e voglia di vendicarsi con spietati atti di violenza. La polizia, che conosce il gruppo evita d'intervenire durante parecchi episodi. I poliziotti rimangono passivi nelle loro macchine quando un innocente giovane della sinistra è attaccato. Il gruppo partecipa ad una marcia al passo dell'oca nel centro. La polizia non interviene. Uno dei tre, Franco picchia e butta la sua ragazza davanti alla chiesa e al prete che resta ugualmente passivo. Il film accusa la polizia e la chiesa di non intervenire per fermare la violenza della destra.

Quasi tutti partecipanti nel film sono maschi e la giovane Lalla è una caricatura della bella e stupida bionda, sessualmente attraente, che monta senza esitare nella macchina dei quattro ragazzi sconosciuti per andare a 'divertirsi'. Non esita a spogliarsi di fronte a Franco per fare un film. Dopo che Franco l'ha violentata con un manganello, lei diventa la sua ragazza. La fine del film è spettacolare e cattiva. Durante la caccia per catturare una giovane simpatica coppia della sinistra, il film diventa un orrendo giallo: le vittime corrono disperate senza poter trovare una via d'uscita per salvarsi fino al macabro delitto. La lotta sul pavimento dove l'innocente ragazzo riceve tanti colpi di coltello da varie direzioni fino alla morte è mostrata in modo molto realistico. Con la testimonianza di Lalla, la polizia accerchia finalmente i tre responsabili all'uscita di una sala da gioco alla fine del film.

Come nei due precedenti, anche questo film accusa la polizia di favorire la destra. Incontriamo però anche poliziotti che provano di contenere gli eccessi dei giovani. Lizzano non si occupa solo della polarizzazione, ma prova anche a indagare fattori personali per spiegare la violenza dei tre. Michele, detto 'Miki', proviene da una famiglia ricchissima dove il rapporto fra i genitori è pessimo. Il padre, un cattivo capitalista, minaccia Michele con un

⁷⁶ Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, 259

coltello per costringerlo a sottomettersi, fino al momento in cui anche Michele tira fuori un coltello. Dietro all'arrogante superbia di Miki troviamo dunque una famiglia dominata da ostili e accaniti scontri. Non c'è dubbio da chi Mika abbia imparato ad armarsi con il coltello. Franco, dominato da una madre invadente, è sessualmente incompetente, debole e soffre di complessi d'inferiorità. Alfredo, immigrato dal Sud, ha un passato di detenzione a causa di violenza sessuale, "riparata" attraverso il matrimonio con la vittima. Anche lui è un giovane con limitate risorse. Diventa ovvio che le "ragioni" politiche dei delinquenti non sono che veli che servono a nascondere i veri motivi dietro loro crudeltà, che provengono da tutt'altri radici che quelle politiche.

Abbiamo considerato tre film che criticano la polizia e la stampa conservatrice, i primi due prodotti durante i primi anni di piombo, *San Babila* nel 1977. La polarizzazione politica si riflette in tutti e tre. I protagonisti sono spesso caricature. Il bene è piazzato a sinistra e il male si trova a destra. Tuttavia, esistano alcune differenze. Elio Petri e Carlo Lizzani esploravano aspetti psicologici per comprendere le particolarità dell'individuo, mentre Marco Bellocchio sembrava accontentarsi della semplice polarizzazione politica. I tre registi non sembrano interessati a esaminare o discutere il problema del terrorismo rosso in questi film. Cerchiamo dunque altri film che rispondevano in altri modi di fronte alla crisi.

1.4. *Todo Modo* (Elio Petri, 1976)

L'umorismo nero è sempre stato un modo di superare le frustrazioni. La commedia satirica *Todo Modo*, ispirata all'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia (1921-1989)⁷⁷ rappresenta una tale reazione cinematografica alla violenza degli anni di piombo. Il film è una grottesca farsa, che attacca le bugie e la corruzione fra gli uomini di potere che hanno governato l'Italia per trent'anni, e dimostra le rovinose conseguenze della loro incompetenza. Il film critica in particolare la Chiesa Cattolica per il suo coinvolgimento nel funzionamento dello stato. Da principio il film ci informa che il paese sta soffrendo di un'epidemia, e che la gente muore ogni giorno. La metafora descrive la realtà in Italia durante l'anno 1976 e durante gli anni di piombo. La storia è incorniciata da una vecchia pratica religiosa del 1500. Cito dal film:

⁷⁷ Sciascia, Leonardo *Todo modo*, (Milano, Adelphi Edizioni 1995)

Col nome di Esercizi Spirituali si definisce una pratica religiosa ideata da S. Ignazio di Loyola nei primi decenni del 1500. Ufficialmente approvata dalla Chiesa nel 1548 per la grande efficacia spirituale, essa fu subito adottata come mezzo di formazione di uomini di potere economico e politico.⁷⁸

Arriva nel convento Albergo Zafer un'assemblea di 102 membri della classe dirigente italiana degli anni settanta per compiere gli annuali esercizi spirituali raccomandati dalla Chiesa. Tutti i membri sono uomini e rare sono le apparizioni delle donne. L'albergo è sotterraneo e si estende su diversi piani connessi ai sepolcri di Zafer. L'atmosfera è cupa, chiusa e soffocante, e suscita associazioni con altri luoghi sotterranei, come l'inferno. Un sistema di sorveglianza con telecamere e microfoni è installato dappertutto. Ricevuti dal vicequestore Arras, gli industriali, i direttori e i politici convocati arrivano per meditare, confessarsi, pentirsi, migliorarsi e avvicinarsi a Dio. Può darsi anche nella speranza di moderare l'epidemia e la sofferenza della popolazione, attribuita alla volontà divina. In realtà, l'intenzione della riunione è di concordare una nuova spartizione del potere. Religiosi sconosciuti arrivano e spariscono. C'è un'atmosfera di crisi e di resa di conti

Gli esercizi spirituali sono guidati dal severo gesuita Don Gaetano. (Marcello Mastroianni) che considera gli esercitanti come canaglie, e li attacca con ferventi esortazioni a migliorarsi e di avvicinarsi a Dio. Don Gaetano ha un carattere ambiguo. Si dice un prete cattivo. "Il trionfo della Chiesa nei secoli è dovuto ai preti cattivi. La loro malvagità serve a confermare e a esaltare la santità."⁷⁹ Fuma, si presenta a torso nudo e raccomanda al Presidente di provare a vestirsi da prete. "È un po' come sentirsi donna. L'estate la brezza penetra sotto, nei genitali. Puoi andare senza mutande."⁸⁰ Quando lui muore, si trovano bottiglie di vino e una divisa le fra sue cose.

L'uomo centrale dell'assemblea, intitolato Il Presidente (Gian Maria Volonté) si presenta come una persona timida, umile, ossequente e santissima. Dietro la maschera del Presidente troviamo un uomo pieno di desideri sessuali, bugie, sotterfugi, fantasie di onnipotenza, totalmente privo di senso critico verso sé stesso. Ascoltiamolo nello scontro con Don Gaetano: "Io non sono come gli altri! Io sono diverso dagli altri! Io non sono ipocrita! Io sono una persona perbene!"⁸¹ ... "Ami il potere?" ... "Sì, magnameticamente". – "Sei pronto a

⁷⁸ DVD. Petri, Elio, *Todo Modo*, (1976) 00.01.52

⁷⁹ Ibid. 00.12.27

⁸⁰ Ibid. 01.10.11

⁸¹ Ibid. 01.42.44

cederlo?”...” È a chi? Non c’è nessuno meglio di me”. – “Stigmatate?” – “Sì, a volte mi pare vederle.”⁸²

L’assemblea rappresenta la classe dirigente, e la DC con Il Presidente Aldo Moro in testa. Il problema è che la cortesia e le buone maniere sono falsi pretesti. Dietro ad esse si nascondono uomini corrotti, pieni di avidità e ambizione personale, con massicci poteri e interessi economici in numerose società industriali. Presto la gente comincia misteriosamente a essere assassinata. Il commissario della polizia e il viceprocuratore dottor Scalambri sono chiamati per indagare sugli omicidi. Il commissario sembra far parte dei servizi segreti. Altre persone sono ammazzate. Il film diventa una strana mescolanza di commedia nera e poliziesco grottesco. Alla fine tutti saranno uccisi. Il dialogo è divertente e mostra una grande gusto nel giocare con le parole.

Il film critica dunque la passività del partito. Poco è fatto dopo trenta anni al potere e quasi tutti gli “esercitanti” sembrano preferire che la situazione continui così. Quando Il Presidente è costretto ad affrontare problemi da risolvere, non può che mantenere il silenzio, e forse, al massimo, assopirsi profondamente. Quando viene chiesto il suo parere sulla gente ammazzata, nega l’accaduto: “Vede dottore per me i delitti non sono mai accaduti.”⁸³ Nel caos, e fra i colpi di pistola verso la fine del film, il Presidente prova a calmare tutti. “Non, c’è niente. Niente. Sono normali giochi di corrente, non si preoccupi.” Quando vede un uomo con una pistola in mano che grida “Io non ho sparato” il presidente conferma immediatamente: “No, lui non ha sparato!” Il presidente è un uomo che rifiuta di vedere o affrontare la realtà - una forte critica di Aldo Moro e della DC per il loro ruolo di passivi spettatori di fronte al terrorismo.

La direzione politica del Presidente sembra oscura: “Confondo sempre la destra con la sinistra.”⁸⁴ La frase si riferisce all’apertura politica della DC verso Berlinguer e i comunisti, cioè il compromesso storico. Il presidente dimostra una completa mancanza d’empatia e responsabilità per la sofferenza della popolazione. Chiede notizie sull’epidemia: “E l’epidemia? 35 morti?” – “No, sono cinquanta” – “Con i conti non mi oriento mai.” Volonté presenta il Presidente con la schiena curva e gli occhi bassi, sempre pronto a pregare o a

⁸² DVD, Petri Todo Modo, 01.42.25

⁸³ Ibid. 01.13.40

⁸⁴ Ibid. 01.05.29

confessarsi. In bagno si paragona però al capro espiatori e a Cristo stesso, uno strano e ominoso presagio dell'omicidio di Moro nel 1978. Nelle confessioni o nelle sue preghiere, accompagnato dalla sposa Giacinta (Mariangela Melato), le parole si mischiano con elementi di sensualità e di sessualità, fino a amalgamare l'estasi religiosa con quella sessuale. Quasi tutti protagonisti fanno finta di essere ingannati dalle apparenze, ma a un certo punto il prete protesta: "No, non potrei assolverti. Tu sei una beghina!" grida Don Gaetano.

La commedia è caricata di paura e sgomento, ma così esagerato di farci ridere. Non c'è nessuno di cui fidarsi e le fantasie di cospirazione fioriscono. L'ipocrisia generale ha dato risultati prevedibili. Come dice Giacinta al Presidente: "Ricordati che loro non ti credono come tu non credi a loro." Dato che la gente continua ad essere ammazzata, la costernazione e l'ansia crescono. Chi c'è dietro questo massacro? Una lega massonica? I servizi segreti? Gli americani? La DC stessa?

È interessante notare, come fa Giovanni De Luna, storico all'Università di Torino, che il film fu prodotto nel 1976, a cavallo fra il referendum sul divorzio nel 1974 e la legge sull'aborto nel 1978, due pilastri giudiziari attraverso i quali la Chiesa aveva potuto esercitare un potere decisivo sulla vita sociale e sui valori morali. I cambiamenti giuridici segnalavano una forte tendenza verso la secolarizzazione e il potere della chiesa ne fu ridotto. Elio Petri diventa uno spietato critico di una chiesa occupata dal potere politico e caratterizzata da uno spirito chiuso, segreto, catacombale. De Luna s'interessa anche alla nuova borghesia che si è sviluppata durante i trent'anni di governo del DC, fondata sull'importantissimo capitalismo di stato. La ricchezza di questo cetto sociale è sottolineata nel film, in modo più chiaro che nel romanzo. Il senso di segretezza nel film riflette un'atmosfera prevalente durante gli anni settanta: la mancanza di chiarezza e trasparenza nella giustizia, nelle forze dell'ordine, nei militari, e nella vita economica e politica all'epoca assumono proporzioni "chiaramente patologiche".⁸⁵ La caricatura che hanno creato Petri e Volonté sulla fede di Aldo Moro nel "trasformismo" è interessante e divertente. La parola chiave è "la conciliazione". Quando emergono conflitti, meglio discutere e mettersi d'accordo con l'avversario che combatterlo. Questa cultura politica, eredità di Alcide de Gasperi verso il sogno di una repubblica senza conflitti fu, dicono gli storici, Aldo Moro stesso.⁸⁶ Il pericolo inerente nella strategia poteva però oscurare le differenze, impedire i confronti e occultare la dialettica, come dice anche lo

⁸⁵ DVD, Petri, *Todo Modo*, Giovanni di Luna. Intervista 5.25

⁸⁶ DVD, Petri, *Todo Modo*, Giovanni di Luna Intervista 11.15

storico Agostino Giovagnoli.⁸⁷ Il presidente ci fornisce un esempio della mancanza di chiarezza, con l'implicita arroganza del potere, nel discorso sulle conciliazioni e le riconciliazioni. Parla in un linguaggio antico, complicato, circonvoluto e nebuloso, con ovvia gioia sensuale nel formare ogni parola con la bocca, la saliva e le labbra.⁸⁸ La caricatura di Aldo Moro è pazzesca e divertente, ma non mi sembra malvagia. Elio Petri conosceva la forza della risata nel creare un senso di comunità. Petri si contentava di criticare il funzionamento dello stato nel film senza propagandare direttamente per la sinistra, una critica spesso articolata verso altri registi dell'epoca.⁸⁹

Il film fa pensare al romanzo *La peste* (Albert Camus. 1947) dove l'epidemia segnalava, come in *Todo Modo*, una brutta malattia nella società stessa. Il film *Cadaveri Eccellenti* (Francesco Rosi 1976) prodotto nello stesso anno di *Todo Modo* sembra rivolgersi verso simili problemi sociali in Sicilia. La situazione in cui Giacinta si lascia succhiare dal Presidente per dargli la forza di salvare il paese evoca i miti di Romolo e Remo. Ritroviamo echi della storia d'Edipo e Giocasta, con la classica caduta da hybris al fallimento e la fine classica della tragedia greca dove muoiono tutti. Un parallelo ovvio è quello del giorno del giudizio nella tradizione cristiana, anche se nel film non si vede la giustizia. Don Gaetano viene ucciso. Anche l'onorevole senatore Voltrano, uno spietato suddito della fede, che si sente sicuro di essere salvato, viene ammazzato. Ma l'entusiasmo e l'ottimismo del presidente non si lasciano fermare. Di fronte al mucchio di corpi ammazzati, sanguinosi e nudi, nella scena finale, lui continua a incoraggiare tutti con liete parole; "Su! Su!", prima di essere ammazzato anche lui.⁹⁰ La fine diventa una festa della morte, una "dance macabre", che echeggia le immagini dei piccoli scheletri che si muovono nei ritmi atonali di Nino Rota, durante le grottesche scene sulla moda ecclesiastica in Roma di Federico Fellini (1972)⁹¹ - anche questo un film che critica la chiesa cattolica con ironia. Dopo tutto, agli occhi della chiesa, la morte non significa altro che l'inizio di una vita molta migliore di quella sulla terra. Un'ultima interpretazione metaforica è ovviamente quella della *Divina Commedia* di Dante Alighieri. In

⁸⁷ DVD, Petri, *Todo Modo*, Agostino Giovagnoli, Intervista 11.22

⁸⁸ «...Moro inseriva nei suoi discorsi qualche affermazione avvolgendola in una caligine di frasi tortuose, dalle quali era necessario estrarla con un faticoso lavoro di esegnesi:» Montanelli, Indro, *L'Italia negli anni di piombo*, 36

⁸⁹ Of course, given Rosi's leftist political beliefs, it would not occur to him (Nor to any of the other directors of political films) to make a film about a leftist coup d'état."Bondanella, Peter. (Bloomsbury 2009) " 247

⁹⁰ «Ma l'autocannibalismo é nella DC uno degli esercizi preferiti» Montanelli, Indro, *L'Italia degli anni di piombo* 31

⁹¹ DVD, Fellini, Federico, *Roma* 1972, 1.38

quel caso Elio Petri diventa il famosissimo autore, che piazza i suoi nemici politici, con gioia e mordente ironia nell'inferno sotterraneo dell'albergo Zafer, dove tutti saranno annientati.

Il film si rivolge specificamente alla situazione politica in Italia e richiede agli spettatori una conoscenza della vita politica dell'epoca. La forma cinematografica e artistica di Petri mi sembra lontana da una produzione americana. L'analisi di *Todo Modo* ha completato l'immagine di una società in crisi. Mentre i tre film precedenti accusavano il funzionamento della polizia e della stampa, *Todo Modo* estende la critica verso la classe governante in genere e accusa il partito DC di essere irresoluto e incompetente, e in combutta con la Chiesa coinvolto in una lotta pericolosa e autodistruttiva. La commedia farsesca sembra elaborare la paura e la violenza in modo di farle sembrare meno catastrofiche. La difficile, se non disperata situazione sociale di un popolo sottomesso a tale incompetenza può contribuire a spiegare lo sviluppo di forti proteste dalla destra come dalla sinistra.

1.5. *Forza Italia!* (Roberto Faenza, 1977)

Ritroviamo il ridere nel ritratto ironico di Aldo Moro come santo sulla copertina del film *Forza Italia!* Il film è una collezione di pezzi di film documentari dalla prima repubblica nel 1948 al caso Moro nel 1978. L'immagine sulla copertina rappresenta un famoso quadro di Rembrandt van Rijn, nominato *La lezione d'anatomia del Dottor Tulp* (1632). L'originale di Rembrandt presenta un gruppo di chirurghi benestanti olandesi, che si concentrano sull'insegnamento analitico e scientifico del dottore. All'epoca, nuove scienze sfidavano l'insegnamento clericale e dunque il potere della Chiesa. Sulla copertina del film di Faenza i visi dei chirurghi sono sostituiti con quelli dei dirigenti democristiani. Giulio Andreotti ha preso la posizione del dottore, mentre Fanfani, Cossiga e Leone seguono la lezione con attenzione. La composizione del motivo è piramidale. Al vertice vediamo la faccia di Aldo Moro che non segue l'insegnamento: non guarda il cadavere con la testa drappeggiata dai colori nazionali, una metafora dell'Italia in pessime condizioni. Aldo Moro fa parte di un altro mondo: lo sguardo è diretto verso l'alto, verso il Dio con cui intrattiene un legame esclusivo e particolare, simile allo sguardo celestiale dell'imperatore Costantino. Allo stesso tempo fa parte del gruppo. Somiglia a un prete, un intermediario che può connettere e mediare fra la secolarità e la religiosità. L'immagine è divertente. Il film fu prodotto nel 1977. Dopo la tragedia Moro nel 1978 l'aspetto comico è scomparso.

1.6. *Vogliamo i colonelli*. (Mario Monicelli (1973))

Gli anni di piombo rappresentano una sfida particolare per la commedia all'Italiana. Non è facile trattare stragi, sequestri, incendi dolosi o omicidi come episodi divertenti. Ricordiamoci però che il regista Pietro Germi aveva trattato il divorzio e il fenomeno dell'omicidio d'onore in Sicilia, in modo di fare ridere tutta la nazione senza appesantire il film con un carico politico fastidioso. *Divorzio all'Italiana* (1961) fu un successo enorme e Marcello Mastroianni fu ammirato da tutti. Durante gli anni settanta però, l'atmosfera politica era diventata molto più difficile.

Esisteva anche in Italia gente che desiderava un colpo di stato di destra e la fine della democrazia italiana. Tanti interpretavano gli scontri e il caos negli anni settanta come causati dall'individualismo e dall'uguaglianza della democrazia. Non c'è da stupirsi se molti anelavano al ritorno del vecchio ordine e disciplina. Mussolini aveva dichiarato che “La parola *ordine* è una sola, categorica e impegnativa per tutti!”⁹² Ecco la medicina necessaria per un paese nel caos! Ispirati dal piano *Solo* del Generale Lorenzo nel 1964 e il colpo, meglio preparato, ma per ragioni sconosciute non portato a termine dal principe Junio Valerio Borghese nel 1970⁹³, Mario Monicelli aveva girato il film *Vogliamo i Colonelli, la cronaca di un colpo di stato* nel 1973. I fatti erano evidenti: “Gli elementi ci sono tutti perché, ancora una volta, il cinema, senza inventare nulla, mette la sua cornice intorno alla Storia”.⁹⁴

Il film comincia con la solita storia del terrorismo nero. Militanti dell'estrema destra fanno esplodere una bomba che distrugge la Madonnina e le guglie del Duomo di Milano. Nelle notizie e alla TV si dice immediatamente che le forze della sinistra extraparlamentare sono responsabili. Seguiamo Giuseppe Tritone (Ugo Tognazzi), membro del parlamento e del partito Grande Destra nella sua pianificazione e reclutamento per organizzare un colpo di stato. Riesce a convocare una straordinaria assemblea di anziani e originali veterani militari dai diversi rami dell'esercito. Questa flotta di vecchi colonelli sono tutti ammiratori di Mussolini e di Hitler, pieni d'entusiasmo per la lotta armata, per il saluto nazista e per il

⁹² DVD Monicelli Mario, *Vogliamo i colonelli*. 23.40

⁹³ «L'episodio, di cui quasi nessuno si accorse, fu taciuto fino a quando non lo rivelò, nel marzo successivo, «Paese Sera» Montanelli, Indro, *L'Italia degli anni di piombo*. 131

⁹⁴ Uva, *Schermi di piombo*, 15

coinvolgimento attivo in un colpo di stato. Partecipanti inevitabili sono le forze capitalistiche, cioè gli industriali che assicurano i soldi, il rappresentante della dittatura greca, cioè il colonello Andreas Automaticos, vice capo dei servizi segreti dello stato greco, che fa un discorso infuocato in greco (Si tratta in realtà del Padre Nostro in greco), e infine il bello e seducente Giampaolino Sartorello, ordinario militare di corpo d'arma che ha rappresentato la Santa Sede a Washington dal 1960 al 1963. Lui sa tutto e appoggia sinceramente il progetto. Mal preparato, con tanti avvenimenti comici, il colpo è scoperto e fermato dalle autorità. Tritone è ridotto a vendere piani per fare colpi di stato in Africa. Fingendo che il colpo fallito rappresentasse un pericolo maggiore per la sicurezza del paese, il Potere s'impadronisce del colpo e usa l'occasione per introdurre leggi straordinarie che aumentano il controllo dello stato.

Questo film, popolato da caricature e incidenti buffi è una farsesca satira della destra armata, delle vecchie forze e ideali militari, e dei servizi segreti che collaborano con paesi stranieri. Non si trattava solo di finzioni però. Il film fu ispirato non solo dai progetti di Lorenzo e Borghese, ma anche della storia della "Rosa dei Venti", la rete golpista scoperta nel 1973 e collegata ad una struttura parallela del SID.⁹⁵ Andrea Pergolari considera *Vogliamo i colonnelli* "l'unico film ad occuparsi del terrorismo nero al di fuori del genere poliziesco".⁹⁶

L'uso di protagonisti caricaturali e di esagerazioni è estensivo in *Vogliamo i colonnelli*. La critica contestava il film e diceva che la farsa fantapolitica oscurava e minimizzava il vero pericolo dalla destra armata.⁹⁷ In effetti Mario Monicelli presentava i partecipanti come idioti. La farsa diventava forse esagerata? Mantenere l'equilibrio fra elementi presi dalla realtà e divertenti elementi di farsa è un'arte difficile in cui registi come Germi, Petri e Fellini furono maestri. Ricordiamo come Fellini versasse ridicolo sui fascisti quando presentava il loro arrivo come un mare di nebbia sporca in *Amarcord* (1973).⁹⁸ Se *Vogliamo i colonnelli* sia un film riuscito può essere discusso.

⁹⁵ Uva, Schermi di piombo, 31

⁹⁶ Ibid. 166

⁹⁷ Ibid. 166

⁹⁸ DVD Fellini, Federico, *Amarcord*. (1973) 00.38.53

1.7. *Un borghese piccolo, piccolo.* (1976)

Ispirato dall'omonimo romanzo di Vincenzo Cerami (1976), *Un Borghese Piccolo Piccolo* ci introduce nella familiare e sicura atmosfera della commedia all'italiana, ma compie anche una terribile indagine sulle possibili conseguenze della violenza nella società. Il protagonista Giovanni Vivaldi (Alberto Sordi) impiegato al Ministero da trentadue anni sta per pensionarsi nel 1977. Vive modestamente ma felicemente a Roma con la moglie Amalia (Shelley Winters) e con il loro unico figlio Mario. La regolarità del lavoro, la sicurezza dello stipendio e soprattutto l'ammirazione e l'orgoglio per il figlio sembrano costituire i valori nella sua vita. Ben educato e ben vestito al lavoro, critico verso gli inferiori e sottomesso verso i superiori, Giovanni è uno spietato e maleducato opportunista nella vita quotidiana. Guida la sua vecchia Fiat 500 senza prudenza o riguardo, grida se incontra ostacoli o altre macchine. Giovanni desidera far entrare Mario al Ministero per assicurargli un futuro sicuro. Purtroppo, Mario non è molto intelligente e per fargli passare il concorso obbligatorio diventa assolutamente necessario ottenere il tema scritto prima dell'esame. Gianni fa tutto, fino a farsi massone per ottenere un contatto con i grandi signori capaci di aiutarlo. Si sottomette a tutte le prove della loggia massonica, dove i rituali d'ammissione sono trattati come una farsa. Il padre ottiene il tema e prepara il testo. Il figlio impara tutte le risposte a memoria e i due partono felicemente per fare l'esame. Fino a questo momento abbiamo visto una innocente storia di una tipica famiglia italiana della piccola borghesia. Non siamo preparati per gli avvenimenti scioccanti che stanno per arrivare. Dopo un'ora dall'inizio del film e contro tutte le aspettative del genere, Mario viene ucciso da un colpo di arma da fuoco,, sotto gli occhi del padre, durante la fuga di un rapinatore di banca. Notiamo che l'assassino appartiene né alla sinistra, né alla destra. Il cadavere di Mario è per terra. Il sangue esce dalla bocca. La commedia è subito diventata una scioccante tragedia. Giovanni è fuori di sé, confuso e distrutto. A casa la moglie ascolta il telegiornale: "Ha perso la vita il ragioniere Mario Vivaldi di 22 anni." Il trauma sconvolge completamente la famiglia. Amalia è colpita da paralisi, e rimane in una carrozzella senza poter parlare o muoversi. Gianni, traumatizzato, la tratta premurosamente.

Anche se il film continua a trattare certi episodi in maniera burlesca o farsesca, come quando Giovanni cerca di sistemare il cadavere di Mario "proprio bene" fra una moltitudine di bare al cimitero, il film si sviluppa in un genere molto diverso della commedia. Quando Giovanni viene convocato dalla polizia per identificare persone sospettate, scopre - o crede di scoprire -

il giovane ragazzo assassino. Inizia allora una vendetta clandestina e personale contro di lui. Giovanni insegue, attacca e colpisce brutalmente il giovane con il cric della macchina, lo rapina e lo sequestra nella sua capanna fuori città. Senza parlare o comunicare con il presunto responsabile lo colpisce di nuovo con il cric, gli lega i polsi e il collo con fili di ferro a una sedia, dove lo lascia, fino alla morte della vittima. Giovanni è diventato uno spietato torturatore e giudice. Porta anche la povera Amalia, muta sulla sua poltrona a rotelle per mostrarle come ha compiuto la vendetta. La poveretta si lascia sfuggire un grido e muore poco dopo. All'ufficio Giovanni appare come d'abitudine, finisce il suo impiego, riceve gli auguri e una bella pensione. Nessuno lo sospetta di niente. Provocato casualmente da un altro maleducato giovane per strada poco tempo dopo, Giovanni comincia a seguirlo. Non sembra aver l'intenzione di fermarsi dopo la prima vittima. Giovanni è diventato un mostro e il film un brutto giallo.

Qual è il messaggio di Mario Monicelli con questo film? Il film non tratta la polarizzazione politica dell'epoca e Monicelli non sembra voler coinvolgersi nella lotta ideologica. La prima parte del film illustra le difficoltà e le conseguenze che appaiono nella scia dei rapidi cambiamenti sociali dove la famiglia Vivaldi rappresenta la conforme e tradizionale silenziosa maggioranza. Amalia vive nel timore di Dio, si lascia andare in preghiera ed esegue tanti piccoli rituali per assicurarsi l'aiuto divino. Giovanni, una caricatura dell'italiano tipico, vivace, verboso e appassionato, è un opportunista e un maestro nell'arte di arrangiarsi. Sembra rispettare l'educazione, la disciplina e l'ordine. I modi di vestirsi e comportarsi indicano il divario fra la famiglia Vivaldi e la giovane generazione di studenti e criminali. Gianni, l'impiegato con le belle maniere, sempre con giacca e cravatta al lavoro, ha i capelli corti, come li porta il figlio Mario. A casa c'è un'altra storia. I giovani della contemporaneità, con i loro capelli lunghi e jeans, che ballano ai ritmi di jazz americano sono molto diversi. Giovanni li osserva con disprezzo e guarda il figlio Mario con piacere. I modi di vestirsi riflettono il contrasto fra i rivoluzionari studenti che cercano di cambiare la società e la borghesia italiana che preferisce che la vita continui come prima. Agli occhi di Gianni i valori tradizionali rinforzano e stabiliscono il sentimento di unità culturale e nazionale. Le contestazioni studentesche e la crescita della violenza sembravano ridurre a brandelli la tradizionale rete di valori comuni, senza sostituirla con una ragionevole e comprensibile alternativa.

L'effetto scioccante del film proviene dal crudele realismo inserito in una commedia innocua. Il forte colpo con il cric basta per dimostrare pienamente la spietata efficienza di un'arma così semplice. I fili di ferro aggiungono un elemento di sgradevole sadismo. Vediamo allora come Giovanni, privato del significato sociale e colpito dalla perdita della moglie e del figlio si trasforma e diventa un primitivo e spietato aggressore. Sorgono alcune domande. Qual è la capacità di violenza e crudeltà nella popolazione in genere? Quali buie forze possono nascondersi dietro la facciata dell'impeccabile correttezza di un Signor Vivaldi, o dietro altre simili facciate? Rievoco allora la prima scena del film, dove Giovanni, dopo aver pescato un luccio, stritola la testa del pesce con ripetuti colpi di sasso, fino a ridurre "la capoccia" in una massa sanguinosa. Interessante notare però che Alberto Sordi, un grande attore della commedia prova a capire e difendere il protagonista. Dimostra chiaramente che Giovanni è capace di premurosità e dolcezza, e che la crudeltà risulta dalla sua disperazione. Il film diventa una sorte d'inchiesta sulle conseguenze psicologiche della violenza. Un messaggio implicito sembra minacciare gli istigatori: fate attenzione, anche noi possiamo organizzarci e fare scoppiare la violenza contro di voi! La crudele vendetta fuori della legge esiste! Ecco il risultato di usare la violenza come strumento!

Il film indicava che la commedia all'italiana non era un genere adatto per includere la spietata e realistica crudeltà. L'incompatibilità fra generi si mostra al momento in cui è ucciso Mario. L'autore del romanzo, Vincenzo Cerami dice che "Qualcuno ha detto che questo film segnalava la morte della commedia all'italiana."⁹⁹ Finita la commedia, i polizieschi e i gialli sfrutteranno il potenziale della violenza. Saranno spesso prodotti senza voglia di cercare la luce dietro il male come cercava di fare Monicelli. Gian Piero Brunetta conclude: "È, più di tutto, *Un borghese piccolo, piccolo* (1976), una sorte di resa e di presa d'atto da parte di un maestro della commedia, in nome di tutti, della fine di un'epoca, dell'irrepresentabilità degli italiani per perdita irreversibile di tutti i caratteri positivi."¹⁰⁰

Ho considerato come alcuni film cercavano di indagare e criticare il terrorismo nero e il malfunzionamento dello stato. Nei film ci mancano però sempre informazioni affidabili e precise sullo stragismo, sul terrorismo nero e sui coinvolgimenti dei servizi segreti. Il nemico rimane nascosto. Perché è così difficile trovare film pertinenti? Forse la povertà del materiale può spiegarsi semplicemente. Indro Montanelli ci spiega la situazione quando ci fa ricordare

⁹⁹ DVD Monicelli, Mario, *Un borghese piccolo piccolo*. Intervista con Vincenzo Cerami, 1,16

¹⁰⁰ Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano* (1905-2003) 230

che i servizi segreti sono *segreti*. Non è possibile richiedere ai servizi segreti di essere trasparenti. I servizi segreti sono né trasparenti, né democratici.¹⁰¹ Ecco la ragione che rende quasi impossibile elucidare e conoscere la realtà dietro certi avvenimenti. I servizi segreti non sono in grado di testimoniare in modo soddisfacente. Solo dopo tanti anni, in una situazione politica diversa una parte dei fatti reali forse potrebbe uscire fuori per essere discussa. Nell'attesa di quel momento la strategia della tensione continua a costituire un'attrazione imprescindibile per i film d'intrattenimento. Le bombe, la violenza e la segretezza non potevano che ispirare film d'impegno, gialli, di terrore, polizieschi. Consideriamo alcuni film del genere dagli anni settanta.

1.8. *La polizia ha le mani legate*. (Luciano Ercoli 1975)

Ritroviamo i protagonisti caricaturati in questo film: “Per Marco Giusti il primo poliziesco all’italiana che si occupa direttamente della strage di Piazza Fontana.”¹⁰² Il poliziesco, fatto per divertire, senza ambizioni impegnative, echeggia non di meno l'accaduto a Piazza Fontana e riflette l'atmosfera a Milano all'epoca. Nel film, la bomba scoppia all'hotel Parco dei Principi a Milano nel 1975 durante un convegno internazionale e causa la morte di numerosi innocenti vittime. I funerali visti sul TV nel film sono quelli della strage di Piazza Fontana¹⁰³. L'eroe della storia, il giovane, bello e onesto poliziotto Matteo Rolandi (Claudio Cassinelli) e suo collega, lo sfortunato Luigi Balsamo (Franco Fabrizi) vengono coinvolti nell'inchiesta. Tre studenti, esecutori della strage sono tutti uccisi da persone sconosciute. Luigi, sulla pista dei responsabili viene ucciso anche lui. La bella e seducente ragazza di Matteo, con il succulento nome di Papaia, sempre volenterosa di fare amore, tradisce Matteo in combutta con il cattivo e furbo viceprocuratore Bondi. Papaia viene scoperta, ma anche lei viene uccisa prima di dire la verità. L'inchiesta del procuratore viene segretamente sorvegliata da Bondi. Ritroviamo dunque la bomba, la menzione di un'altra bomba destinata per un traliccio (L'editore Giangiacomo Feltrinelli fu trovato morto vicino a un traliccio), un sospetto anarchico - Franco Ludovico, - ucciso e buttato dalla finestra (come si sospettava nel caso di Pinelli.), indagini oscurate dai servizi segreti, viceprocuratori corrotti e assassini sconosciuti. Il film contiene tante scene d'azione, dove si spara, si corre e si fanno degli inseguimenti in macchina, il tutto accompagnato da una frenetica musica di azione e di

¹⁰¹ Montanelli, Indro, La storia d'Italia, 10, Piazza Fontana e dintorni, 10.27 Youtube (Visto 19.10.2018)

¹⁰² Uva, *Schermi di piombo*, 32/33

¹⁰³ Ibid. 33

suspense. Il film finisce senza risolvere gli enigmi. Senza ambizioni impegnative non di meno il film usa numerosi elementi di cronaca per attirare gli spettatori e probabilmente anche per mantenere o far crescere il sospetto e l'odio contro l'estrema destra, la polizia e commissari di spicco nello stato.

1.9. *La polizia accusa: il servizio segreto uccide. (Sergio Martino 1975)*

Il film si presenta come un poliziesco all'italiana del tempo, “un tipico caso di cinema fantapolitico”¹⁰⁴, “È un film “di sinistra” e porta l'evidente firma di Massimo Felisatti.”¹⁰⁵ Con radici nella situazione politica contemporanea la storia contiene, come abbiamo visto nei casi esaminati prima, tutti gli elementi necessari. A Milano, nell'estate 1974 furono uccise tre persone importanti; Il 19 luglio il maggiore dell'esercito Antonio Lorosso, il 28 agosto l'ex colonello Giulio Scanni e il 22 settembre il generale dell'esercito Eugenio Stocchi. Il commissario Giorgio Olmi diventa coinvolto nell'inchiesta. È un poliziotto bello, duro ed efficiente. Scopre la pianificazione di un colpo di stato della destra, con sostegno dei servizi segreti, degli elementi militari deviati e delle forze americane. È anche un film d'azione, con l'uso di elicotteri, spettacolari scene di sparatorie e sequenze davvero interminabili di inseguimenti in macchina. Un tentativo di colpo di stato e la scoperta di un campo d'addestramento nelle montagne sono elementi presi direttamente dall'attualità italiana di quei tempi. Nel maggio 1974 i carabinieri avevano scoperto un campo d'addestramento a Pian del Rascino vicino a Rieti, dove scoppiò un conflitto a fuoco.¹⁰⁶ Verso la fine del film, Olmi riesce ad arrestare il capitano Sperli, persona chiave nei servizi segreti, e a fermare l'attentato contro lo stato. Tutto sembra pronto per un'inchiesta, che tuttavia non sarà mai fatta. All'improvviso Sperli, il testimone principale viene ucciso e lo stesso destino tocca anche al protagonista, l'eroe commissario Giorgio Olmi. Il film finisce. I servizi segreti o altre forze sconosciute sono riusciti a impedire che la giustizia funzioni in modo corretto. Le buie forze del male sono le più forti.

¹⁰⁴ Uva, *Schermi di piombo*, 31

¹⁰⁵ Ibid. 165

¹⁰⁶ Ibid. 31

1.10. *Cadaveri Eccellenti*. (Francesco Rosi 1976)

Questo film presenta similitudini con il precedente. La storia, ispirata al romanzo *Il contesto* (1971) scritto da Leonardo Sciascia, si svolge nel sud d'Italia, in una regione in cui regna un'atmosfera caratterizzata da omicidi, paura e segretezza. Il film comincia con gli omicidi di tre giudici importanti Varga, Sanza e Calamo. L'ispettore di polizia, Amerigo Rogas (Lino Ventura) che incarna l'onesto e affidabile eroe, è incaricato dell'indagine. Sospettando che i reati siano atti di vendetta eseguiti da persone giudicate e condannate in modo ingiusto dai tre giudici, Rogas cerca di trovare e interrogare tre sospetti che abbiano ragioni di vendicarsi. Uno dei tre, il farmacista Cressi, che ha una passione per il tango, non si trova. Il farmacista era stato condannato a una pena detentiva in base all'accusa di aver voluto uccidere la moglie argentina con una torta avvelenata. I reati cominciano però ad avvenire anche a Roma e il capo della polizia costringe Rogas ad indagare gruppi rivoluzionari di estrema sinistra. Rogas è anche costretto a sottostare agli ordini di un commissario della squadra politica. Progressivamente l'ispettore comincia a sospettare che gli omicidi facciano parte di un grande piano eversivo ordito dallo stato in cui anche il suo superiore, il capo della polizia è coinvolto. Benché l'ispettore Rogas sembri un uomo calmo e sicuro, notiamo come la mancanza di fiducia, l'insicurezza e la sorveglianza gli creino problemi psichici. Quando scopre che è sorvegliato anche dalla radio la scaglia par terra con rabbia ed esasperazione. L'angoscia e le riprese registrate nel buio fanno pensare a generi come noir e giallo. Interessante notare come la partecipazione del compositore argentino Astor Piazzola nel progetto ha introdotto una bellissima donna argentina, legata alla passione della musica del tango nel film. Quando Rogas capisce la verità e scopre di essere sorvegliato vuole informare il suo amico, giornalista e segretario del PCI, della situazione. I due s'incontrano clandestinamente in un museo in cui ambedue saranno uccisi. Al telegiornale il capo della polizia, ovviamente un elemento deviato, informa il pubblico che l'ispettore Rogas, trovato con la pistola in mano, da qualche tempo aveva dimostrato segni di squilibrio mentale. La versione ufficiale dell'accaduto è dunque che Rogas abbia ucciso il segretario del partito comunista prima di suicidarsi. I dirigenti del PCI che conoscono la verità, preferiscono non sfidare la versione ufficiale, per ragioni di strategia politica e per evitare il rischio di scontri pubblici. I poteri segreti deviati dello stato sono di nuovo rimasti invincibili vincitori. Il potere assoluto della mafia sembra essere entrato in possesso dello stato.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Bondanella, *Italian Cinema from Neorealism to the present*. 333

Fino a questo momento abbiamo visto che il film politico del periodo “assume un aperto atteggiamento antistatale, costruendo figure di rappresentanti dello stato come concentrato di tutti i mali”.¹⁰⁸ Per Brunetta, *Todo Modo* e *Cadaveri Eccellenti* sono due film che fanno parte di questo attacco contro lo stato, “da parte di una consistente serie di registi legati alle sinistre”.¹⁰⁹ Allo stesso tempo Brunetta pensa che Francesco Rosi sia un maestro nel descrivere il potere mafioso nel Sud: “In lui la coscienza del distacco del Sud dal resto della nazione e della sua modernizzazione solo in senso di costruzione di un’industria malavitoso assume i toni più alti e drammatici di tutto il cinema italiano.”¹¹⁰ Visto così *Cadaveri eccellenti* dimostra la corrotta e stagnante normalità del Sud. Una pessima vita politica che continua imperturbabilmente attraverso i tempi, sulla quale altri avvenimenti come per esempio gli anni di piombo non lasciano tracci.

1.11. *Io ho paura*. (Damiano Damiani 1977)

Anche il film *Io ho paura* (Damiano Damiani 1977) mi sembra un tipico poliziesco/giallo degli anni settanta. L’opera comincia con l’uccisione di un giudice che investigava rapimenti, riciclaggio di denaro sporco, esportazione di valuta e attentati politici. Molta gente desiderava ucciderlo. La polizia è avvertita e Ludovico Graziano, brigadiere (Gian Maria Volonté), e un suo collega provano invano a fermare i criminali. sollevati di sopravvivere al tentativo. Graziano riconosce che l’incidente l’ha sconvolto, ha paura di continuare come poliziotto e si sposta verso un lavoro più tranquillo. Comincia a lavorare come autista e uomo di scorta per un anziano giudice (Erland Josefsson). Sebbene desiderino allontanarsi dai pericoli Graziano e il giudice restano coinvolti in una drammatica inchiesta quando scoprono legami fra terroristi coinvolti in una strage su un treno e i servizi segreti. Il giudice, che personalmente conosce e si sente sicuro dell’autentica onestà del capo dei servizi segreti, scrive un rapporto e si rivolge all’amico, il Generale. L’incontro con i servizi segreti lo spaventa, fino a fargli bruciare tutte le prove e fermare l’inchiesta. Poco dopo il giudice è ucciso e Graziano è di nuovo trasferito per fare l’autista e la scorta di un altro giudice. La storia si ripete stranamente, quasi come in un sogno, ma questa volta con un’altra fine. Il film usa liberamente tutti gli ingredienti della dietrologia della strategia della tensione, fino al

¹⁰⁸ Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano* (1905-2003) 218

¹⁰⁹ Ibid. 219

¹¹⁰ Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano*. Vol.2. Dal 1945 ai giorni nostri. 1995. 243

giustiziere tedesco specialista, venuto dalla Germania per uccidere Graziano. Entriamo in un ambiente dove non è possibile fidarsi di nessuno. Un mondo dove il tuo amico apparente può essere il tuo giustiziere. L'effetto psicologico su Graziano è così massiccio da renderlo quasi psicotico. Il senso di pericolo imminente, di paura e d'insicurezza è continuo, spaventoso e schiacciante. Il film riflette una realtà emozionale vissuta da molta gente durante gli anni di piombo. Il film fu considerato "...uno dei film che, oggi, restituiscono con maggiore esattezza il senso di minaccia e di perdita di ogni certezza, politica e civile, che allora emergeva per la prima volta."¹¹¹

Ricordiamo gli impressionanti gangster film che furono prodotti in America con risorse artistiche, economiche e tecniche ben superiori durante lo stesso periodo. Ho già menzionato *Il Padrino* (1972) e *Taxi Driver* (Martin Scorsese 1976) Film che dimostravano che terrore, violenza e un titillante dosaggio di sesso rappresentavano vie verso fama e soldi. La capacità tecnica e professionale degli americani di produrre effetti con brevissime riprese, rapidi ritmi e avvenimenti scioccanti e sorprendenti erano lezioni che non sfuggirono all'attenzione dei registi italiani. Nondimeno, i polizieschi o i gialli non furono solo film di intrattenimento però. È probabile che i ripetuti incontri cinematografici con la stessa immagine della "realtà" risultassero in una passiva e graduale accettazione dei 'fatti'. Rimane anche probabile che l'esposizione causasse una crescente malavoglia contro un sistema governativo corrotto. Notiamo come l'azione dei quattro ultimi polizieschi si somigli: viene commesso un reato occorre, qualcuno viene ucciso, la sinistra viene accusata ma gradualmente un'altra verità traspira. In effetti ci sono le forze dell'estrema destra, i servizi segreti, corrotti politici in combutta con la mafia, la polizia, e più tardi come vedremo l'organizzazione Gladio, il gruppo clandestino P2 e gli americani ad essere responsabili. Lo schema d'azione sembra stabilirsi come un'immagine stereotipica e duratura della realtà politica. Ritroveremo lo stesso schema nei film che seguono; *Il Divo* (Paolo Sorrentini 2008) e *Romanzo di una Strage* (Marco Tullio Giordana 2012) oltre che nei film sul rapimento di Aldo Moro. L'uso di "il plot tipico da molti polizieschi a cavallo della meta degli anni 70"¹¹² mi sembra toccare un problema centrale legato alle conseguenze della polarizzazione. Diventa rilevante chiedersi da dove provenga la propensione degli uomini a cercare e accettare risposte o soluzioni così semplificate come nella polarizzazione politica. Ricordiamoci che la vita presenta all'uomo uno schiacciante diluvio d'informazioni. Dal bisogno di proteggersi contro il caos e dalla

¹¹¹ Uva, *Schermi di piombo*, 37

¹¹² Ibid. 33

necessità di introdurre un minimo d'ordine nasce forse il bisogno di dividere l'esperienza della vita, introdurre linee di demarcazione fra cose differenti, e pensare in categorie. Un mondo così ricreato e ordinato sembra più stabile, più sicuro. Questa sicurezza però poteva costare cara. Abbiamo visto come la disciplina comunista facesse sparire l'elemento libertario nel movimento studentesco. La polarizzazione in sé, il modo stereotipico di pensare, discutere e concepire rappresentava forse una stringente camicia di forza non solo per il dibattito politico, ma anche per le creatività artistiche. Quando i registi indossavano un tale vestito per convinzione politica o per mancanza di creatività personale, e adottavano gli elementi stereotipici, si negavano allo stesso tempo la possibilità di fuggire dalle restrizioni e di affidarsi alla loro libera creatività. La linea corretta era un ostacolo contro la fioritura dell'immaginario artistico. In certi momenti della vita un livello di polarizzazione sembra necessario. Penso ai tempi di crisi, penso alla guerra. Un soldato molto premuroso verso il nemico diventa un pessimo killer. Forse una parte della polarizzazione negli anni di piombo proveniva dal fatto che gli attivisti si sentivano come partecipanti in una vera guerra. Una polarizzazione mantenuta dunque e rinforzata dalla dura disciplina comunista e dai fanatici dalla destra. In ogni caso, la polarizzazione riduceva la possibilità dei registi di indagare la propria creatività.

Ma anche la correttezza storica sullo schermo fu sfidata dalla polarizzazione politica. Fino ad ora noi abbiamo valutato undici film, quasi tutti con messaggi anti-statali. Indro Montanelli protesta contro la monotona e ripetuta versione della storia di Piazza Fontana e della morte di Pinelli. Certo, furono esempi d'eversione della destra, ma ne esistevano anche della sinistra sostiene Montanelli e continua; Perché sempre attaccare la destra? Perché non fare film sugli avvenimenti nel triangolo della morte, in Reggio-Emilia, Modena o Parma dove migliaia di avversari, repubblicani, monarchici, preti e membri della DC furono massacrati dai comunisti durante e dopo la guerra? Per Montanelli la spiegazione del silenzio mantenuto su quegli atti criminali è ovvia: "Tutta la storiografica italiana della guerra era di sinistra. Apparteneva agli intellettuali della sinistra. Era un succubo del PCI."¹¹³ Quando Montanelli insisteva per fare un'indagine sui massacri nel triangolo della morte, fu avvertito che nessuno poteva garantire per la sua incolumità. Di fronte alle sue insistenze, il ministro dell'Interno all'epoca, Mario Scelba intervenne presso il direttore del Corriere della Sera dove Montanelli lavorava. Il

¹¹³ Montanelli, Indro, La Storia d'Italia. Seconda puntata. Youtube. 3.24 (Visto 12.10.2018.)

giornalista fu trasferito in Germania per assistere ai processi di Norimberga: un gesto premuroso e amichevole per salvare la pelle di Montanelli.¹¹⁴

In contrasto con gli stereotipi capiamo l'importanza sulla scena cinematografica italiana di Federico Fellini, un regista che rifiutava di sottomettersi alle esigenze ideologiche¹¹⁵ e rappresentava una metodologia alternativa. Fidandosi dell'immaginazione e della fantasia, Fellini aveva già girato film come *La Dolce Vita* (1960) e *8 ½* (1962), strutturati e composti da immagini che appartenevano a un altro mondo rispetto a quello proveniente da stereotipi o prodotto da Hollywood. In confronto all'opera di Fellini possiamo immaginare il prezzo artistico che alcuni registi hanno pagato sull'altare della loro fedeltà e lealtà politica. Per altri la polarizzazione rappresentava probabilmente un inquadramento artistico coretto e accettabile, o un nascondiglio ideologico contro sfide personali ed esistenziali più penetranti.

1.12. *Il Divo* (Paolo Sorrentino 2008)

Facciamo un salto di trent'anni. Il tempo degli accaniti scontri degli anni di piombo è passato. C'è tempo per guardare indietro, da un'altra prospettiva. Per Sorrentino Giulio Andreotti, rappresentava una persona chiave da seguire per entrare nella dietrologia politica e scoprire le sospette connessioni fra la DC e le forze dell'estrema destra o la mafia. Giulio Andreotti fu sempre considerato con sospetto e paura dalla sinistra che gli attribuiva poteri forti e sconosciuti. Forse era lui, "il grande vecchio" che stava dietro tutto il male. Andreotti si interessava alla cinematografia: come sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Andreotti fu responsabile per l'amministrazione dell'aiuto economico per rilanciare l'industria cinematografica italiana dopo la guerra. Lavorò attivamente per rafforzare la produzione di film italiani e per evitare che gli americani ottenessero un completo controllo del mercato.¹¹⁶ Famoso fu il suo articolo contro Vittorio de Sica, dove Andreotti criticava il film *Umberto D* (Vittorio de Sica 1952). Il film *Il Divo, la spettacolare vita di Giulio Andreotti* (2008) di Paolo Sorrentino presenta l'ultimo periodo politico dello statista dalle elezioni del 1992 alla nascita del settimo governo Andreotti, fino al processo contro di lui nel 1995 connesso allo scandalo di tangentopoli. Creato trent'anni dopo gli avvenimenti, dopo interminabili inchieste e processi giudiziari, Sorrentino ha potuto scegliere tra una miniera di nuove informazioni,

¹¹⁴ Montanelli, Indro, *La Storia d'Italia*. Seconda puntata. Youtube, 6.20 (Visto 12.10.2018)

¹¹⁵ Bondanella, Peter, *The films of Federico Fellini*, 2

¹¹⁶ Brunetta, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano: 1905- 2003*, 136

potendo godere allo stesso tempo di una tecnologia cinematografica ben più sofisticata degli anni settanta. Sullo sfondo cupo di una serie di reati e omicidi, la nebulosa ombra di Andreotti sembra in qualche modo presente senza che possiamo saperlo con chiarezza. Si tratta in particolare dell'omicidio di Aldo Moro nel 1978, quello del giornalista Mino Pecorelli e il commissario della banca privata italiana Giorgio Ambrosoli nel 1979, dell'uccisione del generale dei carabinieri Carlo Alberto Dalla Chiesa nel 1982 e dei due banchieri, Roberto Calvi nel 1982 e Michele Sindona nel 1986. La forte lotta ideologica degli anni settanta è sparita. La lotta politica non sembra più attuale o rilevante. Ora si tratta di reati della malavita e della lotta per potere e soldi. Sorrentino ci presenta una biografia infarcita di considerazioni politiche, atti criminali, violenza e suspense. L'indagine è arricchita della notevole musica di Teho Teardo e da compositori classici come Gabriel Fauré.

Il risultato è un interessante e divertente ritratto di un uomo con caratteristiche ambigue e un linguaggio fisico particolare. Di media statura, sempre correttamente vestito, Giulio Andreotti (Toni Servillo) è presentato come una marionetta meccanica. Il corpo sembra rigido, passivo, imperturbabile, impenetrabile, con le spalle alzate fino a toccare gli orecchi e con una gobba sulla schiena. La povertà d'espressione è rafforzata dall'immobilismo del viso e dal suo modo di parlare. a bassa voce, lentamente senza usare il corpo o le braccia in modo espressivo, ma - come dice la segretaria - le sue dita parlano. La povertà espressiva e il silenzio creavano un'atmosfera d'indecifrabile assenza emozionale che causa insicurezza e ansia negli interlocutori: chi è, e cosa pensa quest'uomo? Nell'appartamento Andreotti spegne continuamente le luci elettriche, mentre la moglie Livia le accende. La sua capacità di tacere fa pensare alle parole della madre Rosa Andreotti: "se non potete parlare bene di una persona, non parlatene." Nel film Andreotti dice: "Chi non vuole far sapere una cosa non deve confidarla neanche a sé stesso. Non bisogna mai lasciare tracce."¹¹⁷ Leggendo il libro *Morte di una Ninfa* (David Delman) durante l'elezione del Presidente della Repubblica nel Parlamento, Andreotti strappa via una pagina e dice: "Stava per rivelare l'assassino, io non voglio mai saperlo."¹¹⁸ La voglia di tacere e nascondere gli eventi dietro un velo di segretezza fa pensare all'omertà della mafia e ai legami fra Andreotti e la Sicilia. Giulio Andreotti soffre di emicrania e d'insonnia. La povertà dell'espressività sembra riflettere una vita emozionale troncata, caratterizzata da cinismo e arroganza. Non gli piacciono i segni d'emozione, e non vuole esprimerli, fatto che causa dolore tra quelli che gli vogliono bene. Franco Evangelista,

¹¹⁷ DVD Sorrentino, Paolo, *Il Divo*. 23.29

¹¹⁸ Ibid. 46.18

suo braccio destro e un affettuoso ammiratore dice: “È una sofferenza volerti bene.” Risponde Andreotti:” Non ti ho chiesto di volermi bene.” Informato da Vincenzo Scotti, ministro degli interni, che Salvo Lima, che tutti due conoscono bene, è stato ammazzato dalla mafia, Andreotti comincia a parlare d’altre cose come se l’informazione non avesse nessun significato.¹¹⁹ Dietro la maschera dello statista si nasconde però anche un bambino che ama giocare con parole e neologismi. Incontriamo quell’aspetto di Andreotti quando si trova in compagnia della moglie Livia, una donna leale che parla in modo diretto e chiaro. Chiamandola dal Cremlino Giulio gioca. “Di trimarri! Livia risponde: “Tlimalli.” Giulio continua: “Di vrigliari! Livia risposta: “Vligliali. Ora basta!”¹²⁰ Non c’è dubbio chi è il capo fra i due. Dietro la facciata d’inscrutabile silenzio, Andreotti possiede un pervasivo senso d’umorismo. Ama esprimersi in modo ambiguo, e gli piace trovare battute. Parlando di sé stesso dice: “Guerre puniche a parte mi hanno accusato di tutto ciò che è successo in Italia. Mi hanno onorato di numerosi soprannomi; il divo Giulio, la prima lettera dell’alfabeto, il gobbo, la volpe, il Moloch, la salamandra, il Papa nero, l’eternità, l’uomo delle tenebre, Belzebù.”¹²¹

Il senso del comico non lo lascia mai. Parlando delle Brigate Rosse racconta che “una volta mi hanno chiamato a casa. Nessuno ha il mio numero di casa. Dissero che mi avrebbero ammazzato il 26 dicembre. Io risposi: ”Grazie, così passerò il Santo Natale in pace.”¹²² Quando la corrente della DC lo prega di presentarsi come candidato per l’elezione del Presidente della Repubblica, Andreotti segnala di accettare in modo suo. “So di essere di media statura, ma non vedo giganti intorno a me.”¹²³

Il suo senso d’umorismo, tuttavia ha dei limiti. Andreotti non gradisce Alcide de Gasperi che diceva di lui: “È talmente capace a tutto, che può diventare capace di tutto.”¹²⁴ La religione gli sembra un altro terreno sacro. In effetti, Sorrentino presenta il protagonista con ironia come se Giulio fosse il Papa del Vaticano. Il titolo *Il Divo* indica già che noi siamo a meta strada fra i grandi attori della cinematografia e la divinità del Papato, o forse presso una sorte di sintesi di ambedue. Quando Giulio Andreotti si muove con lentezza e solennità attraverso le antiche vie nel centro storico di Roma, con occhiali pesanti sui grandi orecchi e un’espressione

¹¹⁹ DVD Sorrentino, Paolo, *Il Divo*. 28.15

¹²⁰ Ibid. 20.22

¹²¹ Ibid. 15.49

¹²² Ibid. 32.53

¹²³ Ibid. 39.02

¹²⁴ Ibid. 1.22.02

gravissima sul viso, l'immagine diventa quella di una processione religiosa. Circondata da una scorta armata di alta sicurezza, e accompagnata dalla lenta, seria e impressionante musica di Gabriel Faure, l'immagine raggiunge la perfezione quando attacca a cantare un coro, come se gli angeli stessi cantassero per ammirarlo e festeggiarlo.

Sorrentino scrive che lui è stato affascinato da tanti articoli e libri che leggeva su Andreotti. Io non conosco la correttezza delle informazioni fornite nel film, ma ce ne sono molte che sembrano pertinenti e importanti per meglio penetrare e capire il dinamismo degli anni settanta. Ad esempio che durante gli anni 1976 -1979 quando Andreotti era Presidente del Consiglio, “tutti i vertici dei Servizi Segreti erano nella mani della P2.”¹²⁵ Il film presenta una ricchezza d'informazioni su come la mafia, il Vaticano e la DC interagivano durante gli anni di piombo e durante i decenni seguenti. Prendendo come fonti le testimonianze di mafiosi come Francesco Marino Mannoia, Tommaso Buscetta, Leonardo Messina, Caspare Mutolo e Balduccio di Maggio (Autista di Totò Riina), Sorrentino riesce a srotolare un'impressionante e variegato tappeto di coinvolgimenti della mafia. Particolarmente interessanti sono i legami fra i membri della loggia massonica P2 e la DC e le connessioni economiche fra “il cassiere della mafia” Pippo Calò e la P2, i Servizi Segreti, la Camorra e il Vaticano.¹²⁶ La testimonianza di Francesco Mannoia indica che “Pippo Calò, Totò Riina, e Francesco Madonia si servivano di Licio Gelli (capo della P2) per i loro investimenti nella Banca di Vaticano, dove Gelli era il banchiere di questo gruppo come Sindona era stato banchiere dei precedenti capi Stefano Bontate e Salvatore Inzeritto.”¹²⁷ Il film presenta informazioni complementari sugli avvenimenti dietro la morte di Aldo Moro, Mino Pecorelli, Salvo Lima, Roberto Calvi e Carlo Alberto della Chiesa. Il film ci informa che Giulio Andreotti, il fedele cattolico, fu costretto a obbedire alle richieste della mafia per mantenere il sostegno di Cosa Nostra e il loro aiuto nelle elezioni al Sud. Nel film vediamo Giulio Andreotti incontrare capi della mafia come Gaetano Badalamenti, Totò Riina e Stefano Bontate per trovare soluzioni e aiutarsi reciprocamente. Quando esplose lo scandalo tangentopoli Andreotti difende il suo modo di agire in un discorso memorabile, dove assume la responsabilità “diretta o indiretta per tutte le stragi avvenute dal 1969 al 1984 e che hanno avuto 236 morti e 817 feriti”¹²⁸. La sua giustificazione è la lotta per il bene del paese e il sentimento di essere personalmente scelto

¹²⁵ DVD, Sorrentino, *Il Divo*, 55.19

¹²⁶ Ibid. 1.00.49

¹²⁷ Ibid. 59.50

¹²⁸ Ibid.1.12.04

dal Signore: “Abbiamo un mandato noi, un mandato divino. Bisogna amare Dio per capire quanto è necessario il male per avere il bene. Questo Dio lo sa, e lo so anch’io!”¹²⁹ Verso la fine del film seguiamo Andreotti negli interrogatori a proposito di Tangentopoli, lo vediamo negare incontri o complicità con la mafia e ritirarsi a vita privata con il leale sopporto di Livia. I membri della sua corrente della DC sono arrestati o spariscono. Rimangono però i sorprendenti temi del sistema giudiziario italiano. Nel novembre 2002, dopo interminabili processi, la corte d’Appello di Perugia condanna a 24 anni di reclusione Giulio Andreotti e Gaetano Badalamenti. Nell’ottobre 2003 la Cassazione annulla senza rinvio la sentenza della Corte. Badalamenti e Giulio Andreotti sono assolti per l’omicidio del giornalista Mino Pecorelli.

Sorrentino continua dunque a sfruttare la classica dietrologia degli anni di piombo, riuscendo ad alzarla a un livello superiore, con una più grande complessità etiologica e capacità cinematografica più avanzata. Il risultato è una scioccante e divertente immagine di un partito e di una cultura politica immersi in corruzione, voracità e violenza. Allo stesso tempo Sorrentino illustra, attraverso la caratterizzazione di Andreotti, come poteri politici illimitati favorissero lo sviluppo di fantasie d’onniscienza e d’onnipotenza. Notiamo che nei film questa cultura politica in gran parte sembra essere stata invasa e controllata dalla mafia. Questo coinvolgimento mafioso vale anche per lo Stato Vaticano. In un certo modo Sorrentino sembra voler fare una sintesi della storia della DC dopo lo scandalo di Tangentopoli all’inizio degli anni novanta e la fine del partito. Abbiamo visto che lo sviluppo verso la corruzione e la malavita aveva radici nel passato, non solo verso gli anni di piombo, ma anche prima di questo periodo. Montanelli ritiene che le leggi mafiose abbiano governato l’Italia da sempre. La corruzione e la malavita erano vecchie di almeno 2000 anni nel paese.¹³⁰

Ricordiamo che Elio Petri, in *Todo Modo*, si preoccupava dalle connessioni politiche ed economiche fra la DC e Il Vaticano. Notiamo le somiglianze fra Il Presidente in *Todo Modo* e Giulio Andreotti nel *Il Divo*. Entrambi sono al vertice del potere e si esprimono in modi difficili, o impossibili da capire. Tutti e due hanno fantasie d’onniscienza e d’onnipotenza e entrambi si sentono scelti dal Dio. Tutti e due parlano di sé stessi come se avessero un compito divino da compiere, cioè il ruolo di capro espiatorio come quello di Gesù Cristo.

¹²⁹ DVD, Sorrentino, *Il Divo*, 1.13.00

¹³⁰ Montanella, Indro La storia d’Italia 14 Tangentopoli Youtube 27.42 Visto: 7.10.2018

Incontriamo di nuovo l'eroe umano con fantasie d'onnipotenza, - seguito dalla caduta dal potere.

Strutturalmente il film è composto di una serie di correnti d'azione che s'intrecciano. Mentre il periodo 92-95 sembra trattato in modo cronologico, l'azione è spesso sconvolta dall'irruzione di altri elementi che arrivano dal passato o dal futuro. Gli avvenimenti sono presentati su vari livelli mentali, e l'apparizione di brevi immagini sconosciute rappresenta una sfida quando vogliamo integrarle nella storia. Il film richiede una certa conoscenza della vita politica italiana e degli anni di piombo. Nell'immaginario o nel sogno di Andreotti appare anche la persona di Aldo Moro che lo critica severamente. "Cosa ricordare di Lei? Un regista freddo, impenetrabile, senza dubbi, senza palpiti, senza un momento di pietà umana."¹³¹ Nel monologo alla fine la voce di Aldo Moro condanna Giulio Andreotti a essere un uomo del male senza reale coscienza o capacità di pentirsi per tutta la sofferenza che ha causato. Nel film Sorrentino presenta infatti Andreotti come l'incarnazione stessa dello sconosciuto "grande vecchio" dietro a tutto il male. Siamo allora ricondotti di nuovo alla polarizzazione e alle caricature, ma su un altro livello a differenza di tanti altri film. Ricordiamoci che anche un regista ispirato da un'indagine approfondita può permettersi di fare alterazioni artistiche o adatte a aumentare la vendibilità. La demonizzazione di Andreotti sembrava probabilmente troppo vantaggiosa per essere eliminata.

1.13. *Romanzo di una strage*. (Marco Tullio Giordano, 2012)

La strage di Piazza Fontana è rimasta il primordiale esempio del terrorismo nero. Nel film *Romanzo di una strage*, girato quarantatré anni dopo il reato, lo schermo aggiunge nuovi elementi alla vecchia storia. Fondato sull'inchiesta "*Il segreto di Piazza Fontana*" di Paolo Cucchiarelli, il film si presenta come l'ultimo tentativo di ricostruire la complessità del reato. Verso la fine il film ci informa: "I fatti raccontati si basano su riscontri e atti giudiziari, sentenze processuali, testimonianze personali. Ogni sintesi e ricostruzione operata dalla fantasia e degli autori si sono sempre ispirate al rispetto della cronaca e della verità."¹³²

Sembra che si tratti di un film d'inchiesta, ma la parola "romanzo" nel titolo segnala che si tratta anche di un testo creato artisticamente, una storia immaginata. Il film evita di

¹³¹ DVD Sorrentino, *Il Divo*. 21.20

¹³² DVD Giordano, Marco Tullio, *Romanzo di una strage*. Fine.

coinvolgersi nella lotta politica polarizzata ma continua a indagare e criticare le forze nascoste della destra. Liberato dall'agenda politica, il film sfrutta la ricca e classica dietrologia e sviluppa le caratterizzazioni dei protagonisti in modi alternativi. Il commissario Luigi Calabresi (Valerio Mastandrea) e Giuseppe Pinelli (Pierfrancesco Favino) sono persone individualizzate e convincenti con problemi, mogli e famiglie. Il commissario Luigi Calabresi, sempre maledetto dalla sinistra e accusato di essere responsabile della morte di Pinelli è presentato, in questo film, come un'onesta e innocente vittima di nascoste e spietate forze, legate ai suoi superiori alla questura, ai servizi segreti italiani, e al governo fino ai poteri politici connessi alla NATO e alla CIA. In questo poliziesco, Calabresi è l'onesto poliziotto che si dedica a scoprire una verità nascosta dietro pericolosi ostacoli. La sua voglia di scoprire la verità gli costerà la vita. Il film ci informa che lui era un uomo perbene, caricato del ruolo di capro espiatorio. Il film si ferma con l'uccisione di Calabresi da un gruppo di militanti da Lotta Continua nel 1972. Il film indica che le forze legate ai servizi segreti e al Ministero dell'Interno sono i veri responsabili della sua morte.¹³³ Anche il carattere di Giuseppe Pinelli è ben sviluppato come buon marito e padre premuroso di due figlie. In contrasto alla polarizzazione politica durante gli anni di piombo, il commissario Calabresi e l'anarchico Pinelli sono tutti due uomini onesti e simpatici che si rispettano reciprocamente. I ruoli delle donne sono degni di nota: Gemma Calabresi (Laura Chiatti) e in particolare Licia Pinelli (Michela Cescon) forniscono non solo arricchimenti alla vita familiare ma rappresentano anche individui forti e indipendenti. Mentre negli anni settanta alle donne venivano dati ruoli subordinati quarant'anni dopo sono presentate con rispetto e individualità.

Il film comincia in modo somigliante a *Sbatti il mostro in prima pagina*. Siamo introdotti nell'autunno caldo del 1969 con le dimostrazioni dell'Unione Comunisti Italiani e del Movimento studentesco, dove fu uccisa la prima vittima degli anni di piombo, il poliziotto Antonio Annarumma, ventidue anni. Operai e studenti gridano 'La casa è un diritto! Agnelli, Pirelli, ladri gemelli!' La storia è presentata come un complesso groviglio d'interessi, dove sono coinvolti parecchi gruppi, movimenti o poteri politici fra l'estrema destra e quella della sinistra. Esistano anche legami fra gli anarchici e la polizia, o fra i servizi segreti che infiltrano ambedue campi politici come 'un coltello nel burro' e anche forze nascoste legate alla NATO e alla CIA. L'ultima ragione del reato di Piazza Fontana sembra connettersi alla guerra fredda come sottolinea il prefetto di Roma a Calabresi: "La guerra non è finita." Alla

¹³³ Nel 1988, 16 anni dopo l'omicidio furono arrestati quattro, un tempo militanti di Lotta continua. Tre furono condannati a 22 anni di carcere. Poi assolti. (Montanelli, Indro, *L'Italia degli anni di piombo 1965-1978*) 145/146

fine del film siamo informati che “Dopo trentatré anni di processi tutti gli imputati sono stati assolti.” Com’è morto Giuseppe Pinelli? La domanda non ha trovato una risposta chiara e definitiva.

Ritroviamo dunque dopo tanti anni la tendenza del film a sfruttare la polarizzazione politica e particolarmente la dietrologia degli anni di piombo. Le sceneggiature non possano cavarsela senza contrarietà o lotte fra forze opposte. Parecchi generi cinematografici dipendono dai conflitti: ne hanno bisogno. Non c’è da stupirci allora che il prefetto alla questura di Milano, gli agenti dei servizi segreti e particolarmente l’uomo politico Giulio Andreotti continuino a rappresentare i ruoli dei necessari demoni. Dentro il mondo politico nel film troviamo il suo contrapposto nella serena figura di Aldo Moro (Fabrizio Gifune) caratterizzata da dignità, onesta e saggezza. Dopo l’uccisione di Aldo Moro non è stato possibile trattarlo altrimenti nei film. Se si vogliono vendere film bisogna rispettare i sentimenti della popolazione.

2. SECONDO CAPITOLO

I film ispiratori. La lotta armata della sinistra. L'affaire Moro.

2.1. *Il terrorista*. (1963) *Quien sabe?* (1967) *Giù la testa*.(1971) *Ogro* (1979)

Il fervore rivoluzionario studentesco durante gli anni sessanta settanta si nutriva da vari fonti. Gli avvenimenti politici internazionali sono già menzionati. Parecchi film incorreggiavano la lotta armata e la rivoluzione. I giovani attivisti si identificavano spesso con i partigiani, considerati come ammirabili precursori rivoluzionari. Il film *Il terrorista* con Gian Maria Volonté e Anouk Aimee (Gianfranco de Bosio 1963), tratta di un gruppo di partigiani che continua le azioni armate contro i tedeschi nonostante la richiesta della Resistenza di fermarsi. Il risultato è catastrofico e sottolinea la necessità di lealtà assoluta, disciplina e un comando solo nella lotta. I giovani attivisti si identificavano anche con i rivoluzionari messicani, dato che in Messico la lotta fra il popolo e le classi governative poteva somigliare alla lotta fra le classi in Italia. Film come *Quien sabe?* (Damiano Damiani. 1967), sempre con Gian Maria Volonté e particolarmente il film *Giù la testa* (Sergio Leone 1971) che “affonda le radici nel periodo storico della Resistenza”¹³⁴ erano fonte di ispirazione. *Giù la testa* tratta del peone Juan Miranda (Rod Steiger) che sogna di derubare la Banca messicana Mesa Verde. Incontra il fuggitivo irlandese Sean Mallory (James Coburn), membro dell'IRA, ricercato per terrorismo e omicidio dagli inglesi. Forti e duri, i due diventano grande guerrieri e rivoluzionari, capaci di ammazzare centinaia di soldati da soli. La rivoluzione è presentata come un'ammirevole lotta per giustizia, libertà e uguaglianza. La violenza è idealizzata e gli eroi sparano ai soldati del governo con efficienza, gioia ed entusiasmo. Tuttavia, il film illustra anche l'estrema crudeltà della guerra: i partigiani e le loro famiglie sono fucilati senza pietà: la grande famiglia di Miranda è ammazzata e le immagini che si fermano sui corpi delle donne, dei bambini o sul padre evocano le immagini del pittore spagnolo Francisco Goya (1746-1828) sugli orrori della guerra contro Napoleone. Le descrizioni dei due protagonisti sono ben sviluppate, particolarmente quella di Juan Mirando che mostra un convincente ventaglio d'emozioni. Al contrario, ai soldati non è data individualità, ad eccezione del loro cattivo capo. Verso la fine del film la rivoluzione sembra riuscire. Il film ammette di connettere la lotta degli studenti italiani con la rivoluzione messicana e anche con la lotta

¹³⁴ Uva, *Schermi di Piombo*, 17

irlandese. Il senso di fare parte di un movimento armato internazionale, in armonia con le teorie di espansione mondiale del marxismo si ritrova anche nel film *Ogro*, con Gian Maria Volonté (Gillo Pontecorvo 1979). In questo film il movimento rivoluzionario è quello dei baschi (ETA) in Spagna che uccidono il vicepresidente Carrero Blanco per impedire che il Franchismo continuasse dopo la morte del Generale. I coinvolgimenti dei servizi segreti americani sono menzionati anche in questo film.¹³⁵ In questo contesto è rilevante ricordare: anche il libro *America Latina*, pubblicato da Giangiacomo Feltrinelli, con testi di Che Guevara e i Tupamaros dalla Bolivia che contribuisce ad arricchire l'immagine internazionale della rivoluzione. Tutti questi movimenti rivoluzionari aiutavano i gruppi extraparlamentari italiani a sentirsi parte integrale di un disegno molto più grande di loro nella lotta contro i padroni e il capitalismo, verso la realizzazione di un progetto universale e degno di ammirazione. Un elemento comune a li movimenti dal bolscevismo ai Tupamaros fu l'appello e la glorificazione della spietata lotta armata. Una citazione di Mao Tse Tung figura all'inizio di *Giù la testa*: "La rivoluzione non è un pranzo di gala, non è una festa letteraria, non è un disegno o un ricamo, non si può fare con tanta eleganza, con tanta serenità e delicatezza, con tanta grazie e cortesia. La rivoluzione è un atto di violenza." Ricordiamo che il culto della lotta armata proveniva anche da fonti non rivoluzionare, come dai western americani. È possibile immaginarsi che l'appello alla cosiddetta gloriosa lotta armata dei giovani rivoluzionari in realtà contribuisse a rinforzare la pubblicità e dunque la profittabilità dei produttori di film americani. La vendibilità della violenza era comprovata.

2.2. La classe operaia va in paradiso. (Elio Petri. 1971)

Non c'è dubbio che la violenza nelle contestazioni studentesche diede inizio a un decennio di violenza e terrore in Italia. L'insistente richiesta di fare la rivoluzione esacerbava la polarizzazione e aumentava le frustrazioni e la rabbia. Quando gli attivisti si rivolgevano alle fabbriche del nord, portavano con sé una scintilla rivoluzionaria che poteva far esplodere la polvere della latente rabbia fra operai, e risultare in atti in violenza. Petri girò il secondo film nella "trilogia più significativa della sua carriera"¹³⁶ *La classe operaia va in Paradiso* nel 1970. (Gli altri due erano *Indagine...* e *Todo Modo*). Il film è un'indagine sulle condizioni di

¹³⁵ DVD. Pontecorvo, Gillo, *Ogro*, 1.06.04

¹³⁶ Brunetta, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, 290

lavoro nelle fabbriche che illustra la difficoltà degli operai di scegliere fra la linea rivoluzionaria e quella più moderata dei sindacati.

Nel film entriamo in una fabbrica milanese dove gli operai lottano per migliorare le condizioni di lavoro. Di fronte all'entrata della fabbrica arrivano presto giovani rivoluzionari che vogliono creare un'alleanza con gli operai e aumentare il livello di polarizzazione e d'aggressività contro i padroni. I giovani provano a spezzare i legami fra operai e sindacati con grida cadenzate tipo: "Più soldi! Meno Lavoro! I sindacati sono i servi dei padroni! Tutto e subito! Alla violenza padronale, risponde la violenza operaia"¹³⁷ Al contrario i sindacalisti sono presentati come partecipanti responsabili che cercano di unire le forze operaie e calmare le emozioni con parole come: "Bisogna restare uniti. Non essere provocati! Né dalla polizia, né dagli estremisti!".¹³⁸

Catturato fra queste irreconciliabili posizioni, e senza voglia di prenderne parte, incontriamo il protagonista, Ludovico Massa (Gian Maria Volonté), detto Lulu. Ha 31 anni, lavora nella fabbrica già da quindici anni. Lavora a cottimo come metalmeccanico e guadagna il massimo. Grande e forte, Ludovico è molto orgoglioso di portare a casa le 20 000 lire, il premio di produzione ogni mese. La sua identità sembra fondata sulle prestazioni lavorative e non ha altri interessi. L'intensità del lavoro però lo rende malato. Ludovico soffre d'insonnia, mal di testa, dolori nella nuca, nelle spalle e nella schiena. I dolori nella pancia provengono dall'ulcera. È divorziato, e dato che il figlio Armando abita con la madre Ginevra, Ludovico lo vede raramente. Lui abita con Lidia (Mariangela Melato) che lavora in un negozio di parrucchiere e ha un figlio, Arturo. Ludovico ha bisogno dei soldi per mantenere due famiglie, ma non si dà tempo di restare a casa per crearsi una vera famiglia. È sempre esaurito. Non ha forza di fare l'amore. Insomma, la sua vita sembra un inferno.

Il film illustra i vantaggi e gli svantaggi del lavoro a cottimo e i conflitti che ne seguono in una fabbrica settentrionale degli anni settanta. Il lavoro a cottimo che esige dagli operai di produrre un alto numero di unità al minuto e le condizioni che ne conseguono sono dipinte a colori forti. Per ottenere buoni risultati bisogna fare precisi e rapidi movimenti stereotipici del corpo e delle membra, sempre aggiustandoli al ritmo della macchina. Le scene di lavoro sono accompagnate dalla rumorosa e martellante musica di Ennio Morricone. Se si lascia la

¹³⁷ DVD. Petri, Elio, *La classe operaia va in paradiso*, 00.47.17

¹³⁸ Ibid. 1.07.48

macchina, c'è la multa. Dei controllori passano da una macchina all'altra, misurando l'efficienza con la zeppa d'arresto. Gli ordini sono dati in modo breve e freddo come ordini militari. Notiamo che Ludovico, sottomesso alla stereotipica pratica, comincia a sentirsi, descriversi e identificarsi con la macchina. Il cervello è la centrale, le membra si mettono in movimento e il cibo è la materia prima. Ludovico dice che l'uomo e la fabbrica sono la stessa cosa: "Fabbrica di merda!" La capacità emozionale e intellettuale di Ludovico non va al di fuori del lavoro. Quando fa l'amore con una giovane ragazza, lo fa solo per sfogarsi. Dopo non c'è assolutamente niente. Per Lulu lavorare o fare l'amore non sono altro che lo stesso monotono ritmo; "Un pezzo, un culo. Un pezzo, un culo." L'intensità e la rabbia di Ludovico però sembrano anche connettersi a una frustrazione sessuale. Quasi tutti gli uomini alla fabbrica hanno belle donne nude affisse alla porta del loro armadio. Ludovico sembra vivere in un vicolo cieco, una via senza uscita. Soffre come un cane e si sente contestato da tutti. Potremo parlare di una vita minata da un lavoro che rappresenta un grave pericolo per un uomo.

L'idea di paragonare il corpo umano ad una macchina proviene dal periodo dell'illuminismo francese del diciottesimo secolo quando si parlava del "l'homme machine". L'ammirazione per la macchina si è sviluppata sulla scia delle rivoluzioni industriali. L'efficienza, la resistenza e anche la bellezza della macchina furono lodate nei paesi industriali, e particolarmente nel futurismo, da Marinetti a Mussolini, da Hitler a Stalin. La massa di lavoratori che entra nella fabbrica nel nostro film, e le condizioni di lavoro così monotone e disciplinate, dipingono l'alienazione dell'uomo contemporaneo e fanno pensare a film come *Sciopero* (Sergej Eisenstein 1924), *Metropolis* (Fritz Lang 1926) e *Modern Times* (Charlie Chaplin 1936). Ludovico Massa sembra la risposta italiana al minatore russo Alexei Stakhanov, l'eroe della ripresa industriale in Russia, che ha fatto uscire una massiccia quantità di carbone dalla miniera.¹³⁹

L'efficienza lavorativa di Ludovico e la sua partecipazione nel controllare il lavoro dei suoi colleghi lo rende odiato degli operai e benvoluto dai padroni. La sua indipendenza e il suo rifiuto di partecipare alla lotta o contribuire alla cassa sindacale vengono considerati con sospetto dai compagni che lottano per togliere il cottimo e aumentare i salari. Tutto cambia quando Lulu ha un incidente di lavoro e perde un dito. Confuso dallo stress, Lulu si lascia

¹³⁹ Moss, Walter H. *A history of Russia., since 1855*, (London, Anthem Press Volume 2, second edition, 2005) 251

sedurre degli attivisti e viene coinvolto nei violenti scontri con i padroni e con la polizia. Perde il suo lavoro. Sgomento e disperato, Ludovico chiede ai rivoluzionari di aiutarlo, ma loro hanno niente da offrirgli. Le conseguenze dell'entrata dei rivoluzionari furono dunque rovinose. A un certo momento, nell'appartamento di Ludovico e Lidia arrivano affannati rivoluzionari. Lei non accetta l'invasione, si arrabbia e chiede loro: "Cosa fareste voi, se aveste il potere?" La risposta "sarà la sconfitta dei padroni", non è accettata. "Senza padroni, tu saresti un morto di fame!"¹⁴⁰ Lidia conclude. I rivoluzionari sono dunque presentati come ciechi estremisti senza capacità di valutare le conseguenze delle loro azioni. Quando la situazione si calma, i sindacalisti ottengono di fare rientrare Ludovico alla fabbrica, dove lavorerà alla catena di montaggio, gravemente disturbato.

Ludovico diventa pazzo, come lo è diventato il vecchio collega Militina (Salvo Randone) che Ludovico visita al manicomio. Militina gli dice in parole chiare: "Io sono diventato matto in fabbrica". Petri continua dunque a girare film di denuncia. Petri evita di ridurre il problema solo a una lotta di classe, e pone le sfide dentro un'inquadratura tecnologica e economica più ampia. Mostra che i conflitti esistono non solo fra operai e padroni, ma anche fra sindacalisti e rivoluzionari o fra gli operai stessi. Inserisce anche il film nella storia cinematografica con riferimenti ai classici. Come nei suoi due film già menzionati, Elio Petri si rivolge verso le particolarità psicologiche dell'individuo dove ritroviamo protagonisti che oscillano fra fantasie d'onnipotenza e superbia e stati d'impotenza infantile. La sessualità deviata sembra una forza decisiva.

L'immagine della donna è diversa. Lidia è estroversa e frustrata, affettuosa e leale. L'estrema volatilità emozionale di Ludovico, che può comportarsi come un gigantesco bambino di tre anni, è contrastata con la relativa stabilità di questa donna che prova a consolarlo e aiutarlo. Lidia è capace di dire basta e andarsene con Arturo quando la situazione lo richiede. L'importanza e il rispetto che Petri attribuisce alle donne è diverso dai ruoli subordinati spesso dati alle donne in altri film durante gli anni di piombo.

Le difficili condizioni di lavoro e il cattivo comportamento dei controllori sembrano esagerati e caricaturati. Il padrone è cattivo, pensa solo al profitto e non ha riguardi per i lavoratori, neanche dopo l'incidente. Guida una Citroen DS rossa (francese per "Dea", forse per farlo

¹⁴⁰ DVD Petri, Elio *La classe operaia va in paradiso*, 1.17.10

appartenere a un altro mondo rispetto agli operai). Nel film non c'è traccia della violenza contro capi-squadra o dirigenti che furono minacciati o esposti ai “pestaggi di massa” nelle fabbriche del nord, come già menzionato. In realtà il padrone dell'impresa lasciò che Petri girasse il film nella fabbrica Falconi di Novara che proprio in quei mesi era occupata dagli operai. Prima della chiusura l'impianto era un luogo di lavoro sicuro con salari alti.¹⁴¹ Il film fu ben ricevuto, ma fortemente criticato dalla sinistra. Nel film i rivoluzionari furono presentati come sciocchi, e il loro entusiasmo per la lotta armata come pericoloso e irresponsabile. “Quaderni piacentini” accusò il film di revisionismo.¹⁴² Poiché il protagonista si vantava orgogliosamente dal suo lavoro a cottimo,¹⁴³ il film fu accusato di non avere odio nei confronti del lavoro a cottimo o della catena di montaggio. In ogni caso fu evidente per tutti che Petri non si lasciava dettare la sua attività artistica dalla mentalità di sinistra dominante. Non c'è dubbio però che Petri simpatizzasse con la sinistra.

2.3. *Colpire al cuore* (Gianni Amelio 1983)

La storia del film *Colpire al cuore* si svolge a Milano in un ambiente universitario durante la primavera del 1982. Siamo verso la fine degli anni di piombo e l'intensità della lotta ideologica sembra cominciare a calmarsi. Il protagonista Dario (Jean Louis Trintignant) è docente all'università e sta per diventare direttore di facoltà. È psichiatra e uomo di prestigio. Parla francese e insegna la letteratura. È sposato, ma poiché la moglie sembra così impegnata nel lavoro da non essere accessibile, né dal padre, né dal figlio, il nucleo della famiglia consiste nel rapporto fra Dario e il quindicenne Emilio (Fausto Rossi). Incontriamo i due durante una gita nella foresta e notiamo che il padre è molto attivo, anche fisicamente. Corre, parla di continuo, gioca con le parole e racconta una storia secondo lui divertente, ma divertente non è. che non c'è. Al contrario, Emilio sembra un ragazzo tranquillo, silenzioso, che osserva e ascolta il padre e gli dà generosamente spazio per giocare e esprimersi. E quando la storia del padre non si rivela così divertente, Emilio lo consola. Vediamo una sorta d'inversione fra le generazioni. Emilio sembra l'adulto, mentre il padre ricopre il ruolo del bambino. Emilio è un ragazzo intelligente, colto, pensieroso, primo della classe che s'interessa alla filosofia e alla musica di Debussy. Ha imparato dal padre a giocare con le

¹⁴¹ DVD. *La classe operaia*. (Interviste con cittadini locali.)

¹⁴² Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, 290

¹⁴³ “Il clima nella sinistra diventava così ostile a Petri che, in una infuocata proiezione al Festival Porretta nel 1971, Jean-Marie Straub dichiara che *La classe operaia* dovrebbe essere bruciato.” Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, 291

parole e costruire anagrammi come pera, arpe, apre, pare, come faceva Pascoli. Tutti e due amano la musica classica e tutti e due costruiscono castelli di carte, forse metafora per loro desideri o sogni. Emilio s'interessa all'insegnamento del padre e alla poesia d'amore di De Nerval. Sembra un ragazzo passivo e timido senza contatti con le ragazze. Sembra naturale credere che l'assenza emozionale della madre abbia costretto il figlio a rivolgersi verso il padre per assicurarsi il sopporto mentale necessario a ogni bambino. La situazione della famiglia cambia quando Emilio visita la grande casa della nonna (Sonia Gessner), dove Dario incontra due suoi allievi, Sandro Ferrari (Vanni Corbellini) e Giulia (Laura Morante). La madre di Daria è una donna piena di vita che balla con Sandro. Quando lei canta "...e muore nell'aria là in America Latina"¹⁴⁴ sembra appassionata dal romanticismo rivoluzionario. Nella stanza dove abitava Dario da ragazzo, piena di modelli di treni, Sandro trova una copia del libro *La rebellion de los masas* di José Ortega y Gasset e una foto di Dario che porta la data dell'11 aprile 1944 in cui imbraccia uno sten. Sandro mostra la foto a Emilio e gli racconta che suo padre "Girava armato. Ne ha messi tanti al muro."¹⁴⁵ Diventa ovvio che Dario avesse partecipato alla lotta armata e forse anche alla violenta vendetta contro fascisti e cosiddetti fascisti verso la fine della guerra. Sono notizie scioccanti per Emilio, che nota che il padre e Sandro si conoscono molto bene. Poco dopo accade un attentato terroristico delle Brigate Rosse a Milano, dove viene ucciso il presidente della Steel Corporation. Uno dei terroristi è stato ucciso dalla polizia. Emilio arriva sulla scena, dove riconosce il cadavere di Sandro. Si rivolge alla polizia per identificarlo e anche Dario è convocato. Dario ne è molto contrario e cerca di rimproverare il figlio per essere andato dalla polizia. Emilio lo osserva in silenzio e alla fine chiede: "Perché fai lo stupido. Perché te lo prendi con me?"¹⁴⁶ Emilio sospetta che il padre sia coinvolto nelle attività terroristiche. Spiando il padre, Emilio scopre che Dario incontra Giulia, e che lei è ricercata dalla polizia. Infine Emilio si rivolge di nuovo alla polizia e la coppia è arrestata dalle forze dell'ordine. Emilio rimane solo. La solitudine, la tristezza e un atteggiamento piuttosto depresso lo caratterizzano attraverso il film.

Il film si rivolge a diversi problemi del terrorismo rosso. Il film critica le esecuzioni fuori della legge e indica che alcuni intellettuali estremisti trovavano un santuario prestigioso e sicuro nei campus universitari da dove potevano continuare a coltivare i loro sogni rivoluzionari. La storia illustra come lo zelo rivoluzionario di un docente universitario

¹⁴⁴ DVD, Amelio, Gianni, *Colpire al cuore*. 18.02

¹⁴⁵ Ibid. 16.54

¹⁴⁶ Ibid. 45.37

contribuisca a far continuare il terrorismo e a causare tragedie per i propri studenti, la propria famiglia e la società. Gli scontri fra padre e figlio rappresentano momenti di spicco nel film. Il padre si difende, come sempre, con tante parole. Usa la sua posizione di padre per costringere Emilio a capirlo, obbedirlo e a rispettarlo, ma senza successo. Accusa Emilio di fare la spia, di seguirlo e di scattare foto, e prova a convincerlo di smettere. “So che guardi dal buco della serratura. Ma dal buco della serratura non si vede la verità!”¹⁴⁷ Una frase che fa riferimento al film e all’arte cinematografica in genere. Emilio lo osserva in silenzio e commenta “Con le parole ti batte nessuno”.¹⁴⁸ Dario non riesce però a giustificare il suo rapporto con le BR e evita di parlarne. A un certo momento Emilio non può più tacere: “I tuoi amici sparano come facevi tu una volta...cosa insegni agli altri sono fatti tuoi.”¹⁴⁹ Altre spiegazioni dello scontro sono forse da trovare al livello personale. La vita coniugale di Dario sembra pessima e Giulia è una bella e attraente ragazza. Dario è premuroso verso il suo bebè di sette mesi. Quando parla a Giulia di Emilio, descrive suo figlio come un autosufficiente timido seccione che non è molto bravo con le ragazze. Insomma, Emilio ha buone ragioni per sentirsi tradito dal padre. Non solo perché lo tratta con mancanza di rispetto e lo domina, non solo per il rapporto del padre con le BR ma forse prima di tutto perché Dario sta per rovinare la famiglia, forse fondarne una nuova e lasciare Emilio alla sua cosiddetta “autosufficienza”. Un’altra spiegazione che si presenta consiste nel fatto che anche Emilio trova Giulia una ragazza molto attraente. Emilio la ammira e le regala un pezzo di musica d’amore, *La Rondine*. Quando i due vanno a Milano in macchina insieme, creano una atmosfera piacevole e sicura. Giulia parla di Sandro e Dario che hanno delle “teste dure, parli e non ti ascoltano.”¹⁵⁰ Possiamo ipotizzare che Emilio sogna di detronizzare suo padre per entrare in possesso della femmina, Giulia. Una fantasia normale, credeva Freud. Nello scontro fra Dario e Emilio scappa una frase rivelatrice. Dario dice: “Non ho mai voluto fare il padre, da adesso voglio farlo come vuoi tu”.¹⁵¹ La rivelazione spiega bene la tristezza di Emilio. È stato un figlio, costretto a crescere senza la presenza emozionale dei genitori. A quest’ora nella vita e nel film, però, il momento di fare il buon padre e compensare per il passato non esiste più. “Lasciami” commenta Emilio, prima di ritirarsi nella solitudine.

¹⁴⁷ DVD, *Amelio, Colpire al cuore* 1.23.21.

¹⁴⁸ *Ibid.* 1.23.37

¹⁴⁹ *Ibid.* 1.24.45

¹⁵⁰ *Ibid.* 26.05

¹⁵¹ *Ibid.* 1.26.31

Insomma: *Colpir al cuore*, un titolo che ripete uno slogan delle Brigate Rosse, rappresenta una condanna assoluta della violenza degli anni di piombo. In questi film non esistono le solite accuse contro avversari politici o conflitti ideologici. Troviamo invece una focalizzazione sui personaggi coinvolti nell'azione e un'analisi delle loro personalità. L'analisi cinematografica indica che il terrore sia stato iniziato dal romanticismo rivoluzionario da una madre, e si sia realizzato attraverso un figlio che continua a commettere atti di violenza attraverso gli studenti. Il film illustra la responsabilità personale dei coinvolti, e rifiuta di giustificarli ideologicamente. Le BR parlavano di colpire al cuore della società. In questo film il padre, che non ha mai voluto essere padre, tradisce suo figlio e così facendo lo "colpisce al cuore".

2.4. *Prima Linea* (Renato de Maria 2009)

Il terrorismo rosso, come quello nero, nasce e si sviluppa nella clandestinità. La segretezza ci impedisce di vedere chiaro. Il film *Prima Linea* ci fornisce una testimonianza retrospettiva e personale dagli anni settanta ai primi anni ottanta. Ispirato dal libro *Miccia Corta* di Sergio Segio, pubblicato nel 2005, l'autore racconta la sua storia personale. Sergio fu uno dei fondatori del gruppo *Prima Linea* nella seconda metà degli anni settanta. Il film ha una struttura complessa con parecchi fili narrativi e numerosi salti nel tempo. Cominciando con l'arresto di Sergio Segio (Riccardo Scamarcio) nel febbraio 1983, la storia salta presto fino al 1989, a quel punto il protagonista si rivolge verso di noi, gli spettatori dalla prigione "Le Nuovo" a Torino, dov'è stato incarcerato da sei anni. Affrontando la telecamera, con ripresa di breve distanza, il viso di Sergio ci guarda direttamente negli occhi per confessarsi e pentirsi. Ascoltiamolo:

Abbiamo fatto cose da pazzi, è vero. Ma non eravamo pazzi. Oggi mentre a Berlino festeggiano la caduta del muro, oggi che la storia sta cancellando ciò che resta del comunismo, so che eravamo fuori dal tempo, fuori dal mondo. Ci credevamo i nuovi Partigiani, ci sentivamo come i guerriglieri per le lotte di liberazione del Terzo Mondo. Ma non eravamo nel Terzo Mondo. Eravamo convinti di aver ragione e invece avevamo torto. Ma allora non lo sapevamo.¹⁵²

La sua voce intermittente continua a seguirci come un filo di continuità e di commento attraverso il film. Un altro filo narrativo è la storia della sua vita. Sergio, figlio di un operaio, era nato accanto alle grandi fabbriche milanesi nella zona Sesto San Giovanni, detta "La

¹⁵² DVD, De Maria, Renato, *La Prima Linea* 7.20

Stalingrado italiana” nel 1955. Lui e il fratello Piero partecipavano con entusiasmo alle contestazioni politiche nel 1968 quando Sergio era solo tredicenne. Sergio racconta in modo convincente come lui e sui compagni temessero, dopo i colpi di stato in Cile e Grecia, che un colpo di stato della destra potesse accadere anche in Italia, dopo di che i membri della sinistra sarebbero stati massacrati. Il racconto storico è accompagnato da numerosi pezzi di vecchi film documentari in bianco e nero, come le riprese della silenziosa folla davanti alla cattedrale alla sepoltura delle vittime del terrorismo a Milano dopo la strage. Provocato dalla bomba a Piazza Fontana, dalla morte di Pinelli e dalla crescita dell’estrema destra, Sergio giudicava necessario rispondere con la violenza. Il film continua allora a seguire due fili narrativi, da un lato le attività terroristiche del gruppo e dall’altro la storia d’amore fra Sergio e la veneziana Susanna Ronconi (Giovanna Mezzogiorno), anche lei uno dei fondatori del gruppo. Si amano con passione e sono ambedue guerrieri rivoluzionari. I membri di Prima Linea accusavano le BR di aver assassinato Aldo Moro nel maggio 1978¹⁵³, ma anche loro avrebbero assassinato nell’ottobre nello stesso anno. Sergio partecipò all’assassinio del giudice Emilio Alessandrini a Milano il 19 gennaio 1979, un uomo che lavorava per migliorare la condizione dei detenuti nelle carceri. Una parte del gruppo protestava: “Un giudice bravo. Ha scoperto che gli anarchici non c’entrano con la bomba di piazza Fontana, e che sono stati i fascisti.”¹⁵⁴ Tuttavia il giudice Alessandrini fu ucciso, e nel film la reazione del pubblico fu fortissima. Sullo schermo televisivo vediamo di nuovo le immagini, che sembrano vecchie e autentiche, dell’immensa folla, sgomenta e sbigottita, accompagnata dalle grandi organizzazioni CGIL, CISL, UIL, seguita da una proclamazione di uno sciopero generale.¹⁵⁵ Con il passar del tempo, Prima Linea diventò criticata e isolata, ma il terrore continuava. La situazione psicologica si fece difficile. Sergio commenta: “Vedevamo nemici ovunque. Continuavamo a uccidere e a essere uccisi.”¹⁵⁶ In un bar a Torino il gruppo perde due compagni in uno scontro con la polizia. Per vendicarsi uccidono il proprietario Carmine Civitate, ma si sono sbagliati, perché lui non c’entrava niente. A questo punto notiamo che la cosiddetta rivoluzione libertaria perde l’obiettivo politico e diventa semplice terrorismo e criminalità. Nel febbraio 1980, dopo aver ucciso il giovane compagno, William Waccher, che aveva parlato troppo alla polizia, Sergio si ferma e lascia Prima Linea. Susanna viene arrestata poco dopo e incarcerata a Rovigo, non lontano da Venezia. Sergio decide di liberarla. I diversi fili narrativi

¹⁵³ DVD, De Maria, Renato, *La Prima Linea*, 38.39

¹⁵⁴ Ibid. 41.16

¹⁵⁵ Ibid. 53.48

¹⁵⁶ Ibid. 1.02.10

s'intrecciano con frequenti flash-back e salti di luogo e di tempo fra passato e futuro, dal 1968 al 1989. Vediamo belle immagini di Venezia, Firenze, Roma e Napoli. La pianificazione e l'azione a Rodrigo attraversano il film con una cornice temporale limitato: un singolo giorno, la prima domenica di gennaio 1982. Le informazioni appaiono con regolarità sullo schermo: Venezia 07.30, Chioggia 09.00, Sottomarina 10.00, Polesine 10.30, come è strutturata la storia nel libro, *Miccìa Corta*. L'ultima parte del film diventa un piccolo thriller quando Sergio e i suoi compagni attaccano il carcere per liberare Susanna e altre tre ragazze. Hanno successo, ma il loro successo non durerà. Susanna è arrestata di nuovo nel 1982, e Sergio commenta: "Io smisi di vivere." A la fine è arrestato anche lui. Il film finisce con le sue parole "La mia responsabilità è giudiziaria, politica, e morale. Io le assumo tutte e tre." Susanna terminò la sua pena nel 1998 dopo sedici anni nel carcere. Lo schermo ci informa: "Oggi sono impegnati nel volontariato."

Che cosa dobbiamo pensare di questa storia, e più particolarmente del modo in cui il film la presenta? Sergio Segio ha pubblicato *Miccìa Corta* nel 2005. È uscito dal carcere l'anno prima, dopo ventidue anni di reclusione. La sua visione retrospettiva fornisce un'interessante veduta di insieme, ovviamente frammentata e incompleta, degli anni di piombo. La sua versione della storia è stata filtrata e giudicata parecchie volte, da lui, dalla casa editrice, e dal regista prima di apparire sullo schermo. L'attore Riccardo Scamarcio presenta Sergio Segio come un sincero pentito nel 1989. Contestualmente esistono buone ragioni di confessarsi e pentirsi. Sergio ha bisogno di rientrare nella società. Ha anche una storia da vendere. Nella parte del film che tratta degli anni sessanta/ottanta Sergio è presentato come una persona rigida, dura, spietata con una facciata di pietra. Uccide con rapidità ed efficienza. La struttura e gli aspetti temporali del film sono trattati con flessibilità e fantasia, lo stesso vale per la ricchezza dei punti di vista sull'attività del gruppo. I protagonisti parlano di ideologia, ma sono la realtà emotiva, personale e individuale, ad essere dipinti con convinzione nel film. La storia d'amore è triste, ma credibile. La famiglia di Sergio, dove il padre sta per pensionarsi e la madre è casalinga, vuole bene a Sergio. Sono sospettosi e preoccupati, ma Sergio li evita e rifiuta di confidarsi. Il fratello Piero insiste disperatamente per farlo cambiare direzione e lo sfida: "Siete la prima linea di un corteo che non c'è"¹⁵⁷, ma senza successo. La rigidità sembra legata alla personalità. I membri del gruppo possono pianificare con precisione, eseguire l'ordine in modo perfetto, ma sembrano non avere l'abilità o la flessibilità necessarie

¹⁵⁷ DVD De Maria, *La Prima Linea* 48.53.

per giocare con altri modi di pensare o valutare la vita. La clandestinità causa lo scartamento di altri punti di vista, e il senso d'identità diventa legato a quello del gruppo. Prima Linea comincia allora a somigliare a una setta religiosa, ma con identità politica. Quando Sergio rinuncia alla violenza e lascia Prima Linea, cerca di convincere Susanna a fare lo stesso. "Sai quando abbiamo perso la nostra umanità? Quando abbiamo preso in mano un'arma."¹⁵⁸ Il film diventa allora la storia del viaggio esistenziale di Sergio. L'attacco al carcere e la liberazione della bella e seducente Susanna verso la fine del film diventa una storia che tiene l'animo sospeso, dove l'eroe salva la donna che ama. La storia comincia a somigliare al film *Bonnie and Clyde*, (Arthur Penn, 1967), dove la giovane coppia americana sta insieme attraverso atti di criminalità ed estrema violenza. In *La Prima Linea* però, notiamo, attraverso la voce di Sergio, una sottocorrente di dubbi, di rimorsi e di argomenti contrari alla violenza. L'immagine dello schermo si ferma spesso su visi pieni di ripensamento, accompagnati da una tranquilla e riposante musica di pianoforte. Allo stesso tempo che il protagonista presenta il suo rincrescimento, emergono sentimenti di tristezza e di nostalgia. Non è possibile conoscere la veracità o la sincerità del pentito. Nonostante il film ci invita a perdonare il protagonista, forse non è così facile. Sarebbe interessante conoscere le reazioni delle famiglie delle vittime uccise.

Si vede che *Prima Linea* è stato girato trent'anni dopo l'accaduto. L'intensità della lotta è indebolita e affiancata da altre realtà. Il regista sembra esprimersi senza costrizioni. La struttura è complessa, originale ed efficiente. I punti di vista sono molteplici, la cinematografia è ricca e varia, nel trattamento del tempo, nelle caratterizzazioni e nelle valutazioni esistenziali. Mentre le donne spesso furono trattate con negligenza nei film durante gli anni di piombo, notiamo la forte individualità data a Susanna nel film. Lo stesso vale per il fratello Pietro. Visto dalla distanza di trent'anni la violenza dell'epoca si presenta come un fenomeno solo distruttivo. Il fanatismo e la lotta armata sembrano in parte legati a tendenze personali verso l'estremismo e la violenza. Il film non è designato per fare parte di una rivendicazione di una lotta politica persa: ora si tratta di essere reintegrati nella società. Se le condizioni politiche degli anni settanta sono sparite, la produzione nel 2009, però, è sicuramente sottomessa ad altre esigenze, come quelle del mercato. Il film è una coproduzione Italo – Belgio, in collaborazione con Rai, e con altri gruppi cinematografici. Il DVD offre una

¹⁵⁸ DVD, De Maria, Renato, *La Prima Linea*, 1.09.58

scelta di sottotitoli. Un film di alta qualità prodotto nella speranza di entrare sul mercato fuori dall'Italia..

2.5. *Il Caso Moro* (Giuseppe Ferrara, 1986)

Il presidente della DC, Aldo Moro, fu rapito il 16 marzo 1978 dalle Brigate Rosse, due anni dopo la produzione del film *Todo Modo*. L'avvenimento accadeva il giorno in cui i comunisti, dopo un'attesa di quaranta anni, entravano al governo. Aldo Moro era stato una persona chiave nella realizzazione del compromesso storico fra la Democrazia Cristiana e il Partito Comunista Italiano (PCI). La stampa, la radio e la televisione si occuparono continuamente dello spettacolare rapimento e del destino di Moro durante i cinquantaquattro giorni di sequestro fino all'omicidio. Conoscendo la forza delle immagini televisive, non c'è dubbio che questa vicenda abbia lasciato un'impronta indelebile sull'anima degli italiani. Nel teatro si dice che le cose nascoste creano effetti più forti delle cose viste. Nel caso Moro il protagonista era nascosto, e l'immaginazione pubblica liberata. L'effetto fu fortissimo. L'immagine di Aldo Moro uomo politico, si sviluppò verso quella di padre della nazione, forse un santo. La spettacolare, tragica, e avvincente storia, aiutata dall'enorme e costosa pubblicità già fatta, non poteva che attirare interessi cinematografici.

Il primo film sul sequestro fu *Il Caso Moro*, ispirato dal libro *I giorni dell'ira* di Robert Katz (Edizione americana 1980, traduzione italiana 1982). La storia è così simile alla versione descritta da Leonardo Sciascia nel suo libro *L'affaire Moro* (1978), che quest'ultimo sembrerebbe essere una fonte importante per Katz.¹⁵⁹ Avendo preso parte nella prima Commissione Parlamentare d'inchiesta sul caso Moro, Sciascia, membro del PCI fino al compromesso storico, conosceva bene la storia. Nel libro *L'affaire Moro*, Sciascia s'indigna contro gli uomini al potere e particolarmente contro Giulio Andreotti, che Sciascia pensava avesse fatto ben poco per salvare Moro. Nel film gli uomini nella Democrazia Cristiana e nel PCI adottano immediatamente la cosiddetta 'linea di fermezza', cioè di non trattare con i terroristi, neanche se si trattava di un modesto scambio di prigionieri uno a uno. Le conseguenze di non voler trattare, illustrate nel film, influenzarono in modo decisivo la sorte di Moro. Tante persone desideravano che Aldo Moro, il presidente della Democrazia Cristiana e il costruttore del compromesso storico sparisse.

¹⁵⁹ Sciascia, Leonardo, *L'affaire Moro* (Milano, Piccola biblioteca Adelphi 1994)

Il titolo *Il Caso Moro* crea rimbalzi cinematografici immediati. *Il caso Mattei* (1972) è il titolo di un famoso film d'inchiesta di Francesco Rosi. Formato e ispirato dal neorealismo, Rosi cercava di mostrare la realtà così com'era, indagando aspetti sociali e politici oscuri nella speranza di chiarificarli e migliorare la società. Nelle sue inchieste Rosi provava a ricostruire gli avvenimenti in maniera più corretta possibile. I risultati furono film che tendevano verso il genere documentario, come *Salvatore Giuliano* (1960) e *Mani sulla città* (1963). Il titolo di Ferrara può indicare un desiderio di seguire il metodo documentario di Rosi, e aspirare al dogma neorealista dell'impegno. Notiamo che l'attività del *cinema d'impegno* diventa problematica quando si tratta di avvenimenti con significati politici contestati. Un regista non è un registratore neutro.

Il film presenta la storia di Aldo Moro cronologicamente dal rapimento e l'uccisione della scorta in Via Fani il 16 marzo 1978 fino alla scoperta del cadavere in Via Caetani. Il film comincia e continua come un thriller. L'uso di una forte e brusca musica combinata a rapidi e ripetitivi effetti sonori crea un'atmosfera di ansia, d'urgenza e di pericolo. Il rapimento è presentato in modo realistico fino a diventare speculativo quando i corpi delle cinque vittime della scorta ballano in modo grottesco sotto gli spari della mitra. Nel procedimento le scene si alternano fra incontri politici su diversi livelli, con scene fra Aldo Moro e i brigatisti nel loro covo. La musica, i frequenti cambiamenti di luogo e la crescente disperazione della famiglia Moro contribuiscono a mantenere un intenso senso di crisi e d'urgenza.

Il film segue la classica dietrologia degli anni settanta. La responsabilità della morte di Moro è attribuita non solo alle BR, ma anche all'intervento nocivo della polizia e delle istituzioni militari segrete. La malavoglia dei colleghi nella DC appare ovvia. Il film mostra rappresentanti delle forze dell'ordine e militari che rubano, mentono e ostacolano l'indagine. Diventa ovvio che fanno molto sul rapimento senza dirlo o voler agire. Fanfani e Cossiga, Giulio Andreotti e Berlinguer sono direttamente o indirettamente coinvolti nella tragica fine. Rifiutando di considerare le lettere da Moro, tutti partecipano a indebolire la sua autorità. Commentando una lettera Andreotti dice: "Non c'è traccia di Moro che noi conosciamo"¹⁶⁰. Anche se l'indagine grafologica e la famiglia di Moro sono sicuri dell'autenticità delle lettere, gli esperti continuano a parlare di "anomalie di ordine psicogeno"¹⁶¹ e della sindrome di

¹⁶⁰ DVD Ferrara, Giuseppe, *Il Caso Moro* 39.01

¹⁶¹ Ibid. 43.01

Stoccolma. La voglia di non accettare la sua individualità, ma trasformarlo in un caso patologico, contribuisce a indebolire l'autorità dello statista e a trasformare Aldo Moro in un capro espiatorio. Forze internazionali agiscono contro Moro e dietro a tutto troviamo la mano di Washington. Nel film il presidente americano telefona a Giulio Andreotti per sostenere che la linea di fermezza è la sola realistica. La dietrologia diventa forse un po' esagerata quando vediamo Berlinguer, il presidente del PCI partecipare alla riunione del gruppo clandestino P2?

¹⁶² Otto anni dopo l'uccisione ritroviamo dunque la polarizzazione politica, e le stesse caricature degli uomini politici. Giulio Andreotti rimane il cattivo, il ministro Zaccagnini è debole e indeciso, Fanfani sceglie di non agire. I brigatisti sono presentati come giovani fanatici e immaturi convinti dell'esistenza di una organizzazione segreta, lo *Stato Imperialista delle Multinazionali (SIM)*, che fa la guerra contro la classe operaia. I brigatisti sono anche preoccupati di negare l'individualità di Aldo Moro. Come gli spiega l'interrogatore delle BR: "In questa guerra lei non è un uomo per noi, ma la funzione che svolge nel sistema."¹⁶³

Vediamo così come Aldo Moro diventa vittima dell'ostile immaginario, non solo delle Brigate Rosse, che lo vedono come esecutore di forze segrete, potenti e pericolose, ma anche delle forze nella Democrazia Cristiana che scelgono di considerarlo non come il grande statista che era prima del rapimento, ma come mentalmente disturbato. Questo modo di trattarlo può anche servire un altro obiettivo: la creazione di un capro espiatorio implica per gli esecutori di negare l'individualità della vittima. Il rituale espiatorio esige che la vittima sia definita come un oggetto, caricato di significato sopra-umano, simbolico o totemico. Aldo Moro si opponeva alla tendenza di trasformarlo in un simbolo o idea astratta. Dalla sua: "prigione del popolo" scrive che: "Il sacrificio degli innocenti in nome di un astratto principio di legalità, mentre un indiscutibile stato di necessità dovrebbe indurre a salvarli, è inammissibile".¹⁶⁴ Anche se è interessante indagare il destino di Aldo Moro come capro espiatorio, rimane importante rendersi conto di che tipo di conseguenze ne possano risultare. Se antichissimi riti di sacrificio, fuori dal nostro controllo cosciente, vengono accettati come ragione delle nostre azioni, sparisce il fondamento centrale per invocare la responsabilità individuale. Ritornerò al soggetto del parricidio nel *Buongiorno notte*, dove il regista, Marco Bellocchio, sviluppa il ruolo di Moro come padre. Ora basta constatare che tale preoccupazione esula dalla semplice polarizzazione politica degli anni settanta.

¹⁶² DVD Ferrara, Giuseppe, *Il Caso Moro*, 1.15.19

¹⁶³ Ibid. 34.55

¹⁶⁴ Sciascia, Leonardo. *L'Affaire Moro*. (Milano, Piccola Biblioteca Adelphi, 1994) 43

Mentre i politici e i brigatisti sono caricature, l'immagine sullo schermo è più complessa per Aldo Moro e la sua famiglia. È interessante vedere come Gian Maria Volonté, l'eterno rivoluzionario di parecchi film, il selvaggio e romantico messicano che grida: "Sono io la rivoluzione!"¹⁶⁵ nel *Quién sabe?*, dopo aver presentato Aldo Moro con mordente ironia nel *Todo Modo*, cambia e presenta un tutt'altro ritratto dello statista. Nel *Caso Moro* Volonté presenta il presidente con rispetto e dignità, come un uomo di grande umanità, dolcezza e voglia di comunicare. Racconta storie al nipote Luca, e ha voglia di stare con la moglie Eleonora e la famiglia. Questo è un fedele sostenitore della famiglia italiana. Durante i cinquantaquattro giorni di passivo sequestro Aldo Moro deperisce. Il viso diventa pallido, il corpo adotta la posizione regressiva fetale, la barba cresce e i capelli sono spettinati. Malgrado sia spiritualmente sfinito e rassegnato, riesce a mantenere, nonostante episodi di ansia e disperazione, la calma e una certa voglia di capire. La sua prudente umiltà e cortesia verso tutti durante il sequestro non possono che destare ammirazione. Una profonda e sincera fede religiosa sembra rappresentare l'ultima ancora della sua esistenza. Moro chiede di avere una Bibbia, e la legge spesso. Quando ascolta la messa, registrata su una cassetta, o quando si avvicina la morte, lo vediamo in ginocchio, pregando. Si presenta allora come un eroe spirituale, una santa vittima, benedetta e innocente che va a morire come capro espiatorio in modo simile a quello di Cristo. Abbiamo già visto come Moro, con paralleli a Cristo sia diventato vittima dell'ostile immaginario di altri protagonisti. La moglie, Eleonora Moro viene dipinta con cura: intelligente, attenta e dedicata a salvare il suo amato marito, si batte in una lotta disperata contro le bugie che le presentano la polizia e gli uomini di potere. Diventa una donna, forte e ammirevole, un esempio da seguire nella lotta femminista.

Malgrado le intenzioni documentarie siano già implicite nel titolo, è difficile accettarle pienamente. Aldo Moro è presentato come un santo. Le sue lettere dimostrano grande sensibilità e ammirabili doti intellettuali. Ricordiamo anche il complimento che gli ha fatto Pasolini: "the least corrupt of the Democrazia Cristiana".¹⁶⁶ Forse possiamo concludere come fa Christian Uva che si tratta di un film con ambizioni di diventare un film d'inchiesta che si è trasformato in un giallo politico¹⁶⁷, caricato di teorie di cospirazione. Le teorie di cospirazione sono così importanti da meritare alcune considerazioni.

¹⁶⁵ DVD, *Quién sabe?* Damiano Damiani 1966, 19.32

¹⁶⁶ O'Leary, *Tragedia all'italiana*, 43

¹⁶⁷ Uva, *Schermi di piombo*, 58

La dietrologia è il dominio delle teorie di cospirazione. O'Leary considera la dietrologia con sospetto, ritenendo che le teorie di cospirazione possano rappresentare segni d'ignoranza, ma la dietrologia si presta facilmente a usi meno innocenti. Credere che le forze segrete dell'estrema destra, con l'aiuto dei servizi segreti dello stato, in realtà fossero responsabili degli atti criminali che sembravano provenire dalla sinistra era una credenza diffusa negli anni settanta.¹⁶⁸ Alcune volte fu probabilmente così. La tragedia di Piazza Fontana si presenta immediatamente come un possibile esempio. O'Leary suggerisce che la dietrologia fosse parte della strategia della sinistra moderata per allontanarsi dalle Brigate Rosse. La dietrologia divenne allora uno strumento utile per segnalare al pubblico che il rapimento e l'uccisione di Moro e la sua scorta non avevano niente a che fare con la sinistra in genere. La brigatista Anna Laura Braghetta, autrice del libro *Il prigioniero*, non voleva lasciarsi escludere:

La sinistra si ostinava a fingere che non fossimo dei loro. Solo Rossana Rossanda del manifesto aveva coraggio e cervello, e sapeva guardare in faccia la realtà. Scrisse un memorabile articolo in cui suggeriva a tutti di riguardare le foto dell'album di famiglia del comunismo, dove c'eravamo anche noi.¹⁶⁹

La dietrologia politica e la lotta ideologica dominano altre prospettive nel *Il Caso Moro*. I brigatisti guardano superficiali programmi televisivi, che si alternano ad emissioni di notizie spettacolari. La TV non presenta nessun interesse per le difficoltà del popolo. I problemi dei poveri appaiono solo una volta, in cui un brigatista spiega a Moro.

Mi ha chiesto come mai, sono entrato nella lotta armata. Adesso glielo voglio dire. È una storia molto lunga. Potrei cominciare con mio padre che faceva il bracciante, o dal tradimento del PCI. Gli voglio parlare della classe operaia, di tutte le famiglie proletarie che vengono sbattute in mezzo alla strada, dai licenziamenti, gli sfratti, dal costo della vita. È il capitale a fare la guerra ai lavoratori, e il suo partito è quello che la dirige.¹⁷⁰

Il caso Moro tratta un evento straordinario nella vita politica italiana, ma non affronta le difficoltà del popolo. Il mondo politico sembra ancora polarizzato, popolato da cattivi o deboli caricature di uomini politici e di fanatici brigatisti. Il sistema del potere e il governo sono criticati tanto quanto le Brigate Rosse per l'uccisione di Moro. Liberato dalle possibili ristrette condizioni intellettuali negli anni Settanta, il film prova a esplorare la personalità del

¹⁶⁸ O'Leary, *Tragedia all'italiana*, 38

¹⁶⁹ Braghetta, Anna Laura & Tavella, Paola. *Il prigioniero*. Settima edizione (Milano, Universale Economica Feltrinelli 2012) 127

¹⁷⁰ DVD. Ferrara, *Il Caso Moro*. 1.01.10

protagonista in profondità, anche nel ruolo di vittima e capro espiatorio. Allo stesso tempo notiamo come il mercato e gli interessi economici sembrano essere entrati in possesso della storia di Moro e dell'eredità degli anni di piombo. Le tragedie sono diventate materia prima per la produzione di film d'intrattenimento, di thriller, di action-movie. Prima che cominci l'azione del film vediamo l'insegna di Columbia Pictures, Italy sullo schermo.

2.6. Piazza delle Cinque Lune. (Renzo Martinelli.2003)

Il film *Piazza della Cinque Lune* si presenta come un cinema d'impegno nella tradizione di Rosi.¹⁷¹ La copertina del DVD informa: "Il caso Moro: Le verità nascoste." Nel materiale extra, lo storico Miguel Gotor ci assicura che il film ci mostra "Come le cose sono effettivamente accadute". All'inizio appare una citazione di Moro;

Quando si dice la verità,
non bisogna dolersi di averla detta.
La verità è sempre illuminante.
Ci aiuta ad essere coraggiosi.

In realtà, anche questo film è un "thriller", con i tratti caratteristici del genere. L'estensivo uso di musica di suspense o malinconica, che accelera durante le scene d'azione più intense, si mescola con misteriosi e pericolosi avvenimenti nel buio con partecipanti sconosciuti. Il film inizia a Siena nel 2003, venticinque anni dopo la morte di Moro, dove il protagonista, il giudice provinciale Rosario Saracini (Donald Sutherland) sta per pensionarsi. Il film si apre con il Palio, la spettacolare corsa di cavalli nella piazza centrale di Siena, dove Saracini si definisce come un giudice con notevole integrità. "*Non esprimere mai un giudizio senza avere a disposizione tutte le prove, Fernanda.*"¹⁷²

All'improvviso uno sconosciuto che dice di essere uno dei brigatisti delle BR anni fa, passa a Saracini un filmino Super 8 sul rapimento di Aldo Moro in via Fani nel 1978. Ammalato di un tumore mortale, il brigatista desidera narrare la vera storia dell'accaduto prima di morire. Con l'aiuto dalla figlia Fernanda (anche lei magistrato) e dall'amico, la guardia del corpo, Branco (Gianfranco Giannini), Saracini riesce a penetrare la storia e a scoprire segreti nascosti. Progressivamente appare una rete complessa. Il film ci dice che le Brigate Rosse furono

¹⁷¹ O'Leary, *Tragedia all'italiana*, 56

¹⁷² DVD Martinelli, Renzo, *Piazza delle cinque lune* 3.19

infiltrate e controllate dalle forze dell'ordine e dai servizi segreti americani. Ma anche altre forze clandestine offrirono il loro sostegno, come la P2, una loggia massonica e ultrasegreta, e Gladio, un'organizzazione clandestina, destinata a entrare in azione nel caso vincessero il partito comunista. Saracini scopre un livello superiore di organizzazione. Dietro il nome di Hyperion, un'apparente innocua scuola di lingua a Parigi, si nasconde La Compagni, cioè la "stazione della CIA più importante che ci fosse in Europa: "Un centro di assistenza per vari gruppi dei militanti marxisti europei come l'IRA, ETA, l'OLP e ovviamente le Brigate Rosse."¹⁷³ Saracini ottiene una copia da un "Field Manuel" americano che descrive in modo dettagliato i metodi da usare: bombe, tortura, rapimenti, terrore. Un manuale firmato dal generale americano W. C. Westmoreland. Tutto questo per mantenere il bilanciamento di potere in Europa come convenuto fra Stalin e gli Alleati a Yalta nel 1945. Con il silenzioso permesso di Francesco Cossiga, Ministro dell'Interno, fu giudicato necessario che Aldo Moro, l'architetto del compromesso storico fra DC e PCI, morisse.

Saracini conosce la storia dell'arte molto bene e ama le belle cose. Quando fa visita al suo antiquario sa riconoscere lo stile del quattrocento in una pala d'altare. Lo seguiamo quando visita il duomo di Santa Maria della Scala a Siena, con i bellissimi pulpiti, scolpiti da Niccolò e Giovanni Pisano. Viaggiamo con il giudice a Firenze, a Roma, a Parigi (Con Notre Dame), a Versailles, e visitiamo la sua bella casa nella campagna Toscana. Gli spettatori partecipano così ad un viaggio turistico attraverso l'Italia con occhiate sulle arti e sulla splendida architettura storica. O'Leary commenta: "Piazza delle Cinque Lune is also a postcard film. Twenty-five percent of its budget was provided by the comune of Siena."¹⁷⁴

Alcune parti della storia sono trasmesse in modo cinematograficamente interessante. Saracini, Fernanda e Branco esaminano il filmato del rapimento in modo molto dettagliato. Ripetono le visioni tante volte, discutono il dinamismo dell'attacco in via Fani e i ruoli rispettivi dei vari brigatisti. Nel film che vedo io il tempo presente (2003?) con i tre protagonisti è presentato a colori, mentre il filmato di via Fani (1978) si vede in bianco e nero. Durante la ricostruzione del rapimento appaiono numerosi filmati illustrativi in bianco e nero, presi da angoli diversi, dal punto di vista dei testimoni e anche da quelli delle vittime dentro le macchine durante l'attacco. Così, gli spettatori sono costretti a ricordarsi che l'azione è stata ricostruita tante volte, mentre al tempo stesso sono invitati a farsi coinvolgere nell'azione e accettare che

¹⁷³ DVD Martinelli, *Piazza delle cinque lune*, 04.40

¹⁷⁴ O'Leary, *Tragedia all'italiana*, 54

l'aspetto temporale sia oscurato. Nell'esaminazione del film Saracini ottiene aiuto da professionisti per ingrandire l'immagine. Il gruppo riesce allora a riconoscere uno spettatore presente ma passivo all'azione in via Fani, cioè il colonello dei Servizi Segreti Camillo Guglielmi, anche coinvolto nella struttura "Stay behind", in caso vincessero il PCI.¹⁷⁵ Il lungo, dettagliato e minuzioso esame del breve film fa riferimento a film come *Blow Up* (1966) di Michelangelo Antonioni, e *La Conversazione* (1974) di Francis Ford Coppola, l'ultimo ispirato da Antonioni. Questa serie di film è interessante perché prova ad indagare la possibilità di identificare i fondamenti della realtà. Il rappresentante di Hyperion a Parigi propone a Saracini una visione relativa della verità che nega l'esistenza dei valori assoluti. "In fin dei conti è solo il tempo a determinare il verdetto della storia."¹⁷⁶ Saracini non è d'accordo. La verità rappresenta un'ancora esistenziale necessaria nella sua vita. I risultati dimostrati nell'esame del film indicano però che la verità è un concetto relativo che cambia contestualmente, come nel circolo ermeneutico. Una volta entrata nel processo, la realtà cambia continuamente. L'argomentazione ci fornisce simultaneamente un commento ironico sulla relatività dei risultati di questo testo. Il metodo ermeneutico si apre però verso un relativismo che illustra l'inerente debolezza della polarizzazione politica. Entriamo di nuovo nel terreno della metodologia e della filosofia.

Malgrado diversi impedimenti Saracini continua l'indagine fino a scoprire tutta la storia. La spiega a Fernando e Branco mentre salgono tutte e tre sulla torre a Siena e conclude "È il quadro generale di tutto quello che sappiamo del caso Moro."¹⁷⁷ Le forze segrete dietro l'uccisione di Moro rimangono attive venticinque anni dopo l'accaduto. Dopo l'uccisione dello sconosciuto informatore, l'antiquario, il giudice è convocato a Roma dai poteri centrali, solo per scoprire che anche lui è stato tradito, da Branco, il suo miglior amico e confidente, che ha una posizione centrale nell'organizzazione segreta. Il film suggerisce allora che gli stessi poteri che furono responsabili della morte di Moro nel '78, sono ancora attivi nel tempo presente. Il caso non è chiuso, ma rimane ancora un problema politico attuale: difendere l'Italia contro un dominio comunista può rappresentare un progetto così ammirevole come quello di cercare la realtà o la giustizia. Invitato a fermare l'inchiesta, Saracini dice a Branco che: "Succede a volte, che le persone vengano travolte da eventi molto più grandi, molto più

¹⁷⁵ DVD Martinelli, *Piazza delle cinque lune* 37.24

¹⁷⁶ Ibid. 1.03.58

¹⁷⁷ Ibid. 1.39.38

importanti di loro. E a questi eventi sacrificano sé stessi”.¹⁷⁸ Rivelandosi un leader dell’organizzazione segreta alla fine del film Branco si difende con lo stesso argomento: “Vede Saracini. A volte veniamo travolti da eventi più grandi di noi. Mi dispiace.”¹⁷⁹ Il film finisce con una citazione di Solone. “La giustizia è come una tela di ragno: trattiene gli insetti piccoli, mentre i grandi trafiggono la tela e restano liberi”. Luca Bonini Moro canta una canzone che critica i signori del potere: “Maledetti voi, signori del potere che muovete la vita di persone con i vostri fili da burattinai...”

Nonostante il desiderio di convincere lo spettatore della veracità della storia abbiamo già notato parecchi elementi che illustrano la possibile pluralità della verità. Interessante è l’importanza che Saracini accorda all’estetica, alla bellezza. Ammirando una Pala d’Altare fatta da un anonimo, dunque senza grande valore economico, commenta; “Lo stesso, vale una fortuna”. Interessante anche notare come il film fa riferimento a sé stesso, quando Saracini, sul treno per Firenze legge il libro *I fantasmi del passato* scritto dall’ex parlamentare comunista (specialista del caso Moro)¹⁸⁰ Sergio Flamigni. Questo libro fu una fonte importante per la sceneggiatura del film. Un’altro riferimento appare quando la password del dischetto che contiene il segreto memoriale di Aldo Moro è: “*Piazza delle Cinque Lune*”, cioè il titolo del film e forse il luogo dove fu assassinato Mino Pecorelli. Le teorie di cospirazione abbondano nel film. O’Leary rimane scettico:

“In particular, note Bartali’s admission that the various speculations fail to add up to a coherent account: ”Theories, deductions, suppositions. A single truth emerges clearly; there are no certainties. Clues indicate a precise path; however, there is not sufficient evidence to definitely confirm a hypothesis” (155).¹⁸¹

Il lato tecnico nel film è molto spettacolare. L’uso di elicotteri permette non solo riprese impressionanti del paesaggio toscano, ma rende anche possibile alla telecamera di muoversi in modo da creare l’impressione di un ingrandimento continuo andando da uno squisito dettaglio architettuale, per poi elevarsi e gradualmente rivelare il centro storico della vecchia città. Durante le azioni di violenza come in Via Fani o quando viene ucciso Mino Pecorelli, l’impressione di disordine e di crisi è rinforzata dall’uso di telecamera portata a mano, e l’inondazione delle numerose e ultra-brevi riprese rende quasi impossibile di seguire lo

¹⁷⁸ DVD Martinelli, *Piazza delle cinque lune*, 1.28.39

¹⁷⁹ Ibid. 1.56.43

¹⁸⁰ Uva, *Schermi di Piombo*, 58

¹⁸¹ O’Leary, *Tragedia all’italiana*, 46 (Nota a piè della pagina)

sviluppo in modo conscio. Registrate in modo subliminale, le immagini sono legate a un'efficiente musica di suspense. L'effetto diventa spettacolare e drammatico nella migliore tradizione del thriller.

La Piazza delle Cinque Lune fu una produzione associata tra Francia, Germania e Italia. Il film lancia in modalità pubblicitarie la bella l'Italia, con i suoi tesori artistici e architettonici sul mercato internazionale. Il thriller contiene una generosa mescolanza di cospirazioni, con fili internazionali. L'uso del famosissimo attore inglese Donald Sutherland non può che aumentare l'appello internazionale. Un riferimento cinematografico interessante è quello connesso al film *Via delle cinque lune*, creato nel 1942 da Luigi Chiarini, il primo direttore del Centro Sperimentale. Genericamente Thompson e Bordwell piazzano l'opera di Chiarini fra i cosiddetti "calligrafici", caratterizzati da una ritirata dal realismo sociale e un rafforzamento di elementi decorativi.¹⁸² Le similitudini generiche sembrano echeggiare attraverso titoli e tendenze in *Piazza della cinque lune*, versione 2003.

2.7. Buongiorno Notte (Marco Bellocchio 2003.)

Prodotto lo stesso anno del film precedente, 25 anni dopo l'accaduto, il titolo di quest'opera proviene da una poesia di Emily Dickinson. La sceneggiatura fu ispirata dal romanzo *Il prigioniero*, scritto da Anna Laura Braghetti e Paola Tavelli. Laura Braghetti fu un membro delle BR e prese parte al sequestro e all'uccisione di Moro. Fu nel suo appartamento in via Montalcini a Roma che fu sequestrato il presidente. Braghetti fu arrestata nel 1980 e condannata all'ergastolo. Dopo ventidue anni di carcere, dal 2002 è stata ammessa alla libertà condizionale. Il libro fu pubblicato nel 1998. Il film si presenta come una sorta di autobiografia, in un modo simile alla storia di Sergio Segio in *Prima Linea*. Numerose informazioni prese dal libro appaiono nel film. I cinquantaquattro giorni dei prigionieri sono presentati come un viaggio esistenziale per la brigatista Chiara (Maya Sansa), e visto attraverso i suoi occhi. Chiara diventa forse la protagonista più importante del film. Dopo il grande entusiasmo dopo la riuscita del rapimento, Chiara comincia progressivamente a cambiare idea. Dal primo momento vediamo segni di dubbio. Diversamente dagli uomini, Chiara si rallegra allo spettacolo dei fuochi artificiali del Capodanno. Anche se lei legge *La sacra famiglia* di Engels e Marx, un libro ostile e scettico verso l'istituzione della famiglia,

¹⁸² Thompson, Kristin & Bordwell, David, *Film History* (New York, McGraw Hill 2003) 279

Chiara si dedica con attenzione ai compiti tradizionali della casalinga necessaria al funzionamento del gruppo: per esempio è fiera dalle sue minestre. Ernesto, un altro membro del gruppo, presentato come suo marito comincia anche lui a dubitare del progetto. Nella biblioteca dove lavora Chiara, fa amicizia con un collega, Enzo Passoscuro. Enzo critica la lotta armata ed il sequestro di Moro. Gli piace scrivere però, e passa a Chiara la copia della sceneggiatura di un film chiamato, *Buongiorno, notte*, chiedendole di leggerla. Il film fa così riferimento a sé stesso. La figura di Enzo - che non esiste nel libro di Braghetti - sembra rappresentare la voce del regista. Tuttavia, nel film di Enzo la fine del film è diversa della realtà che conosciamo noi. Enzo chiede a Chiara cosa la protagonista femminile, dunque Chiara stessa – debba decidere: lasciare che le Brigate Rosse ucciderono la vittima, o impedire l'azione? Una forte influenza su Chiara ha la personalità di Aldo Moro (Roberto Herlitzka). Lei lo osserva ossessivamente dallo spioncino, ogni sera, dove la testa del prigioniero appare sullo schermo in mezzo a un circolo. Alcune volte l'effetto somiglia a un vecchio film, o a un'aureola che circonda la testa del presidente. Nell'incontro con Moro Chiara prova a farsi dura e determinata, ma senza successo. Nonostante i brigatisti sostengano di aver “portato l'attacco al cuore dello stato”¹⁸³ Moro non è impressionato. Quando Chiara legge e ascolta le lettere di Moro, per esempio quella diretta al Papa, è ovvio che l'umanesimo e la dolcezza delle parole le toccano il cuore fino a farla piangere. Ascoltando e rispettando le sue emozioni allora lei cambia direzione, e prova a rinviare o impedire l'esecuzione. Non è possibile. Lo sappiamo tutti. Moro fu ucciso. Nell'immaginario però, che Enzo pensava reale, ci viene presentato non solo il finale che conosciamo, ma anche con un'altra fine del film, dove Moro scappa per andare liberamente e con sollievo nelle strade di Roma, verso l'avvenire, circondato da musica lieta.

Il film ci mostra, in modo intimo, la coabitazione fra sequestratori e sequestrato durante i cinquantaquattro giorni. Molto tempo è impiegato nell'aspettare, e dunque a vedere la TV, con programmi dominati da musica, divertimenti superficiali e notizie sul rapimento. Per il resto ci sono tante cose ordinarie da fare. Chiara fa la spesa, lava e stira lenzuoli e camice. Vediamo il gruppo mettersi al tavolo per cenare, e portare il vassoio con cibo e caffè al prigioniero. Primo, un dei brigatisti, pieno di premure, si occupa dei suoi canarini.¹⁸⁴ La frequenza e la regolarità delle azioni e dei doveri giornalieri creano ineluttabilmente un sentimento reale di vicinanza e intimità, che include anche il prigioniero. Malgrado punti di

¹⁸³ DVD Bellocchio, Marco, *Buongiorno, notte* 16.08

¹⁸⁴ Braghetti & Tavella, *Il prigioniero*, (Milano, Feltrinelli 2012) 36

vista che appaiano diametralmente opposti fra il leader Mariano e Moro, anche Mariano comincia a mettersi con fiducia nelle mani del prigioniero quando gli parla di difficoltà familiari.

Insomma, siamo in presenza di una strana famiglia. Il padre è destituito del suo potere e incarcerato. Giocando con il nome di Mario Moretti, il capo dell'operazione Moro, Bruno Fornara si esprime così: "La famiglia si riproduce dentro al covo, persino con un giochino lacaniano: c'è Moro e ci sono i suoi piccolini, i Moretti".¹⁸⁵ Fatto ironico sembra essere che i brigatisti hanno tutti sofferto di conflitti famigliari e mancanza di affetto e di genitori. La madre di Laura Braghetti è stata travolta da un'automobile quando Laura era piccola.¹⁸⁶ Il rapporto con il padre che peraltro muore presto, era difficile. Separato dal figlio, Mariano esprime un bisogno acuto di una persona di cui fidarsi. Ernesto proviene da una famiglia molto povera con tanti bambini e poche risorse. Sullo schermo, in Moro i brigatisti incontrano una persona che possiede tutte le qualità che mancavano loro. Aldo Moro impersona il buon padre e marito, che è dedicato alla sua famiglia, premuroso verso tutti e pronto ad ascoltare, vedere e capire le emozioni degli individui. L'incontro con un supposto nemico politico con quelle caratteristiche non può che svegliare emozioni ambigue. È difficile e provocatorio di essere forzato a ricordare o sentire la mancanza di tutto ciò che non c'è. Una reazione è quella della negazione e della rabbia.

Nell'introduzione storica abbiamo già notato fino a che punto le proteste studentesche potrebbero rappresentare una lotta fra generazioni. Tutto ciò che rappresentava la generazione precedente fu trattato con irriverenza. Norme, opinioni, tradizioni, pettinatura e modo di vestirsi. I genitori erano visti come ostacoli alla liberazione dei giovani. Ascoltiamo il capo storico delle BR Renato Curcio: "Non abbiamo potuto vivere nel modo in cui ci sarebbe piaciuto perché la generazione precedente ha brutalmente bloccato il nostro cammino chiedendoci di sacrificare la nostra differenza o morire"¹⁸⁷

Forse siamo testimoni di un tale conflitto qui. Nella nostra famiglia, il potere è sconvolto fino a sottomettere il padre a un processo chiuso, assurdo e spietato. I giovani si accorgono bene del significato di Moro, ma non solo come nemico politico da temere e odiare. L'umile

¹⁸⁵ O'Leary, *Tragedia all'italiana*, 63

¹⁸⁶ Braghetti & Tavella, *Il prigioniero*, 134

¹⁸⁷ O'Leary, *Tragedia all'italiana*, 40

dignità e cortesia con cui Moro si sottomette alla situazione, e la sua sapienza, ispirano ammirazione e rispetto. Ammettono la sua statura, lo chiamano “Il presidente”. Moro diventa una figura di autorità, un’alternativa di Mariano. Mentre Moretti parla “di odio di classe”, Moro, ispirato dalla fede cristiana, risponde che “Non riesco a odiare, neanche Lei”. Mariano cerca invano di far ammettere a Moro la responsabilità dal suo partito della strage di Piazza Fontana.¹⁸⁸ Non ha successo. Nelle loro conversazioni diventa chiaro che i due si muovono su livelli intellettuali e linguistici diversi. Mentre Mariano si esprime con parole dirette e semplici, aspettandosi risposte lucide e chiare, Moro parla in un linguaggio più all’antica, più difficile da capire, le frasi cariche di parole e nozioni intricate e complesse. Moro si esprime su un livello più astratto e raffinato, il solo modo che a lui sembra utile per esprimere la complessità della vita politica. Mario che non è maestro di questa lingua, non riesce a seguire. La professoressa Cosetta Gaudenzi dell’Università de Memphis si interessa all’uso delle parole e alla retorica nel film e fa notare che mentre Mariano e i brigatisti sono limitati da un linguaggio pieno di ripetitive e teoretiche battute politiche, la lingua di Moro contiene un tutt’altra ricchezza: mentre Moro per esempio parla di “gente”, Mariano insiste a parlare di “classe”.¹⁸⁹

Sebbene sia difficile definire e ridurre la lotta fra loro come solo o essenzialmente generazionale, sembra possibile però evocare la nozione di capro espiatorio, dove la vittima deve morire per migliorare o fare uscire il gruppo o la società da una crisi. La situazione invoca allora anche antichissimi rituali connessi ai mutamenti delle stagioni: il vecchio anno deve morire per permettere alla primavera di risorgere. Un girotondo eterno, descritto negli arcaici miti sulla fertilità della terra nel libro *The Golden Bough* de J.G. Frazer. Il vecchio Re deve morire per permettere al prossimo di entrare nel suo ruolo.¹⁹⁰ In questa luce, diventa divertente osservare l’entusiasmo di Chiara nella festa di capodanno 1977. È una festa, non solo per l’avvenire, ma anche una festa per la morte dell’anno passato.

Marco Bellocchio ha scritto: “È un film sull’assassinio di un padre. Ed è un film che dice come la separazione da un padre non passi attraverso il parricidio”¹⁹¹ Il mito d’Edipo diventa

¹⁸⁸ Braghetti & Tavella, *Il prigioniero*, 42

¹⁸⁹ Gaudenzi, Cosetta. «*Marco Bellocchio’s Buongiorno, notte and the Language of the Brigade Rosse*», Academia, Edu, 5

¹⁹⁰ Frazer J.G. *The Golden Bough: A study in Magic and Religion*. Chapter 24. The killing of the divine king. (London, Macmillan. First published 1922. Abridged version 1971)..

¹⁹¹ O’Leary, *Tragedia all’italiana*, 42

pertinente: l'individuo che senza saperlo uccide un padre, assente e oggetto di nostalgia. In *Buongiorno, notte*, mi pare che Moro diventi, in un certo modo, un buon padre ritrovato. La sua capacità d'ascoltare ed offrire uno spazio spirituale libero offre forse ai giovani una possibilità di svilupparsi e cambiare idea come fanno Chiara e anche Mariano. Alcune volta la situazione comincia a somigliare a ciò che accade in una terapia psicoterapeutica o analitica. Sappiamo però che in realtà né Chiara né Mariano cambiarono idea o corso d'azione. Aldo Moro è rimasto una figura carica di sentimenti ambigui e difficili nella sinistra italiana.

O'Leary è dell'opinione che *Buongiorno, notte* non tratta in effetti del sequestro di Moro. Per lui, il film si rivolge piuttosto verso i diversi modi cinematografici di avvicinarsi alle realtà: "So it is appropriate that *Buongiorno, notte* should not be a film about the Moro events as such, but about the representational means through which we construct our understanding of such events."¹⁹²

Proviamo a chiarificare il suo messaggio. Il film non ha pretese storiche o documentarie: al contrario, ci sono avvenimenti falsi, misteriosi e inesplicabili. Anna Laura Braghetti continuò ad uccidere dopo l'affaire Moro: uccise il professore Vittorio Bachelet all'Università di Roma nel 1980.¹⁹³ La sceneggiatura di Enzo appare in modo miracoloso in una delle borse di Moro.¹⁹⁴ In biblioteca Enzo legge il libro *Lettere di condannati a morte della resistenza Europea*. Più tardi, il libro appare fra le mani di Chiara che dorme nel letto. Allora Aldo Moro compare liberato nell'appartamento, come in un sogno. Prende il libro, e comincia a leggerlo anche lui. Più tardi Chiara ci informa che suo padre le leggeva da piccola.

Il film oscilla fra mondi esistenziali diversi. Si tratta della "realtà normale", (Ciò che non è, è un film), dell'immaginario di Chiara e del mondo dei sogni. L'esperienza dello spettatore, e la possibilità di leggere il film e di capirlo, è complicata dall'irruzione nel film di tanti riferimenti cinematografici: nel sogno di Chiara appaiono vecchi filmini in bianco e nero. Vediamo il treno di Lenin quando arrivava a San Pietroburgo. Vediamo la sofferenza e la povertà delle vittime sconosciute, e vediamo Stalin, adorato dalla folla, accompagnato dall'impressionante musica della Marcia di Trionfo dall'Aida di Verdi. Vediamo la scena

¹⁹² O'Leary, *Tragedi all'italiana*, 61

¹⁹³ *Ibid.* 61

¹⁹⁴ I brigatisti, sorpresi hanno trovato una sceneggiatura di un film in una delle borse di Moro. Anche il libro *Lettere di condannati a morti* ci figura. Braghetti & Tavelli, *Il prigioniero*, 12

dell'assurda esecuzione dei partigiani verso la fine di una guerra già persa, presa dal film *Paisà* (1946) di Rossellini. E sullo sfondo, nell'appartamento sentiamo in continuo il televisore. Sullo schermo televisivo passano i nomi di Paolo Bonacelli e Barbara de Bortoli, attori nello sceneggiato televisivo di *Madame Bovary* trasmesso dalla Rai fra il 4 aprile e il 12 maggio 1978. Chiara ed Ernesto l'hanno visto insieme, e il film li fa pensare ad altre realtà. Noi spettatori possiamo notare una certa somiglianza fra Chiara ed Emma Bovary: ambedue sono insoddisfatte della loro vita e ambedue agiscono in modo tragico e distruttivo per migliorarla. Se ritorniamo al *Buongiorno, notte*, vediamo come il doppio finale, dove una soluzione lieta, negata dalla realtà, viene presentato accanto a quella tragica che tutti conoscono, ci fa aprire gli occhi sulle possibilità di realtà molteplici. Forse il doppio finale può aiutarci a capire meglio il fascino della persona Aldo Moro, cinque volte presidente del Consiglio. L'abbiamo visto come somigliante a un prete, come padre benevolente, come capro espiatorio, come santo clemente e tollerante, come mediatore fra il mondo terreno e quello divino. Il suo ruolo di grande conciliatore fra ricchi e poveri, fra destra e sinistra, fra Nord e il Sud, e fra il mondo terreno e quello divino segnalava in modo implicito una tolleranza senza limiti, adatta a cogliere, capire e perdonare tutti. La cornice della sua visione sul mondo sembra allora capace di accettare e cogliere paradossi e contrarietà. Nello sgomento generale degli anni settanta dove i valori basali stavano per cambiare, una tale accettazione era attraente per molta gente. Diventava possibile allora considerare nuovi valori, ma allo stesso tempo rispettare i valori tradizionali. Una tolleranza di questo genere dava spazio alla confusione personale, e dunque all'accettazione di sé stessi, senza essere giudicati. Ricordiamoci però che l'ammirevole ritratto di Moro in questo film, come quello nel Caso Moro, dimostrano con forza il potere che l'arte cinematografica ha di sedurre e creare protagonisti mitici. Ando Moro diventa quasi un essere divino. Montanelli si chiede perché: "Lo scriviamo pur avendo piena consapevolezza della leggenda postuma creata attorno alla figura di Aldo Moro, e in qualche modo legittimata dalla sua fine tragica".¹⁹⁵

Per ritornare alla citazione di O'Leary, abbiamo trovato che i suoi "representational means" sono tanti, aiutandoci a costruire una comprensione del film che diventa interessante, paradossale e complessa. Ci rendiamo anche conto del fatto che è un grande vantaggio, e alcune volte una necessità, d'avere una certa conoscenza della letteratura e della storia cinematografica per riconoscere e leggere il significato nelle immagini. Mi sembra difficile

¹⁹⁵ Montanelli, Indro, *L'Italia degli anni di piombo* 7

però concordare con O'Leary quando egli scrive che *Buongiorno, notte* non è un film sul caso Moro. Il film segue fedelmente gli elementi del libro di Braghetti, e rappresenta importanti elementi di una testimonianza centrale, che permette al regista di giocare simultaneamente su diversi livelli di referenzialità e di comprensione. Per la nostra indagine è importante notare come Bellocchio usi le informazioni di Braghetti sul sequestro: il libro diventa un fondamento da cui il regista si libera per esplorare altre domande. La materia prima degli anni di piombo diventa allora un utile punto di partenza per inseguire altre sfide, psicologiche ed esistenziali.

Facciamo una tappa per sintetizzare l'indagine. Ho esaminato un film prodotto prima, e tre film prodotti dopo il sequestro di Aldo Moro. Abbiamo notato il contrasto fra *Todo Modo*, dove il protagonista era caricaturato, criticato e sommerso dalle risate, e gli ultimi tre dove Moro è presentato come un uomo simpatico e intelligente, umile e pietoso, buono e degno di ammirazione: un buon padre e un marito affettuoso, sottomesso a scontri difficilissimi, anche vittima ed eroe. La domanda si presenta allora se esistano altri film con testimonianze diverse.

2.8. *Se sarà luce, sarà bellissimo. Moro un'altra storia.* (Aurelio Grimaldi 2008)

La prima parte del titolo proviene dall'ultima lettera che Moro scrive alla moglie. Le parole aggiunte, ci indicano sicuramente "*un'altra storia*". Nella cornice di quattro fili d'azione, seguiamo non solo la storia di Aldo Moro, ma simultaneamente anche altri tre filoni narrativi. Il primo tocca una professoressa, dedicata alla vita politica, e che critica il governo in classe. Di conseguenza, viene arrestata, incarcerata e sottomessa a ostili e spietati interrogatori alla Procura della Repubblica. Quando esce dal procurato, è licenziata dal suo lavoro fino al termine del processo giudiziario. Il secondo filo tratta del giovane ragazzo Mario, sospettato di fare parte di un comando assassino di estremisti di sinistra, che viene anche lui arrestato. Ma viene anche picchiato e torturato. Lo vediamo nudo e legato su una panca, quasi annegato dall'acqua introdotta a forza nella sua gola. Vediamo elettrodi fissati sulla pelle, sui capezzoli o vicino agli occhi, per indurre scosse elettriche o bruciature. Mario è costretto a dire tutto, a gridare come un bambino prima di essere rinviato a giudizio. Nel terzo filo seguiamo gli scontri nel partito comunista italiano: diversi membri della base attaccavano la posizione di Berlinguer, favorevole al compromesso storico. Nel film un esperto di terrorismo, mandato

dal governo degli Stati Uniti, si presenta sullo schermo tante volte per insistere sul punto di vista dagli americani a proposito di Aldo Moro; Non trattare con i terroristi!

Grimaldi ha costruito il film in modo da creare suspense e ansia. L'immagine sullo schermo salta da una storia all'altra in modo imprevisto. La macchina fotografica si muove velocemente, e essendo sorretta a mano, crea, con riprese brevissime, un effetto di disordine. Le scene di violenza e tortura sono spettacolari e sanguinose e si alternano a scene di copulazione sessuale frenetiche. Aurelio Grimaldi ama molto giocare sui contrasti. In mezzo a una brutta ripresa di tortura, accompagnata da musica rumorosa e popolare, l'immagine cambia subito e vediamo Aldo Moro, in silenzio e tranquillità. La musica diventa bella e serena e la sua esistenza sembra un vero paradiso paragonata a quella di persone in custodia della polizia. Quando Moro cade in una crisi di ansia e ha paura di morire, uno dei brigatisti viene a tenergli le mani per consolarlo affettuosamente. Che differenza! È un film violento, spietato e perturbante, che genera un vero senso d'angoscia. La tendenza del film a mostrare le forze dell'ordine come sadici esecutori di tortura provoca domande da parte degli spettatori. Erano veri quei metodi di tortura da parte della polizia all'epoca? Forse le immagini sono piuttosto una caricatura, ideologicamente caricata da preferenze del regista, come lo è di sicuro l'immagine della rappresentante americano? Si vede forse, che Grimaldi era un grande ammiratore di Pasolini, *l'enfant terrible* che ama fare scandalo? Anna Laura Braghetti scrive: "Ora sappiamo con certezza che la tortura venne usata sistematicamente solo dall'anno successivo in poi. A nessuno di quelli che furono presi nell'ottanta, me compresa, fu strappato un capello."¹⁹⁶

Quando lo spettatore paragona i quattro filoni, il destino di Aldo Moro è relativizzato. La sua tragedia fu unica, ma allo stesso tempo non c'è stata. C'erano tante persone costrette a sottomettersi a sofferenze, ben peggiori delle durante gli anni di piombo. L'immagine lo mostra anche come un uomo fragile quando un incubo lo fa tremare di paura e ansia per la morte. L'immagine di Moro diventa allora meno idealizzata dei tre film precedenti. La relativizzazione aumenta verso la fine del film quando individui sconosciuti appaiono e forniscono le loro testimonianze sullo schermo. Incontriamo la moglie di uno della scorta di Moro che fu ucciso in via Fani. Lei parla delle difficoltà, delle sofferenze e delle conseguenze per la famiglia, privata improvvisamente di un marito e un padre. Quest'allargamento delle

¹⁹⁶ Braghetti, Tavella, *Il prigioniero*, 146

prospettive verso tutte le vittime innocenti della lotta armata può essere un momento adatto per prendere in considerazione un film somigliante.

2.9. *I cento passi*. (Marco Tullio Giordana 2000),

Il cadavere del Presidente Aldo Moro fu trovato nel bagagliaio di un Renault Quattro in Via Caetani il 7 Maggio 1978. Le reazioni furono fortissime. Lo stesso giorno fu trovato il cadavere di un povero ragazzo in Sicilia, ucciso dalla Mafia. La notizia non sembrò interessare i giornali. Nel film *I cento passi* il protagonista, il giovane Peppino Impastato, ha il coraggio e l'audacia di non voler sottomettersi alla Mafia, alla cultura dell'omertà o al loro boss Tano Badalamenti. Peppino parla apertamente e in modo provocatorio di tutto e di tutti. I mafiosi locali sono nominati direttamente, e loro attività criminale viene coperta di ridicolo nelle trasmissioni radio che Peppino ha iniziato per desiderio di educare i giovani. Una sera lo incontriamo con un gruppo di giovani dopo che hanno visto insieme il film *Le Mani Sulla Città* (1963) di Francesco Rosi, un film che indaga l'attività criminale della Mafia durante "Il sacco di Palermo", nel campo edilizio. Anche Peppino, come faceva Francesco Rosi, ha voglia di indagare i problemi sociali per migliorare la vita dei cittadini. Quando Peppino, membro della Democrazia Operaia, diventa politicamente attivo, la Mafia lo uccide. *I cento passi* ci mostra che anche Peppino fu un grande eroe, il cui coraggio gli costò la vita. Malgrado l'importanza accordata al destino di Aldo Moro, rimane importante ricordare le numerose vittime e l'ampiezza nazionale del problema.

TERZO CAPITOLO

3.1. *Tre fratelli* (Francesco Rosi, 1981)

Ispirandosi in parte al breve racconto *Terzo figlio* da A. Platonov, questa coproduzione italo-francese tenta di creare una sorta di veduta d'insieme degli anni di piombo, dove il terrorismo è un problema centrale. Adottando diversi punti di vista, rappresentati attraverso tre figli, il film illustra l'ampia complessità economica, sociale e culturale dell'epoca dove entrano i conflitti di classe e, in particolare, le sfide legate all'immigrazione e il divario fra il nord e il sud. Sullo sfondo di un tradizionale, bello e tranquillo paesino, il film riesce a inserire il terrore in una prospettiva storica, dove gli anni di piombo diventano una parte di un disegno ben più largo. Contrastando la vita moderna urbana con quella tradizionale in campagna, il film mi sembra rappresentare quasi una dichiarazione d'amore verso la tradizionale vita agricola e verso le bellezze della natura nel Sud. Fondandosi sulle vite, le testimonianze e i sogni dei tre fittizi fratelli Giuranna che s'incontrano nel povero paesino natale, Murge in Puglia, Rosi ricapitola alcuni temi centrali del periodo. All'inizio del film i tre che hanno lasciato il paesino per trovare lavoro e farsi una vita altrove s'incontrano alla casa natale dopo tanti anni. Sono convocati dal padre, il povero contadino Donato Giuranna perché sua moglie è morta e deve essere sepolta. I tre fratelli hanno avuto destini diversi: l'anziano, Raffaello (Philippe Noiret) è giudice alla Questura di Roma dove abita con la moglie e il figlio Giorgio. Lavora con casi di terrorismo in una città sconvolta da violenza, criminalità e terrorismo e porta una pistola per difendersi. I suoi colleghi sono minacciati e ammazzati e la sua famiglia vive in uno stato di ansia continuo. Raffaello è un uomo onesto che rispetta la giustizia e ama la sua famiglia. Il secondo fratello, Rocco (Vittorio Mezzogiorno) sembra legato alla religione e lavora come assistente in un istituto di educazione per minorenni. Si preoccupa dell'inquinamento e dell'uso della droga nelle città, e sogna di salvare il mondo. Il più giovane, Nicola (Michele Placido) è operaio in una grande fabbrica torinese. Nicola racconta di come si sentisse alienato all'arrivo a Torino, e come si sia coinvolto nelle lotte operaie durante "l'autunno caldo" (1969)¹⁹⁷ Al momento è in pericolo di essere licenziato. Nicola è divorziato da una moglie settentrionale, con cui ha della difficoltà a discutere e una piccola figlia, Marta. Vive da solo in una pensione e sembra insoddisfatto e arrabbiato con tutto e tutti. Litiga con la ex-moglie (prima di fare l'amore) e con Raffaello. Attraverso gli scontri fra

¹⁹⁷ Ginsborg, *Storia d'Italia*, 430

i tre fratelli entriamo nel dibattito più importante dell'epoca, cioè il terrorismo. Nicola attacca i padroni e il capitale, e difende ferocemente gli scioperi e le dimostrazioni operaie. Raffaello però, che ha visto morire parecchi giudici, uomini di scorta o colleghi, si oppone alla violenza contro i padroni e lo stato e chiede a Nicola di non dimenticare che ci sono vari tipi di dimostrazioni. e che quando le dimostrazioni includono “certi servizi d'ordine con bombe molotov e di P38”¹⁹⁸ la situazione diventa critica. Il pestaggio di un capo reparto nelle fabbriche non è accettato dai sindacalisti e Raffaello difende lo stato. “Se lo stato democratico salta, tutto salta.”¹⁹⁹ Per lui la violenza degli scioperi scalza i fondamenti dello stato e la democrazia. In un bar Raffaello è affrontato dalle domande di alcuni contadini: se si vede una persona sparare e uccidere un'altra, cosa bisogna fare? Denunciarlo o andare a casa senza dire niente? La gente cita l'esempio di una quattordicenne, che dopo aver denunciato un atto di violenza ha avuto distrutta la vita: la ragazza è stata minacciata e la gente la evita. Per paura di lasciar casa, la sua istruzione è stata compromessa. Raffaello dice che se il terrorismo vincesses, la società sarebbe fondata sulla paura e non sulla persuasione: “ma la paura non è un sentimento su cui si può fondare la società”.²⁰⁰ In somma, è necessario stare lealmente insieme contro il terrorismo. Un amico di Raffaello lo sfida: “Sì, ma diciamo la verità. L'Italia non è sempre stata questa? Sanguinaria, violenta, feroce? Non è Italia sempre stata così? ... Questo è il paese del sopruso... E la mafia, dove la metti, ... No, qua in Italia, oggi come ieri”²⁰¹ Raffaello gli dà ragione, ma insiste sulla necessità di mantenere la speranza. Le opinioni dei tre fratelli sono rappresentative del tempo senza essere caricature. I pensieri politici moderati di Raffaello fanno parte di una vita completa in cui si preoccupa dei suoi colleghi, di sua moglie e del figlio. Soffre d'incubi d'essere ucciso, ma prova di pensare ai problemi in modo equilibrato. Evita la polarizzazione ideologica, si interessa al contesto e agli individui e si oppone fermamente all'uso della violenza. Nella voce di Raffaello credo di sentire la voce dello stesso Francesco Rosi stesso. Anche la personalità di Nicola è articolata: soffre di povertà e di solitudine, di mancanza di donne, di rabbia e della sua propria impazienza. Nel dibattito fra i due, Raffaello spiega che i cambiamenti nella mentalità di una popolazione accadono lentamente e richiedono molto tempo. Altri aspetti importanti del film sono quelli storici e culturali. Quando i tre fratelli e la piccola Marta arrivano da Roma e Torino al paesino natale pare che entrino in un altro mondo: la fattoria e il cortile sono antichi,

¹⁹⁸ DVD Rosi, Francesco, *Tre fratelli*, 1.25.08

¹⁹⁹ Ibid. 1.25.34

²⁰⁰ Ibid. 47.17

²⁰¹ Ibid. 48.40

fatti a mano in pietra in tempi passati. Il cadavere della madre, vestito di nero, è esposto sul letto coniugale è circondato da donne, anche loro vestite di nero con teste coperte, che cantano e gridano di continuo. Raffaello va a visitare la vecchia Filomena, sua balia per tanti anni. Attraverso gli occhi della piccola Marta scopriamo la bellezza della natura, la calma del nonno, basata sulla religione, e le affascinanti immagini di un mondo passato nei diversi vecchi edifici. Il film illustra con tenerezza e nostalgia la vita tradizionale e mostra l'enorme divario che esiste fra un povero paesino del Mezzogiorno e la modernità urbana. Ecco la conversazione fra la piccola Marta e il nonno:

Lei chiede: "Perché l'orologio a sveglia non funziona?" - "Non ne ho bisogno", dice Donato, "qui il tempo si regola dalle stelle, dagli animali. Tutti sanno che il gallo canta due volte, ed io mi sveglio la seconda volta. I giovani che vogliono dormire di più, aspettano che i muli cominciano a belare."- "E quando si mettano a belare?" chiede Marta. Alle sei e mezzo, risponde il nonno. "Imparerò tutte queste cose se io abito qui?" - "Sì, e molto di più."²⁰²

Le scene fra i due illustrano i cambiamenti culturali e lo sviluppo economico in Italia, e ci fanno capire in modo implicito le sfide di adattamento e flessibilità imposte ai tre fratelli. Il rapporto fra Marta e il nonno però dimostra la possibilità di costruire un ponte di comunicazione, rispettosa e affettuosa fra i due mondi. Mentre i fratelli hanno grande difficoltà a mettersi d'accordo, Martha e il nonno riescono a creare un contatto armonioso, sicuro e amichevole. Forse la speranza per il futuro risiede nella prossima generazione. Non è un caso che Marta, dopo la fine del corteo funebre, scopre e regala al nonno un uovo.

Interessante notare come Francesco Rosi in questo film sembri lasciare la via dell'inchiesta e del poliziesco per concentrarsi sui rapporti individuali fra gli uomini, con tutta la loro complessità emozionale. Degna di nota è l'importanza che il film attribuisce ai sogni, alla bellezza della natura, all'amore e agli aspetti estetici della vita. La combinazione di una musica discreta e sottile, con le voci di pianoforte, violini o flauto, e delle lente riprese delle bellezze naturali concorrono ad esprimere un'ammirazione e una festa per certi valori tradizionali e un fascino della vita.

²⁰² DVD Rosi, Francesco, *Tre fratelli*, 1.02.24

3.2. *Romanzo criminale* (Michele Placido, 2005)

Ispirato dall'omonimo romanzo di Giancarlo De Cataldo, anche questo film prova a creare una vista d'insieme degli anni di piombo. Il film presenta certe somiglianze col capolavoro di Sergio Leone, *Once upon a time in America* (2003): ambedue intrecciano elementi dalla cultura pasoliniana, mettendo in connessione i ragazzi poveri della borgata, come sono dipinti nel film *Accattone* (Pasolini 1961)²⁰³ con le storie della banda della Magliana e l'ipotesi di terrorismo di stato. Il film racconta la storia di un gruppo di poveri romani che entra nella vita di malaffare. I protagonisti sono in prima linea Il libanese (Pierfrancesco Favino), Il Dandi (Claudio Santamaria) e Freddo (Kim Rossi Stuart). Cominciando negli anni sessanta il film segue lo sviluppo della banda attraverso un periodo di trent'anni. Il gruppo comincia con sequestri ed estorsioni, ma l'ambizione di conquistare il mercato di droga e prostituzione di tutta Roma causa presto violenti conflitti con altri criminali. La strage di piazza Fontana nel 1969, il sequestro di Moro nel 1978 e la strage alla stazione di Bologna nel 1980 sono tutti avvenimenti pervasi dall'uso di spezzoni di film documentari. Il film presenta una generosa offerta di violenza e sangue, omicidi e attività sessuale. Il commissario Scialoja (Stefano Accorsi) incontra misteriose sfide sulle tracce della banda. Dopo aver messo uno dei criminali, Freddo, in prigione, uno sconosciuto chiamato Eugenio Carenza visita Freddo in carcere, si offre di liberarlo e ottiene la sua liberazione. Atti questi che ostacolano il lavoro di Scialoja. Diventa chiaro che Eugenio Carenza e il suo superiore, un tedesco che sembra aver prestato servizi per la Stasi nella DDR, lavorano tutti e due per i Servizi Segreti dello Stato italiano, e che usano semplicemente la banda per compiere atti criminali. Il sequestro di Aldo Moro e la ricerca per trovarlo fanno parte della storia, e siamo informati che la ricerca subito e senza ragione apparente viene fermata. Quando il commissario Scialoja parla di chiudere un bordello, una donnina allegra rivela a Scialoja che facendolo correrebbe un pericolo e che ci sono i suoi colleghi che gli sono nemici. Un membro della banda è spedito a Milano per uccidere il signor Danconi, un banchiere da loro sconosciuto. A un certo punto Scialoja scopre anche l'esistenza di legami fra le attività della banda e la strage a Bologna nel 1980. Quando interroga Freddo, che si trovava sul luogo durante l'esplosione, quest'ultimo risponde che Scialoja deve rivolgersi al Ministero per trovare risposte. Fermo qui questa monotono elenco.

²⁰³ DVD. Placido, Michael, *Romanzo criminale*. Intervista al regista.

In somma, il film suggerisce la solita storia di una larga rete di cospirazioni dove i responsabili sono i Servizi Segreti dello Stato. *Romanzo Criminale* è un film di intrattenimento condito di violenza, sangue, sessualità e teorie di cospirazione. Prima che la maggioranza dei protagonisti siano spediti all'altro mondo, il film ha anche trovato spazio per tante spettacolari esplosioni. La ricchezza di belle immagini di Roma, Milano o Capri aumenta forse l'appello internazionale. *Romanzo criminale* è un esempio di come gli avvenimenti degli anni di piombo siano stati sfruttati al massimo dall'industria cinematografica. Tutti gli elementi sono presenti per aumentare la vendibilità e fare di questo film un prodotto violento e remunerativo.

CONCLUSIONE

Il terrorismo, la lotta armata e gli accaniti scontri nelle strade furono sintomi di una grave crisi in l'Italia. L'ostilità reciproca e la spaccatura fra la sinistra e la destra risultavano in un dibattito polarizzato che induceva la lotta armata e il terrorismo. Sebbene di solito consideriamo la polarizzazione e la violenza come elementi che distruggono la società, tuttavia gli anni di piombo non erano una situazione pacifica usuale. Per gli avversari la polarizzazione e la violenza facevano parte di una lotta che loro consideravano necessaria e legittima. Se consideriamo la polarizzazione come problematica, e io penso che lo sia, la maggioranza dei registi si sono rivelati non vittime di una polarizzazione politica, ma piuttosto attivi partecipanti nella creazione e nella continuazione della conflittualità. I registi stessi diventavano, con eccezioni, parte integrale del problema. Non è sorprendente però, che i registi entrassero attivamente sulla scena politica. L'inefficienza e la corruzione nelle classi governative offrivano tante cose da criticare. Un primo punto nella mia conclusione però tratta della necessità di orientarsi e conoscere la storia, per evitare si possibile, il destino di diventare una semplice vittima delle storie polarizzate sugli schermi. Ecco perché mi sono permesso uno spazio abbastanza comprensivo per descrivere lo sfondo storico all'inizio di questa tesi. Detto questo, è necessario aggiungere che il numero di film esaminati nella tesi è così ristretto, paragonato alla produzione cinematografica in genere, che il risultato non ammette alcuna conclusione categorica. Sono costretto ad accontentarmi delle impressioni che mi ha fornito l'indagine.

Non c'è dubbio che le stragi, la violenza e il dibattito polarizzato ispirassero una fioritura di film. Le tragedie e le lotte fornivano storie adatte per fare film e ai registi coinvolti nella lotta non mancavano motivi politici. Se l'atmosfera poteva incoraggiare tanti registi a girare film di propaganda politica, il dibattito polarizzato poteva anche influenzare o limitare la possibilità di esprimersi per altri. Fino a che punto i registi o i produttori si sentissero costretti a sottomettersi alla linea corretta della sinistra richiede risposte individuali. Non è detto però che un coinvolgimento nella lotta necessariamente limitasse la creatività artistica e personale. Poteva anche stimolarla. I registi con coscienza sociale propagavano in ogni caso loro messaggio attraverso vari generi.

I tre film politici di denuncia di Elio Petri, con conosciute simpatie di sinistra, illustravano come eventi attuali forniti dalla cronaca lo avevano ispirato. Petri criticava il malfunzionamento del governo, e i problemi sociali e pertinenti alle difficili condizioni di lavoro. Grazie all'immaginario uso di esagerazioni e del sorprendente grottesco, Petri riusciva a creare film d'intrattenimento con messaggi politici girati in uno stile personale. Il metodo somiglia alle esagerazioni anche violente contenute in favole per bambini, e all'uso che ne faceva Pietro Germi nel *Divorzio all'italiana* (1961). Possiamo concludere che Petri combinava generi come la farsa, la commedia e il poliziesco, per farne film politici ispirati ad avvenimenti attuali. Il regista si è coinvolto nella lotta politica senza voler sottomettersi alla "linea corretta", e senza sacrificare la sua creatività personale sull'altare dell'ortodossia comunista. I film mi sembrano nella forma e nel contenuto decisamente italiani, senza cospicui tratti di Hollywood.

Ritroviamo lo stesso orientamento politico di sinistra nei film di Marco Bellocchio. Un regista che ammette apertamente di aver introdotto nel *Sbatti il mostro in prima pagina* "elementi che potevano "servire alla sinistra" Abbiamo visto però, come Bellocchio, con il passar del tempo, si allontanasse dall'entusiasmo rivoluzionario per esplorare, sempre con radici ben ancorate negli anni di piombo, un ventaglio di focalizzazioni diverse di tipo psicologico e psicanalitico. Notiamo che Bellocchio flirtava con la dietrologia antistatale in *Buongiorno, notte*.

La commedia all'italiana così popolare nel paese dagli anni cinquanta in poi sembrava incontrare difficoltà davanti ai rapidi cambiamenti sociali e alla lotta politica. Non che la polarizzazione politica rappresentasse qualcosa di nuovo. Polarizzazione o contrasti esagerati erano sempre stati necessari alla commedia. Fu la spietata violenza a far soffocare il ridere che sembrava irrinconciliabile con la commedia all'italiana, un genere tradizionalmente abbastanza innocente e innocuo. Abbiamo visto come Mario Monicelli, nonostante un certo successo con l'innocua farsa *Vogliamo i Colonelli* (1973), abbia incontrato sfide nella produzione di *Un Borghese, piccolo, piccolo* (1977) dove la piacevole atmosfera della commedia fu sconvolta e distrutta dall'irruzione di una spietata e realistica crudeltà. L'innocente umorismo del genere spariva immediatamente di fronte al sanguinoso orrore. Brunetta commenta: "Poi, all'improvviso, qualcosa si rompe: i film non vogliono e non sanno

più far ridere”²⁰⁴. Monicelli illustrava i rapidi mutamenti sociali nel film e dimostrava i catastrofici effetti psicologici che possono risultare dal terrore. L’indagine cinematografica di Monicelli contribuì a cambiare la natura del genere e le aspettative del pubblico. Forse è vero quello che diceva l’autore dell’omonimo romanzo, Vincenzo Cerami che il film rappresentava probabilmente “la morte della commedia italiana”.²⁰⁵

Qualunque convinzione politica che avevano i registi o i produttori, tutti incontravano sempre le sfide del mercato. Le richieste economiche degli investitori s’imponivano, e l’ideale della seria inchiesta fu spesso sacrificato sull’altare dei film d’intrattenimento. Il pubblico preferiva divertirsi e il mercato rafforzava la produzione di certi generi di film. A questo punto la polarizzazione politica e la lotta armata degli anni settanta sembrarono continuare, unirsi e sposarsi armoniosamente con le richieste del mercato. Gli scontri politici, la violenza e la tensione sociale fornivano alla cinematografia una miniera di storie e di atmosfere così adatte da sembrare confezionate su misura per girare certi generi di film. La voglia di esprimersi in bianco e nero si armonizzava benissimo con il desiderio di tanti registi. La produzione di film senza un noioso carico politico fu probabilmente rafforzata dall’attrazione che caricature o tipi ben conosciuti esercitavano sugli spettatori. In ogni caso, le risposte furono spesso di girare film d’indagine, in forma di polizieschi, terrore, gialli. Abbiamo visto come i registi introducessero questi elementi nell’*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* e in *Sbatti il mostro in prima pagina*. Nel *San Babila ore 20: Un delitto inutile* abbiamo notato la svolta verso un giallo con elementi di spiegazioni psicologiche. Ispirati dalla dietrologia nella scia dello stragismo, e dal poliziesco, erede dei “gangster films” americani, furono prodotti una schiera di film, fra i quali ne ho menzionato quattro; *La polizia ha le mani legate* (1975), *La polizia accusa* (1975), *Cadaveri Eccellenti* (1976) e *Io ho paura* (1977). Continuando la crociata politica, o facendo finta di farlo, i polizieschi sfruttavano la dietrologia al massimo, e aggiungevano divertenti condimenti di terrore, di ansia e di sesso per aumentare la vendibilità. Questo genere di film, girati per intrattenere potevano servire a mantenere un’attitudine critica verso il sistema politico. Non c’è dubbio però che la voglia di fare spettacolo e intensificare gli scontri violenti sullo schermo, contribuisse a falsificare la realtà e aumentare la polarizzazione. Non è possibile sapere se l’intensità della polarizzazione nei giornali, sulla radio o nei film avesse un impatto distruttivo comparabile a quello fra gli estremisti nelle strade.

²⁰⁴ Brunetta, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, 228

²⁰⁵ DVD Monicelli, Mario, *Un borghese piccolo, piccolo*. Intervista a Vincenzo Cerami 01.20

Altre prospettive sul terrorismo e sulla demonizzazione dell'avversario si svilupparono con il passar del tempo. Gli avvenimenti degli anni di piombo diventano una materia prima, una piattaforma dalla quale i registi potevano liberarsi per esplorare l'arte cinematografica in altre direzioni. La polarizzazione e la dietrologia continuavano però a rappresentare una miniera di storie troppo importante a cui rinunciare. La dietrologia contro lo stato fu anche arricchita con la "scoperta"²⁰⁶ dell'organizzazione Gladio negli anni ottanta, e la P2 negli anni novanta.

Piazza delle cinque lune (Martinelli 2003) e *Il Divo* (Sorrentino 2008) continuano ad usare la vecchia dietrologia arricchita da scoperte o sospetti provenienti dai processi giudiziari.

Notiamo però, che Francesco Rosi nel *Tre fratelli* (1981) rifiuta di usare la solita dietrologia. Lui non si interessa ad attaccare il grande vecchio, i servizi segreti, lo stato, gli americani o la CIA. Si concentra sui problemi attuali come si presentavano per tre fratelli italiani e crea così un film con valori inerenti molto diversi.

Ho menzionato che la polarizzazione politica poteva influire in modo negativo sulla creatività artistica dei registi. Petri si difendeva e scappava da una tale conseguenza. L'attacco comunista contro i valori estetici tradizionali della borghesia poteva costituire un altro problema. Il pericolo per la creatività proveniva forse piuttosto dalla tendenza e dall'abitudine di pensare in categorie, di adottare schemi o modelli predeterminati per un lavoro cinematografico. Modelli che erano vantaggiosi ai padroni e alla vendibilità, ma dannosi al punto di ridurre o escludere la possibilità di esplorare la creatività artistica. Il problema era ovviamente legato a quello dell'economia.

Nei film sul rapimento e l'uccisione di Aldo Moro troviamo tendenze simili. La divertente caricatura dello statista nel *Todo Modo* (1976) sparisce per fare spazio ad altri ritratti nei film successivi. *Il caso Moro* (1986) presentava Moro con rispetto e ammirazione e il sequestro fu presentato come un crudele e inutile reato fatto da una setta politica senza onore. In *Buongiorno Notte* abbiamo trovato un ritratto simile. L'ultimo film però prova ad analizzare i temi del padre da rovesciare o uccidere, martire cristiano e capro espiatorio. La somiglianza con Cristo, una possibilità presentata in forma di barzelletta in *Todo Modo* diventa quasi realtà in *Buongiorno notte* quando Moro si mostra vivo dopo l'uccisione. Il film *Moro un'altra storia* (2008) ci offre una terza prospettiva, dove il destino di Moro diventa relativizzato e comparato ad altre vittime del periodo. Quando consideriamo i ruoli assegnati a

²⁰⁶ L'organizzazione Gladio battezzata «stay behind» era conosciuta e accettata dal governo italiano già dall'inizio nel 1956. Montanelli, Indro, *L'Italia degli anni di piombo*. 41

Moro; buon padre, santo, capro espiatorio, notiamo che i ruoli rimangono dentro un gruppo di arcaici stereotipi. Incontriamo così il potere dell'arte cinematografica di creare miti e archetipi ben conosciuti in tutte le società umane. La mitizzazione del protagonista sullo schermo nasconde la realtà. Non mi sembra però che il trattamento cinematografico sia superficiale. Penetrare al di sotto della superficie per analizzare la personalità di Moro in profondità mi sembra una vera sfida. Notiamo però che sotto l'ammirabile ritratto di Moro in questi film scorre la solita ostile dietrologia contro lo stato. I veri responsabili della morte di Moro diventano allora di nuovo i corrotti politici, i servizi segreti e gli americani. Quando si tratta di identificare il grande vecchio, organizzatore di tutto il male, Giulio Andreotti viene sempre in prima linea.

La selezione di film in questo testo riguarda in primo luogo film di denuncia, di reati e di eventi salienti. Gli attacchi contro la polizia, la stampa, i politici e lo stato sono ripetuti. Le contestazioni studentesche sono spesso considerate con tolleranza, ma i giovani rivoluzionari sono anche giudicati come idioti fuori della realtà, per esempio da Elio Petri (*La classe operaia va in paradiso*) e Giuseppe Ferrara (*Il Caso Moro*).

Un segno della dominanza della sinistra sullo schermo è la relativa assenza d'interesse per i reati della sinistra, per esempio per i cosiddetti "pestaggi di massa" nelle fabbriche settentrionali²⁰⁷, per non parlare dei reati commessi dai comunisti nel triangolo della morte o l'assenza di film sperimentali sul destino dell'Italia in caso avessero vinto i comunisti. Che tipo di vita proponevano per esempio Togliatti o Berlinguer, fedeli a Stalin e all'Unione Sovietica ai rivoluzionari comunisti? Come sarebbe stata la vita per gli italiani sottomessi alle regole dell'Unione Sovietica? Senza l'aiuto Marshall? La produzione cinematografica italiana sembra rispondere con un silenzio. Forse i film esistono, io non li ho incontrato. D'altra parte il campo della mia ricerca è piuttosto ristretto. L'indagine sembra confermare la critica di Guido Panvini, che pensava che i film si interessassero agli avvenimenti salienti e spettacolari, dimenticando problemi sociali centrali. O'Leary era dell'opinione che un film come *Romanzo criminale* (2002) confermasse l'ipotesi di Panvini.²⁰⁸ Sono d'accordo.

Abbiamo notato la scarsità d'interesse verso i problemi attuali del popolo legati all'abitazione o pertinenti alle difficili condizioni di lavoro. *La classe operaia va in paradiso* è un'eccezione. Non ho trovato seri riferimenti alle sfide delle donne o al femminismo. In

²⁰⁷ Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra* a oggi. 427

²⁰⁸ O'Leary, *Tragedia all'italiana*, 70

genere le donne hanno ruoli molto subordinati nei film del periodo, nonostante che gli anni settanta fossero un periodo in cui passavano importanti leggi sul divorzio e sull'aborto. Solo nei film prodotti durante i decenni successivi alle donne furono accordati ruoli più importanti e individuali. Esempi sono Susanna nel *La Prima Linea* e Chiara nel *Buongiorno notte*. Gli uomini continuano il loro dominio. Siamo ancora in Italia, dove le tradizioni patriarcali continuano a mettere gli uomini in prima linea, nonostante l'importanza e l'affetto accordata alla cara mamma italiana.

La polarizzazione politica durante gli anni di piombo riguardava la lotta fra la destra e la sinistra per il potere in Italia. Gli accaniti scontri segnalavano il rifiuto a entrare in una comunicazione seria da ambedue le parti. La spaccatura fu un disastro per la vita politica con serie conseguenze nel campo cinematografico. La polarizzazione e la violenza stimolavano lo sviluppo di certi generi di film, ma svalutavano generi alternativi. Nonostante gli anni di piombo siano un ciclo storico ormai concluso, gli avvenimenti e la dietrologia dell'epoca rimangono ancora una miniera per la cinematografia italiana.

BIBLIOGRAFIA

Bondanella, Peter.

The films of Federico Fellini. Cambridge Film Classics. Cambridge. 2002.

Italian Cinema: From Neorealism to the Present. London/ New York. Continuum. 2004.

A history of Italian cinema. New York. Bloomsbury. 2009

Braaten, Lars Thomas. Kulset, Stig. Solum, Ove.

Introduksjon til film: Historie, teori og analyse. Oslo. Gyldendal 2000.

Braghetti, Anna Laura. Tavella, Paola.

Il prigioniero. Milano. Universale Economica Feltrinelli. Settima ed. 2012

Brunetta, Gian Piero.

Cent'anni di cinema italiano: Dal 1945 ai giorni nostri. Vol. 2

Roma/ Bari. Casa editrice Economica Laterza. 1995

Guida alla storia del cinema italiano: 1905-2003.

Torino Piccola Biblioteca Einaudi. 2003

Frazer James George. *The Golden Bow.* A study in Magic and Religion Abridged edition. First published 1922. London. Macmillan 1971.

Greer, Thomas H. & Lewis, Gavin, *A brief history of the western world.* Seventh edition. Florida. Harcourt Brace. 1997

Gaudenzi, Cosetta: “*Buongiorno, notte and the language of the Brigade Rosse*”.
Academia.edu.

Ginsborg, Paul:

Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi.

Torino. Piccola Biblioteca Einaudi. 2006

Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method*. New York. Continuum. 1998

Montanell, Indro:

L'Italia degli anni di piombo 1965-1978 Milani. Rizzoli Editore. 2018

L'Italia del millennio: Sommario di dieci secoli di storia. Milano. Rizzoli Editore.
2000.

Moss, Walter H. *A History of Russia: Vol 2 Since 1855*. Second edition.

Anthem Press London 2005.

O'Leary Alan. *Tragedia all'italiana: Italiana. Cinema and Italian Terrorisms 1970 -2010*.

Bern. Peter Lang. 2011

Reich Wilhelm. *The function of the orgasm: Vol 1 of the discovery of the orgone*.

Toronto. Collins. 1973

Rossi Alfredo. *Elio Petri e il cinema politico italiano*. Milano. Mimesis/Cinema 2015.

Sciascia, Leonardo.

L'affaire Moro. Milano. Piccola Biblioteca Adelphi. 1994.

Todo Modo. Milano. Adelphi Edizioni 1995.

Segio, Sergio: *Miccia Corta. Una storia di Prima Linea*. Terza edizione. Milano. Milieu.

2017

Skårderud, Finn. Federico Fellini. Oslo Gyldendal 1999.

Thompson Kristin. Bordwell David. *Film History*. New York. McGraw Hill 2003.

Uva, Christian: *Schermi di Piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*.

Rubbettino, Rubbettino editore 2007

FILMOGRAFIA IN ORDINE ALFABETICO

- DVD. *Amarcord*. (Federico Fellini 1973) Cristaldifilm. Warner Home Video.
- DVD. *Buongiorno, notte*. (Marco Bellocchio 2003) Rai Cinema. Filmalbatros.
- DVD. *Colpire al cuore*. (Gianni Amelio 1982) Prodotto da Enzo Porcelli. RHV
- DVD. *Divorzio all'Italiano* (Pietro Germi 1961) Cristaldifilm. Galatea. Lux. Univideo.
- DVD. *Forza Italia!* (Roberto Faenza 1977) Mustang entertainment. Cecchi Gori.
- DVD. *Giù la testa*. (Sergio Leone 1971) Mondo Home entertainment.
- DVD. *Il Caso Moro*. (Giuseppe Ferrara.1986) I Grandi Film. Cecchi Gori editoria.
- DVD. *I Cento Passi*. (Marco Tullio Giordana. 2000) Rai Cinema.
- DVD. *Il terrorista*. (Gianfranco de Bosio 1963) Mustang entertainment.
- DVD. *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*. (Elio Petri 1970) Lucky Red
- DVD. *La classe operaia va in paradiso*. (Elio Petri 1971) Gianluca & Stefano Curti Editori.
- DVD. *La polizia ha le mani legate*. (Luciano Ercoli 1975) Cecchi Gori Group
- DVD. *La Prima Linea*. (Renato da Maria. 2010) Lucky Red.
- DVD. *La polizia accusa: il servizio segreto uccide*. (Sergio Martino 1975.) Hobby & Work
- DVD. *Ogro* (Gillo Pontecorvo 1979) Cristaldifilm. Cecchi Gori Home video.
- DVD. *Piazza delle cinque lune*. (Renzo Martinelli.2003) Martinelli Film Company Int.
- DVD. *Quien sabe?* (Damiano Damiani 1966) Editoria elettronica-Home video.
- DVD. *Roma*, (Federico Fellini 1971) MGM Home entertainment.
- DVD. *Romanzo Criminale*. (Michael Placido 2003) Cattleya.TFI.
- DVD. *Romanzo di una strage*. (Marco Tullio Giordano 2012) Cattleya. Rai cinema
- DVD. *Sbatti il mostro in prima pagina*. (Marco Bellocchio 1972) Mustang Ent. Cecchi Gori.
- DVD. *Se sarà luce sarà bellissimo*. (Aurelio Grimaldi) Millennium Storm & 30 Holding.
- DVD. *Todo Modo*. (Elio Petri. 1976) Cecchi Gori Entertainment. Univideo.
- DVD. *Tre Fratelli* (Francesco Rosi 1981) Editoria Elettronica. Surf Video
- DVD. *Un borghese piccolo piccolo*. (Mario Monicelli 1977) Aurelio de Laurentiis. Univideo
- DVD. *Vogliamo i colonelli*. (Mario Monicelli 1973) Cinecittà Luce. Univideo.

FONTI PRESE DAL NET

- Montanello, Indro. *La storia d'Italia*. 18 puntate. Prodotto 1998. Youtube.
- Io ho paura*. (Damiano Damiani 1977) Youtube.
- San Babila ore 20: Un delitto inutile*. (Carlo Lizzani 1976) Youtube.