

**POLITICAL VIOLENCE AND NATIONAL IDENTITY:
TRAUMA, SPECTRALITY AND ALLEGORY IN CONTEMPORARY ITALIAN
FILM AND LITERATURE**

**VIOLENZA POLITICA E IDENTITÀ NAZIONALE:
TRAUMA, SPETTRALITÀ E ALLEGORIA NELLA LETTERATURA E NEL
CINEMA CONTEMPORANEI**

By

Federica Colleoni

A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirement for the degree of
Doctor of Philosophy
(Romance Languages and Literatures: Italian
in the University of Michigan
2010

Doctoral Committee:

Professor Vincenzo A. Binetti, chair
Associate Professor Alina M. Clej
Lecturer Romana Capek-Habekovic
Assistant Professor Elena M. Past, Wayne State University

**POLITICAL VIOLENCE AND NATIONAL IDENTITY:
TRAUMA, SPECTRALITY AND ALLEGORY IN CONTEMPORARY ITALIAN
FILM AND LITERATURE**

By

Federica Colleoni

A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirement for the degree of
Doctor of Philosophy
(Romance Languages and Literatures: Italian
in the University of Michigan
2010

Doctoral Committee:

Professor Vincenzo A. Binetti, chair
Associate Professor Alina M. Clej
Lecturer Romana Capek-Habekovic
Assistant Professor Elena M. Past, Wayne State University

© Federica Colleoni
All rights reserved
2010

Alla mia famiglia

Ringraziamenti

Sono molte le persone che devo ringraziare e menzionare, dopo questi sei anni intensi passati ad Ann Arbor. Innanzitutto, ringrazio i quattro membri del *dissertation committee* per il sostegno, la pazienza e la fiducia dimostrati nei miei confronti, i professori: Vincenzo Binetti, Romana Habekovic, Elena Past e Alina Clej. Ringrazio anche gli altri docenti dei dipartimenti di Lingue Romanze e di *Film Studies* che con i loro suggerimenti, sia nei corsi da me seguiti sia nelle conversazioni che hanno avuto luogo in questi anni, hanno contribuito a indirizzare le mie ricerche. Per la parte italiana delle mie ricerche devo menzionare il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, la Biblioteca Braidense e la Cineteca Brera di Milano, la Fondazione Alasca di Bergamo (in particolare la Dott.ssa Chiara Borroni).

Il modo in cui io e la mia famiglia siamo stati accolti dalla University of Michigan è stato così totalizzante che devo ringraziare una serie di enti quali Rackham Graduate School, Language Resource Center, Hatcher Library e Askwith Media Library, Donald Hall Collection, Center for Research in Learning and Teaching, Career Center, Center for the Education of Women, Women's Hospital, Northwood Community Apartments e Northwood Child Development Center. Un pensiero speciale va agli amici di Grounds Department.

Ringrazio il personale amministrativo del Dipartimento di Lingue Romanze, in particolare Mindy, Gayle, April, Carissa, Annette e Carin. Voglio inoltre ricordare tutti i

miei colleghi dottorandi, non solo quelli appartenenti alla mia *cohort*, ma tutti quelli che ho avuto la fortuna di conoscere. In particolare ringrazio per la loro amicizia Elena, Silvia, Manuel, Julie, Fernando, Joy, Roberto, Camil e Ofelia, senza tralasciare Susanne di Antropologia. Un pensiero in particolare va a coloro che hanno condiviso con me il misto di felicità e di ansia insito nell'essere genitori in fase di dottorato: Annie, Federico, Andrea, Dani, Marcelino, Xavier e, infine, Dina di Linguistica.

Tra i tanti colleghi insegnanti ricordo in particolare Amaryllis, Franco, Adelaide e Sabina, i quali ogni giorno lavorano duro per instillare nei giovani il gusto di esprimersi nella lingua più bella del mondo.

Ringrazio tutti i miei studenti di lingua e cultura italiana che per tanti semestri hanno seguito i miei corsi perfezionando il loro italiano e, all'occasione, il mio inglese, in particolare i miei studenti dell'ultimo corso, *Italian Culture through Media*, specialmente Devin, Ryan, David, Amanda e Dino. Il loro entusiasmo per la cultura italiana e la sottigliezza delle loro intuizioni da soli convincerebbero chiunque a continuare questo mestiere *forever*.

Se vado indietro con la memoria, devo rammentare tutti gli amici di Lake Erie College, Painesville, Ohio, che anni or sono mi permisero di raggiungere questo paese, e poi gli amici e colleghi di Indiana University, Bloomington, in particolare la mia amica Amelia.

Ringrazio sia la redazione di *Carte Italiane* (UCLA) sia Claudio Milanese (Université de Provence) che mi hanno dato l'opportunità di pubblicare parti di questa tesi.

Dulcis in fundo rivolgo un grazie di cuore alla mia famiglia, in particolare ai miei genitori Luciano e Rosanna, e alla famiglia di mio marito. Non avrei ripreso e concluso gli studi di dottorato se non fosse stato per Umberto, che ringrazio per l'affetto, la pazienza e il sostegno dimostrati nel corso di questi tredici anni nomadi spesi tra Italia e America, tra le Prealpi orobiche e i Grandi laghi.

Dedico questo lavoro ai più piccoli delle nostre famiglie, innanzitutto alle mie *piccole donne* Francesca e Agnese, ma anche ai loro cuginetti Alessia, Sofia, Davide e Marco, nato da poco.

TABLE OF CONTENTS

Dedica	ii
Ringraziamenti	iii
Abstract	viii
Introduzione	
- <i>Violenza politica</i> versus <i>anni di piombo</i> : ragioni di terminologia.....	5
- <i>Apparizioni</i> della violenza: lo spettrale, il perturbante, il mistero.....	6
-Rappresentazioni della violenza e allegorie del corpo politico	7
Capitolo 1: “Displacement” spazio-temporali nel cinema degli anni Settanta	
-Gillo Pontecorvo: Algeria, Spagna, Antille (<i>La battaglia d’Algeri, Ogro e Queimada</i>)	9
-Valentino Orsini: resistenza e “terzomondismo” (<i>Corbari, Uomini e no e I dannati della terra</i>).....	10
-I fratelli Taviani: restaurazione e anarchismo (<i>Allonsanfan e San Michele aveva un gallo</i>)	11
-Giuliano Montaldo: controriforma e (ancora) anarchismo (<i>Giordano Bruno e Sacco e Vanzetti</i>)	12
Capitolo 2: Allegorie del <i>corpo politico</i>	
-Natalia Ginzburg: la famiglia (<i>Caro Michele</i>)	14
-Nanni Balestrini: il carcere (<i>Gli invisibili</i>)	15
-Leonardo Sciascia: il prigioniero “politico” (<i>L’Affaire Moro</i>).....	16

Capitolo 3: La violenza politica come trauma

- <i>Maledetti vi amerò</i> di Marco Tullio Giordana, <i>Colpire al cuore</i> di Gianni Amelio e <i>La seconda volta</i> di Mimmo Calopresti	18
- <i>Tuo figlio</i> di Gian Mario Villalta e <i>Il Segreto</i> di Geraldina Colotti	19
- <i>La guerra di Nora</i> di Antonella Tavassi la Greca e <i>Il sogno cattivo</i> di Francesca D'Aloja	20
- <i>Buongiorno, notte</i> di Marco Bellocchio	21

Capitolo 4: Lo spettro della violenza politica e il *noir*

-Dai “gialli” e dai “poliziotteschi” degli anni Settanta ai <i>noir</i> degli anni Duemila.....	23
-La violenza politica e il Nordest: <i>Arrivederci amore, ciao</i> di Massimo Carlotto e il film omonimo di Michele Soavi	24
-Violenza politica e violenza comune: <i>Romanzo criminale</i> di Giancarlo De Cataldo e il film omonimo di Michele Placido	25
-La violenza politica al confine tra <i>noir</i> e <i>horror</i> : <i>La verità bugiarda</i> di Raul Montanari.....	26
Conclusione	27
Bibliografia	28

ABSTRACT

**POLITICAL VIOLENCE AND NATIONAL IDENTITY:
TRAUMA, SPECTRALITY AND ALLEGORY IN CONTEMPORARY ITALIAN
FILM AND LITERATURE**

**VIOLENZA POLITICA E IDENTITÀ NAZIONALE:
TRAUMA, SPETTRALITÀ E ALLEGORIA NELLA LETTERATURA E NEL
CINEMA CONTEMPORANEI**

By Federica Colleoni

Chair: Vincenzo Binetti

My dissertation investigates how the traumatic phenomenon of political violence in Italy has been narrated in novels and represented in films. My aim is to show that a tension persists between the need to create a unitary memory and the impossibility of reconciling positions that continue to be perceived as opposite and problematic in Italian collective memory. My analysis draws on the notions of *spectrality*, elaborated by Jacques Derrida; *trauma*, defined by Freud and recently revived by Cathy Caruth and E. Ann Kaplan; and *allegory*, proposed by Romano Luperini and other critics.

In Chapter 1, I analyze films by Gillo Pontecorvo, Paolo and Vittorio Taviani, Valentino Orsini, and Giuliano Montaldo, to show how they displace the trauma of political violence both temporally/historically and spatially/geographically, providing a reflection on the relation between violence, power and state formation. Chapter 2 investigates how some characters and situations depicted in novels written by Natalia Ginzburg, Nanni Balestrini, and Leonardo Sciascia can be read as allegories (family, prison, language) of the Italian body politic dealing with conflicting discourses on political violence. In Chapter 3, I focus on the representation of the trauma of political violence in films by Gianni Amelio, Marco Tullio Giordana, Mimmo Calopresti, and Marco Bellocchio, and on novels by Gian Mario Villalta, Geraldina Colotti, Antonella Tavassi la Greca, and Francesca D'Aloja. Their works deal with the effort of Italian society to forgive and incorporate in its body politics both former terrorists and their narrations. In Chapter 4, I demonstrate how the specter of political violence is still haunting contemporary Italy by analyzing the *noir* genre, both in its literary and cinematic versions. To this end, I examine novels by Massimo Carlotto, Giancarlo De Cataldo e Raul Montanari, and films by Michele Soavi and Michele Placido. Here in particular I follow Deleuze's idea of cinema concluding that the *noir* genre is apt to produce a substitute historical experience through its "affective" powers on the audience.

My study shows how during the last forty years Italian cinema shifted from an ideological and political narrative to an intimate and/or philosophical account, and then to a *genre* representation. With respect to novels, I demonstrate how political violence has traumatically affected not only family and gender relationships but also national identity narrated in fictional writings. If it is true that trauma produces new subjects, then the new

Italian subject appears to be constructed by a tension between refusal and inclusion of the specter of political violence in discourses of identity and nation/state formation.

Introduzione

Violenza politica versus anni di piombo: ragioni di terminologia

Gli anni Settanta in Italia sono stati un periodo di movimenti collettivi ma che pure hanno visto la violenza politica raggiungere l'apice della sua intensità. Sono stati definiti "anni di piombo" con riferimento non solo al clima politico-sociale metaforicamente plumbeo, ma soprattutto al *piombo* dei proiettili usati per commettere attentati a scopo terroristico. L'origine di questa espressione risale alla traduzione italiana del titolo del film *Die Bleierne Zeit* (1981) della regista tedesca Margarete Von Trotta¹. Da allora, in Italia, l'uso di questa espressione è stato ripreso dai media e dalla pubblicistica storica e, inspiegabilmente, continua ad essere avallato anche in ambito accademico. Eppure si tratta di una definizione non solo logora ma anche problematica, poiché finisce per semplificare ed etichettare un'intera epoca storica osservandola da una sola angolazione, non tenendo in considerazione il progresso sociale e legislativo che la accompagnò².

In sostanza, quello che viene negato dal sintagma "anni di piombo" è che dal Sessantotto in poi gruppi sociali subalterni reclamarono il diritto al riconoscimento politico e sociale in una società spesso autoritaria e gerarchica. Tale definizione è funzionale a una master narrative che tende a marginalizzare l'esperienza

¹ *Anni di piombo* è stato il primo film europeo di un certo successo (vinse due premi italiani, il *Leone d'oro* e il *David di Donatello*) a trattare il tema dell'eversione in un contesto familiare. Basato sulla vita di Gudrun Esslin, membro del gruppo Baader-Meinhof, il film della Von Trotta esplorava la storia personale e politica della Esslin dal punto di vista della sorella Christiane. Il film poneva molti quesiti sulla legittimità e legalità di pratiche politiche e penali dello stato tedesco.

² Si pensi all'istituzione dello *Statuto dei lavoratori*, delle regioni, del diritto di famiglia, della legge 180 sulla chiusura dei manicomi, nonché alle conquiste del femminismo (il referendum sul divorzio è del 1974, mentre nel 1978 il Parlamento approva la legalizzazione dell'aborto, nonostante l'opposizione della DC).

dell'opposizione extra-parlamentare riducendo, se non annullando, l'importanza di quei movimenti rivoluzionari attivi nel periodo³. Attraverso pratiche discorsive atte a costruire il soggetto "nazionale", vengono espulsi dalla storia italiana come anomalie movimenti che, invece, esprimevano istanze sentite come necessarie da ampi strati sociali⁴. Anche l'uso del termine "terrorismo" va problematizzato. Nel linguaggio comune e in ambito storiografico esso sembra essere per lo più associato all'eversione di sinistra, mentre per quanto riguarda l'eversione di destra si sta diffondendo l'uso dell'espressione "strategia della tensione", che avvalorava ipotesi, faticosamente accettate a livello ufficiale, di una ingerenza di apparati deviati dello stato nell'*escalation* della violenza. Il riconoscimento dell'esistenza di una "strategia della tensione" promossa da servizi segreti deviati e dalla destra eversiva, ha complicato l'assunto secondo il quale il terrorismo fosse prettamente anti-stato e di sinistra. In altre parole ha reso problematici discorsi che estromettevano "the terrorist Other" dalla dimensione dello stato-nazione. Resta il fatto che l'espressione "strategia della tensione" sembra autorizzare definitivamente l'uso del termine "terrorismo" per definire le azioni violente di sinistra.

Alla luce delle recenti inchieste giudiziarie, delle ricerche storiografiche e dei risultati delle commissioni parlamentari d'inchiesta, non è più possibile replicare una terminologia datata, risalente a un'epoca, gli anni Settanta, in cui l'accesso all'informazione era mediato quasi esclusivamente da una televisione di stato (RAI) e la

³ "Today most young people equate the ten years of mass youth and working class rebellion following 1968 as years of left-wing terrorism. The fact that there were tens of thousands of activists involved in the public actions of the far left has been forgotten." Tom Behan. "Allende, Berlinguer, Pinochet ... and Dario Fo". *Speaking Out and Silencing: Culture, Society and Politics in Italy in the 1970's*. Anna Cento Bull e Adalgisa Giorgio, a cura di. (London: Legenda, 2006). 168.

⁴La realtà di questi movimenti, infatti, è "inextricably linked to the overall development of the country and the decisive passages and ruptures that have marked its history." In: "Do you remember revolution?" *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*. Paolo Virno and Michael Hardt, a cura di. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996). 224.

separazione teorica fra media e stato era stata sostanzialmente cancellata⁵. In altre parole, se si vuole oggi parlare degli anni Settanta, non è possibile utilizzare acriticamente termini e definizioni “degli anni Settanta”, giacché a volte risulta storicamente anacronistico e fuorviante.

Il persistere di stereotipi nella terminologia utilizzata è il segno di un lento e difficile percorso dello stato-nazione verso una rielaborazione del trauma culturale della violenza politica. Le pratiche discorsive messe in atto al fine di costruire una soggettività post-terroristica mettono in luce la difficoltà della società italiana a trovare una conciliazione e a rielaborare il trauma della violenza politica a livello collettivo. Gli effetti sul piano culturale di un’esperienza traumatica vissuta da un gruppo sociale sono stati recentemente oggetto di studio e hanno messo in luce il nesso fra trauma individuale e trauma collettivo in riferimento agli sviluppi della psicanalisi e delle sue applicazioni cliniche⁶.

Quando nel 2007 il presidente della repubblica Giorgio Napolitano ha voluto istituire un giorno dedicato alla memoria delle vittime del terrorismo e delle stragi “di tale matrice” (una legge poi approvata a larga maggioranza), ha mostrato l’intenzione delle istituzioni di porre sullo stesso piano le vittime di attentati provocati sia dall’eversione di destra che di sinistra. A rilevare questo aspetto sono state le parole, riportate dalla stampa, pronunciate da Benedetta Tobagi, figlia di una delle vittime del terrorismo di

⁵Fu un periodo in cui le contro-inchieste sulle cosiddette “stragi di stato” erano condotte dalla stampa di opposizione o alternativa (come nel celebre *La strage di stato*, pubblicato nel 1970). Per una discussione sul ruolo dei media in Germania nello stesso periodo, si veda: Olaf Hoerschelmann. “On the Margins of the Constitutional State. Terrorism on German Television and the Rewriting of National Narratives”. In: *Planet TV*. Lisa Parks and Shanti Kumar, a cura di. (New York: N.Y.U.P, 2003) 218.

⁶ Si vedano, tra gli altri, Cathy Caruth. *Unclaimed experience. Trauma, Narrative and History*. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), e ancora: Cathy Caruth, a cura di. *Trauma: Explorations in Memory*. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995).

estrema sinistra⁷: “C’è stato un vuoto di attenzione per le vittime del terrorismo. Non tanto per mio padre, forse, ma di sicuro per molti altri, e soprattutto per le vittime del terrorismo di destra. [...] È molto importante che la memoria di quel periodo sia coltivata in profondità”⁸. Eppure la data prescelta per commemorare le vittime, il 9 maggio, anniversario dell’uccisione di Aldo Moro, ha suscitato delle polemiche. Rappresentanti del partito di Rifondazione Comunista avevano proposto la data del 12 dicembre, anniversario della strage di Piazza Fontana⁹. Questo fatto non è di poca importanza. Ogni pratica memoriale è di per sé il luogo in cui si costituisce la memoria collettiva di una nazione, pur contestata e incompleta¹⁰. La richiesta di scegliere una data come il 12 dicembre era il sintomo di un’insoddisfazione verso la priorità data alla vicenda Moro. A differenza dell’abbondanza di informazioni e popolarità mediatica del caso Moro, quella di piazza Fontana è una strage a proposito della quale pochi in Italia saprebbero citare il nome di una delle diciassette vittime. La loro “anonimità” è indice della loro condizione di subalternità all’interno nella memoria storica del paese, ossia della loro condizione *spettrale*. In base al concetto di *spettrale* teorizzato da Jacques Derrida, gli “spettri” in

⁷ Walter Tobagi, giornalista del *Corriere della Sera*, fu ucciso a Milano il 28 maggio 1980 da membri della Brigata XXVIII marzo, un gruppo che sul finire degli anni Settanta cercò di entrare in contatto con altre formazioni terroristiche tra cui le BR. I suoi capi avevano come obiettivo primario professionisti operanti nel mondo della stampa e dei media.

⁸ *La Repubblica*. 9-5-2007.

⁹ *La Repubblica*. 3-4-2007. Anche all’interno della sinistra si può rilevare una non completa rielaborazione del tema della violenza politica. Le storiche Anna Bravo e Giovanna Fiume hanno affermato recentemente che nell’attuale ricerca storica e riflessione politica sugli anni ‘70 “il tema della violenza rappresenta il non detto, il rimosso, il problema irrisolto”, da cui la difficoltà a costruire un senso comune e a recuperare la complessità di fenomeni radicandoli nel loro contesto. La difficoltà a raccontare quella stagione manifesta da parte della sinistra rivoluzionaria “un grumo identitario che esprime retaggi ed echi di stagioni passate nelle quali l’analisi doveva confrontarsi con l’accusa di collateralismo o di fiancheggiamento.” In: “Il Tema”. *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storie*. 2004. III/1.

<http://www.societadellestoriche.it/nuovo/allegati/all_1108739682_Il_tema.pdf> p.7. Febb. 2008.

¹⁰ Scrive lo storico Giovanni De Luna: “La mobilitazione per onorare la memoria dei propri morti che ha accompagnato la scelta della data del 9 maggio ha lasciato emergere un tessuto associativo fitto di gruppi spontanei, sigle, iniziative, un serbatoio di energie a cui questo paese può attingere per ritrovare la sua parte migliore, ma nei cui confronti ha anche pesanti obblighi: la verità non è solo il presupposto di una riconciliazione pubblica, ma anche il solo modo di rendere possibile il perdono privato.” *Le ragioni di un decennio: 1969-1979: militanza, violenza, sconfitta, memoria*. (Milano: Feltrinelli, 2009). 158.

questo caso sono le tracce di coloro a cui non è stato concesso lasciare traccia, le vittime della storia escluse dalle narrazioni dominanti del moderno stato-nazione¹¹. La necessità di fondare a livello istituzionale e statale un rituale commemorativo è un gesto che afferma di per sé la difficoltà del ricordo, che celebra esso stesso una divisione della memoria. Gli spettri sono il ritorno del rimosso della storia e tracce di un trauma che si vuole cancellare dalla coscienza collettiva. Essi ci dicono che la memoria storica è spesso selettiva, anche in riferimento ai fatti che si intende celebrare, come ha mostrato John Foot in uno studio dedicato appunto alla memoria divisa italiana¹².

In sintesi, intendo affermare che mettere in discussione la terminologia usata finora costituirebbe il primo passo verso una sorta di riabilitazione degli “spettri” della storia contemporanea. L’identificazione acritica dell’intera decade degli anni Settanta con il termine “anni di piombo” contribuisce a rimuovere le tracce di ciò che gli anni Settanta hanno prodotto in termini di espressioni politiche e culturali diverse dalla violenza di matrice politica, inoltre non chiarisce che tale violenza ha operato ad entrambe le estremità dello spectrum politico. Con ciò non si vuole diminuire la portata tragica che pratiche violente ebbero nel periodo in questione, ma spostare l’attenzione su eventi e vittime normalmente marginalizzati nelle pratiche memoriali dello stato-nazione e nella sua produzione culturale. In questo senso è preferibile, come è stato suggerito da alcuni, utilizzare l’espressione “violenza politica”¹³ della quale faccio uso nella mia tesi.

¹¹ Cfr.: Jo Labanyi. “Engagin with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain”. *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Jo Labanyi, a cura di. (Oxford: OUP, 2002). 1 e segg.

¹² Pochissimi in Italia, per esempio, ricordano i nomi degli uomini della scorta di Aldo Moro uccisi durante l’agguato. Si veda: John Foot. *Italy’s divided memory*. (New York: Palgrave Macmillan, 2009). 199 e segg.

¹³ In ambito anglosassone e in particolare negli studi culturali e di cinema si veda: Alan O’Leary. “Film and the Anni di Piombo: Representations of Politically-Motivated Violence in Recent Italian Cinema.” *Culture, Censorship and the State in Twenty –Century Italy*. Guido Bonsaver and Robert C.S. Gordon eds. (London: Legenda, 2005). 168 e segg. Sull’origine del termine “anni di piombo” ancora O’Leary dà una spiegazione

“Apparizioni” della violenza: lo spettrale, il perturbante, il mistero

Oggi si assiste a una produzione sempre più cospicua di narrazioni riconducibili a quello che è stato definito, non senza ironia, “lo sterminato romanzo degli anni settanta”¹⁴. A livello narrativo un tema ricorrente è quello di una presenza misteriosa: “l’enigma è sempre legato alla lotta armata, al rapporto tra violenza e ideologia, che viene rappresentato come il non detto per eccellenza di chi ha partecipato a quella stagione”¹⁵. Spesso gli autori hanno scelto di elaborare delle trame attorno al motivo del “mistero”, della verità che si nasconde e poi si manifesta in un contesto familiare apparentemente normale. L’apparizione del *fantasma* (termine che nel corrispettivo francese, *revenant*, ben trasmette questo senso di *ritorno* dal passato) mette in luce una disfunzione, un disturbo, in un presente che è solo apparentemente privo di tensioni. L’emergere del passato in un contesto noto produce l’effetto di angoscia dell’*Unheimlich* freudiano¹⁶, per cui la presenza *perturbante* è ciò che, appartenendo alla sfera del familiare, ci si presenta improvvisamente come sconosciuto, spaventoso. Il concetto di *fantasma* e quello di *perturbante*, come sappiamo, furono elaborati da Freud in relazione reciproca. Nella discussione riguardante il significato del termine *heimlich* (*familiare*), Freud lo definisce come il luogo libero dalle influenze *spettrali* e spiega come il suo significato sia intrinsecamente ambivalente poiché nel *perturbante* (*unheimlich*) ciò che è familiare finisce per coincidere con ciò che non lo è più, al punto da divenire *spettrale*¹⁷. Lo spettrale e il perturbante sono a loro volta legati al concetto di lutto e di trauma. Secondo

in: “Dead Man Walking: The Aldo Moro Kidnap and Palimpsest History in *Buongiorno, notte*.” *New Cinema: Journal of Contemporary Film*. 6-1 (2008). Nota 6, 39-40.

¹⁴ Silvia Dai Pra’. In: *Lo Straniero*. IX, n.60 (giugno 2005) 92.

¹⁵ Emmanuel Betta e Enrica Capussotti. “‘Il buono, il brutto, il cattivo’: l’epica dei movimenti tra storia e memoria”. *Genesis*, cit., edizione cartacea, 113.

¹⁶ Freud, Sigmund. “The Uncanny.” *SE*, vol. 17. (London: Hogart Press, 1919). 220-226.

¹⁷ Si veda: Avery Gordon. *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

Freud, con l'esperienza del lutto, l'individuo subisce una trasformazione e attraversa una prima fase di "malinconia". L'elaborazione del lutto è funzionale al processo di introiezione che forma l'identità: se il lutto non viene elaborato, la fase malinconica continua e l'oggetto della perdita, quando esiste, viene relegato alla condizione di spettro¹⁸.

Il concetto di *spettralità* è stato ripreso e approfondito da Derrida nel suo *Spectres de Marx*¹⁹. Lo *spettro*, secondo Derrida, scaturisce dal differimento dell'elaborazione del lutto non solo per la morte di un individuo, ma anche di un'ideologia e di una tipologia di narrazione ad essa legata. La postmodernità non è più caratterizzata da una precisa *ontology* ma piuttosto da una *hauntology*: l'ansia di esorcizzare i propri fantasmi, i propri spettri porta, ad esempio, all'aumento di narrazioni cospiratorie. Si instaura così una *spettropolitica* o *spettropoetica*, ossia un contro-discorso che ha la funzione di consentire allo spirito del "morto" di ritornare, tramite uno spostamento o un moltiplicarsi. Il termine "apparizione" usato da Derrida contiene in sé l'idea di una precarietà strutturale tra l'atto di apparire, di mostrarsi (presenza) e l'"apparenza" o illusione (assenza), tra *eidos* e fantasma, tra spirito (*Geist*) e spettro (*Gespensst*)²⁰.

¹⁸Secondo Judith Butler, si può notare questo meccanismo anche a livello socio-politico: la disumanizzazione del nemico e la patologia melanconica che tende a negare la perdita, a non accettare cioè la condizione di vulnerabilità di ogni società, hanno caratterizzato la risposta americana agli attentati dell'11 settembre. (*Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004).

¹⁹Jacques Derrida. *Spectres de Marx*. (Paris: Éditions Galilée, 1993. Ing.: *Specters of Marx*: New York: Routledge, 1994). Nel suo saggio, Derrida esprime un sospetto per le manifestazioni che celebrano la morte di un evento (nello specifico, la caduta del comunismo) o di un periodo storico, e analizza le opere in cui si evidenzia quello che egli definisce il "lavoro" dello "spettro". In particolare, Derrida prende in considerazione i motivi o "tropi" dello spettro, dello spettrale e dello spirito nei testi di Karl Marx, da una parte, e gli spettri di Marx che ossessionano il ventesimo secolo, dall'altra.

²⁰Jacques Derrida. *Spectres de Marx*, cit., 201 e segg. Si tratta di un dualismo che ricorda le riflessioni di Roland Barthes a proposito della fotografia, il cui oggetto, o referente, è definito *Spectrum*, non solo per l'etimologia comune con il termine "spectacle", ma anche per l'essenza, secondo Barthes, di ogni fotografia, ossia il "ritorno del morto". Roland Barthes. *La chambre claire*. (Paris: Seuil, 1980. Trad. Ing.: *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981. 9 e segg.)

Il concetto di “spettro” è dunque uno degli strumenti interpretativi che hanno guidato l’analisi di testi letterari e filmici proposta in questa tesi. Nel primo capitolo si intende dimostrare che se lo spostamento o *differimento* di cui parla Derrida è di natura *temporale*, poiché lo spettro agisce dal passato ma è anche minaccia/presenza nel futuro, tale “spostamento” può essere anche spaziale, o spazio-temporale. Lo spettro derridiano allude al passato ma nello stesso tempo ci parla del presente, delle sue paure, dei suoi fantasmi, è indice di una inconclusa rielaborazione del lutto, di un mancato superamento di un trauma. Se è vero che a seguito di un trauma, l’elaborazione del lutto implica il recupero di un equilibrio delicato di ricordi e dimenticanze, laddove questo lavoro si compie in maniera imperfetta, lo spettro fa la sua comparsa. Nonostante le pratiche messe in atto per “scongiurare” il ritorno dello spettro, esso è destinato a ritornare, frequentare, visitare, ossessionare l’immaginario letterario e cinematografico sotto forma di "demone", o "fantasma"²¹.

La persistenza della violenza politica degli anni Settanta nella memoria collettiva suggerisce che la cultura italiana ha sviluppato, in relazione a quel momento storico, una reazione difensiva sintomatica di un’esperienza di trauma o ferita²². Se è vero che ogni esperienza traumatica produce nuovi “soggetti”²³, allora il nuovo “soggetto” italiano appare costruito su una tensione costante tra rifiuto e inclusione della violenza politica. Per questo motivo applico ad alcuni testi e film la teoria del trauma, la quale consente di

²¹ Sebbene non in senso letterale, come avverrebbe nel genere "fantastico", ma simbolico.

²² Ruth Glynn: “Trauma on the Line: Terrorism and Testimony in the *anni di piombo*.” In: *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*. Monica Jansen and Paula Jordão, a cura di. 12 (2006). 317-335. 318.

²³E. Ann Kaplan. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. (New Brunswick: Rutgers U.P., 2005). 1.

creare, come vedremo, un raccordo teorico tra il concetto di *memoria collettiva* e di *allegoria* (del corpo politico, o del corpo e della politica).

Rappresentazioni della violenza e allegorie del corpo politico.

Negli anni Settanta il cinema d'autore, come si vedrà nel primo capitolo, si confronta con le polemiche interne alla sinistra, ossia le differenze politiche e ideologiche che distanziano l'indirizzo riformista del Partito Comunista da quello rivoluzionario dei gruppi extraparlamentari. Ne nasce un cinema che spesso ricorre a meccanismi di "displacement" grazie ai quali le storie sono dislocate in un altrove spazio-temporale. Attraverso queste strategie, il cinema italiano riesce a raccontare il tema scottante del dibattito sulla violenza politica inserendolo da un lato in una dimensione sincronica, ossia internazionale, globale, dall'altro in una dimensione diacronica, ossia storica, atta a rievocare e restituire allo spettatore la genealogia dell'utopia rivoluzionaria. Ciò che accomuna questo corpus di film è la volontà di rappresentare i rapporti di potere e le lotte per l'affermazione di gruppi o individui in opposizione alle istituzioni, allo stato. A volte l'ideologia autoriale manifesta con evidenza una critica alla violenza rivoluzionaria o libertaria, altre volte è meno esplicita nel condannare la violenza, al punto che la reclama come necessaria. Anche laddove si critica la violenza, emerge la necessità di una visione politica trascendente, di un desiderio utopico.

La tecnica del "displacement", a mio avviso, non è da intendersi solo freudianamente come meccanismo di difesa, ma essa è anche sintomo di una "crisi", ossia di una difficoltà a raccontare il presente da parte di narratori e registi. Volendo adottare una prospettiva lacaniana in cui per analogia si pensi al cinema come a un corrispettivo dello specchio, si può supporre che lo spettatore passi attraverso una fase d'identificazione e riconoscimento con l'*imago* rappresentata. Eppure l'immagine di sé in cui crede di riconoscersi è in verità portatrice di un'istanza di "méconnaissance", della

consapevolezza di un corpo frammentato, ferito (dalla violenza, dagli scontri ideologici, dall'insicurezza politica e sociale). Il pubblico è proiettato attraverso il cinema in una dimensione simbolica che lo illude, se così si può dire, di cogliere "il reale". Ciò che appare al pubblico sullo schermo non sono dunque immagini della società reale, ma, come nota Angela Dalle Vacche, riflessi di una identità nazionale immaginaria²⁴, in altre parole, *allegorie* della nazione. Ciò mi sembra plausibile per due ordini di motivi: da un lato è comprensibile come la stretta connessione tra allegoria e ideologia si manifesti in modo più evidente in un periodo storico altamente ideologico come quello tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta; dall'altro, si deve considerare la posizione stessa del cinema all'interno di questo scenario, se è vero che, fin dalle sue origini, come nota Millicent Marcus, "the Italian cinema has insisted on its status as national signifier"²⁵. L'allegoria in queste opere non nasce solo dalla volontà o dalla consapevolezza di adottare una convenzione, piuttosto essa ha una valenza ideale, immaginaria, poiché, seguendo Benjamin, "l'allegoria immobilizza i sogni"²⁶. Le considerazioni sulla differenza tra simbolo e allegoria espresse nell'ambito dell'ermeneutica letteraria, secondo cui l'allegoria contiene in sé una natura storica e narrativa e un senso collettivo e sociale, rispetto al simbolo (che tende invece al simultaneo e all'individuale)²⁷, mi hanno suggerito l'uso del paradigma allegorico anche in ambito narrativo, come spiegherò meglio nel secondo capitolo.

²⁴ Angela Dalle Vacche. *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*. (Princeton: PUP, 1992).3.

²⁵ *The Italian Body Politic is a Woman: Feminized National identity in Postwar Italian Film*. Sparks and Seeds. Medieval Literature and its afterlife. D. E. Stewart and A. Cornish, a cura di. (Turnhout: Brepols, 2000). 329.

²⁶ Walter Benjamin. *Angelus Novus*. Renato Solmi, a cura di. (Torino: Einaudi, 1995).134.

²⁷ In particolare si veda: Romano Luperini. *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*. (Roma: Editori Riuniti, 1990).

Proseguendo con il discorso relativo al cinema, si può notare come i film degli anni Settanta siano interessati a un'interrogazione sulle tecnologie del potere e dei meccanismi di disciplina e di controllo, mentre questo interesse si perde nelle decadi successive. Negli anni Ottanta alcuni autori hanno scelto di includere il tema della violenza politica in un contesto privato, individuale e, declinando il discorso sull'eversione e sulla violenza nel privato, hanno voluto raccontare lo scontro generazionale all'interno della famiglia, che diviene luogo di negoziazione (non sempre riuscita) e microcosmo politico. Alcuni film prodotti negli anni Novanta, come sostengo nel terzo capitolo, hanno sollevato il problema del "perdono", del "pentimento", in un momento storico in cui veniva elaborata una legge sull'"indulto" per i terroristi imprigionati per crimini commessi fino al 1989, una legge che avrebbe funzionato come conclusione simbolica di uno stato di emergenza, ma che in realtà non contribuì alla costruzione di una memoria condivisa²⁸.

Dagli anni 2000 sono stati realizzati film che adottano gli stilemi del genere, in particolare del *noir*. In questi film l'esposizione della violenza si fa maggiore e i riferimenti alle vicende del terrorismo diventano un repertorio, sono cioè "storicizzati". A volte si nota una tendenza alla rappresentazione *sensazionale*²⁹, termine con cui mi riferisco all'idea deleuziana che vede nel film più che una "rappresentazione" o diegesi,

²⁸ "La dialettica di reciproca delegittimazione delle forze politiche che, a partire dagli anni Novanta [...] aveva caratterizzato il discorso pubblico sui terrorismi italiani, portò a una spoliticizzazione del giudizio su quella stagione... Nella memoria collettiva si confondevano e si saldavano momenti differenti, come la conflittualità sociale degli anni Settanta e l'azione dei gruppi armati di sinistra, in una logica di demonizzazione o di assoluzione dei diversi protagonisti." Guido Panvini. "Il 'senso perduto'. Il cinema come fonte storica per lo studio del terrorismo italiano". *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*. Christian Uva, a cura di. (Soveria Mannelli: Rubettino, 2007. 112-113. Importante a questo proposito è il contributo di Giancarlo Lombardi: "Unforgiven: Revisiting Political Terrorism in *La Seconda Volta*". *Italica*. 50 (2000).

²⁹ Qui uso un termine e un concetto elaborati da Barbara Kennedy nel suo *Deleuze and Cinema: The Aesthetics of Sensation*. (Edinburgh: E.U.P., 2000).

un “evento” destinato a essere vissuto con i sensi. L’esperienza dei sensi da parte dello spettatore influenza e determina perciò la sua rielaborazione intellettuale, culturale degli eventi stessi. Da questo punto di vista, la spettacolarizzazione della violenza attraverso l’uso del genere *noir* è da intendersi come funzionale non tanto a una ricostruzione storica condivisibile, a mio parere sempre problematica e mai definitiva, quanto piuttosto alla produzione di un’“esperienza” nello spettatore, un supplemento o surrogato di “storicità”, in un’epoca di iperesposizione a narrazioni storiche da parte dei media.

Applicando il concetto derridiano di *supplemento* (che per la sua natura duplice è, infatti, incluso da Derrida nella categoria degli “indecidibili”), all’analisi della ricezione filmica, nel quarto capitolo suggerisco che l’esperienza cinematografica ha un duplice statuto: da un lato essa è *supplemento* poiché compensa un’assenza (l’esperienza non vissuta in prima persona di un evento del passato), dall’altro essa è un *surplus*, un’aggiunta di senso, un’interpretazione, una mediazione (l’interpretazione ideologica che si tende a trasmettere nel film). L’applicazione del concetto di supplemento permette di collegare la ricezione filmica alla teoria del *trauma*, poiché il cinema teso a raccontare la storia recente, nel suo essere un surrogato fornisce momentaneamente l’occasione per esperire un “trauma vicario”, ossia un trauma mediato narrativamente (si pensi alla visione del corpo di Aldo Moro ucciso, o alle immagini delle vittime della Stazione di Bologna in alcuni film e documentari). L’uso del genere *noir* risulta coerente in quanto, nel passaggio dalla letteratura allo schermo, esso propone e promuove quella “aesthetic of sensation” deleuziana secondo la quale il cinema diviene un luogo di tensione tra privato (risposta fisica, *corporea*) e pubblico (significato *culturale*).

Un approccio diverso è stato necessario, invece, con testi letterari scritti durante gli anni Settanta, o subito dopo, tesi a raccontare vicende e atmosfere in cui i loro autori erano immersi e, a volte, implicati (si pensi a Sciascia, eletto al Parlamento, o Balestrini, costretto alla latitanza). Tra i romanzi “canonici”, se così si può dire, che si sono proposti di narrare la violenza politica, il secondo capitolo si concentra proprio su *L'affaire Moro* (1978) di Leonardo Sciascia e *Gli invisibili* (1987) di Nanni Balestrini, ma anche su *Caro Michele* (1973) di Natalia Ginzburg. Il punto di contatto tra queste opere così diverse, non è solo la funzione e l'immagine di “intellettuali impegnati” condivisa da questi scrittori, ma è anche, da un punto di vista teorico, la nozione di *allegoria* e di *corporeo* che esse propongono, ossia la capacità di porre al loro centro la crisi della dicotomia tra pubblico/privato, culturale/biologico. Il processo di soggettivizzazione teorizzato da Michel Foucault come originato da forze, discorsi, dispositivi, è legato al concetto di “corpo” in quanto elemento fondamentale della biopolitica, un corpo sul quale si iscrive non solo figuratamente, ma anche materialmente la parola attraverso cui il biopotere si esprime. Intendendo anche il “corpo politico” (*body politic*) di una nazione in questi termini, si mette in luce una relazione tra il corpo “individuale” e quello “collettivo”, anzi si nota come in realtà i confini tra queste due categorie non siano rigidi, distinti, bensì fluidi. Si può arrivare a considerare il “corpo individuale” come allegoria del “corpo politico”, ossia come un microcosmo che riflette un macrocosmo. I corpi raccontati nei romanzi di alcuni scrittori degli anni Settanta/Ottanta possono essere letti in questi termini, ossia come allegorie complesse e multiformi di questo “organismo” esteso che, secondo un'ideologia di origine classica, costituirebbe la nazione. Tuttavia a un'attenta analisi le allegorie in questione si complicano e vengono a significare anche altri “attori”

del gioco sociale: il ribelle, la famiglia, rendendo così più stratificata e complessa la narrazione. Il *corpo* assume una duplice funzione: esso può essere inteso come una componente dell'individuo, un'entità discreta e particolare, oppure come allegoria politica o metafora letteraria. Da questo punto di vista, l'allegoria supera i limiti di una scelta stilistica e acquista una valenza ermeneutica particolare, ossia propone il testo letterario come campo di analisi e interpretazione di una realtà difficile e sofferta, resistente a narrazioni tradizionali, in altre parole, traumatica.

Capitolo 1

“Displacement” spazio-temporali nel cinema degli anni Settanta

“... siamo convinti che per un autore risultino preziose esperienze anche diverse, sia di contatto immediato col corpo vivo della società, sia di racconto...”

(V. Orsini, P. e V. Taviani)³⁰

Anche un veloce sguardo alla filmografia italiana degli anni '60 e '70, in particolare quella degli “autori”, rivela l’urgenza di proporre narrazioni che riflettano su temi emergenti quali la storia recente, l’impegno, il potere, la violenza, la ribellione. Il cinema si confronta, per usare l’espressione dei Taviani, con “il corpo vivo della società”, attraverso la sua specificità di medium, ma sempre con una spinta a travalicarne i limiti, a influire direttamente sul mondo, non solo a rappresentarlo. In campo cinematografico, il campo del “visibile”, lo spettro della violenza politica sembra manifestarsi secondo le modalità teorizzate da Derrida: esso è *presenza/assenza* che produce una moltiplicazione temporale, ma anche spaziale. Lo *spettro*, inteso come un segno proveniente da un momento preciso del passato (un *a priori* storico) è tuttavia sempre eterogeneo, molteplice: “the time –or, more correctly, *times*– of the spectre is always already multiple. Spectrality thus disrupts all conventional notions of time and presence or, even,

³⁰ “Impegno civile e diritti della fantasia”. *Cinema nuovo*. Vol. 12 (Sett./ott. 1963). 332.

time conceived according to the logic of the binarism, presence/absence”³¹. Il movimento di “displacement” e moltiplicazione che agisce nello spettrale si manifesta nel cinema attraverso tracce, allusioni, riferimenti riconoscibili. In altre parole, lo schermo “proietta”, rendendolo *visibile e presente* al pubblico, quel fantasma da cui esso vorrebbe sfuggire, per il quale prova attrazione e repulsione.

La violenza, tematizzata e ossessivamente ricorrente, impone al pubblico una riflessione, sebbene portatrice di ansia, sulla realtà presente, nonostante la storia narrata sia dislocata in un altrove spazio-temporale. Nell’ambito del cinema “popolare” ciò è ampiamente riscontrabile nel genere del *western all’italiana*, che pur trasponendo i temi di violenza e ribellione in un altrove (l’America, il Messico) appartenente all’immaginario cinematografico, produce in realtà un intrattenimento mai scollegato da allusioni ai dibattiti ideologici contemporanei³². L’America dei western all’italiana, detti anche “western politici”, diventa un’allegoria dell’occidente e dei moti di protesta al suo interno, così come della ribellione al potere occidentale in contesti coloniali o post-coloniali³³. Un altro modo di tematizzare la violenza è il caso dei film “del terrore”³⁴, un genere di cui si parlerà nel quarto capitolo.

³¹ Julian Wolfreys, a cura di. *The Derrida Reader: Writing Performances*. (Lincol: University of Nebraska Press, 1998). 30-31.

³² Per esempio, Franco Solinas, sceneggiatore con Pontecorvo di tutti i suoi film (tranne *Ogro*) fu anche sceneggiatore di *western all’italiana* (non uso qui volutamente il termine *spaghetti western*, poiché implica una connotazione che non condivido): *Quien Sabe* (1966, Damiano Damiani) e *Tepepa* (1969, Giulio Petroni).

³³ Nota Adriano Piccardi: “il decennio che va dalla metà degli anni ’60 alla metà dei ’70 è leggibile come momento storico in cui, dal primo manifestarsi e dal successivo affermarsi della società di massa, per la prima volta il pensiero critico intorno alle questioni del potere diventa patrimonio diffuso [...], oggetto di dibattito pubblico, bersaglio di contestazioni, spazio di nuova progettualità o di proposta di modelli oggettivamente inapplicabili [...] la domanda sull’essenza del potere [...] porta con sé, tra le varie risposte possibili, anche quella ‘rivoluzionaria’”. Adriano Piccardi. “I nuovi maestri tra rilettura della Storia, psicoanalisi e militanza”. *Storia del cinema Italiano*. Vol. XII 1970/1976 Flavio De Bernardinis, a cura di. (Venezia: Marsilio, 2008). 294-295.

³⁴ I maggiori autori di film del terrore del periodo furono Dario Argento, Lucio Fulci e Mario Bava.

Ciò che qui si vuole indagare è lo spostamento del tema della violenza in contesti storici diversi o in altre realtà geografiche. In altri casi la riflessione storica fa ricorso al *topos* dell'esilio, il quale consente di “prendere le distanze dall'attualità per osservarla criticamente e ripensarla dialetticamente”³⁵, così che in film come quelli dei Taviani e di Montaldo, “lo scenario politico attuale, dove le forze della conservazione si impongono sulle forze del cambiamento, è trasposto in un altrove storico materializzato dalla concretezza delle location e dall'accuratezza dei costumi”³⁶.

Tra i film che hanno elaborato il tema collocandolo in un altrove geografico *Ogro* (1979) di Gillo Pontecorvo si occupa del terrorismo basco nella Spagna di Francisco Franco, mentre *I Dannati della terra* (1968) di Valentino Orsini tratta della violenza coloniale e di liberazione. Altre volte si tratta di un altrove temporale, come nel caso di *Uomini e no* (1980) di Orsini, ispirato al romanzo omonimo di Elio Vittorini (pubblicato nel 1945 e scritto durante la Resistenza,) in cui il protagonista Enne 2 è un “terrorista” partigiano; oppure, *Sacco e Vanzetti* (1971) di Montaldo, ispirato al celebre caso dei due immigrati italiani anarchici giustiziati nel 1927 a Boston (una situazione ancora più complessa, di un altrove spazio/temporale, in cui però i protagonisti sono italiani).

All'interno di un filone cinematografico sorto negli anni Sessanta, definito dalla critica come “terzomondista”³⁷, alcuni film, pur agganciati ai dibattiti politici italiani,

³⁵ Enrico Terrone. “Senza l'ingombro della messa in scena: lo spazio e le cose, la luce e il colore, il ritmo e la logica”. *Storia del cinema*, cit., 444.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr.: Alberto Farassino. “Esotismo, internazionalismo, terzomondismo”. In: *Storia del cinema italiano*. Vol. XI 1965-1969. Gianni Canova, a cura di. (Venezia: Marsilio, 2002). Si veda anche il capitolo “Idea del ‘terzomondismo’”. Maurizio Fantoni Minnella. *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*. (Torino: Utet, 2004). 89-113. Condivido l'uso di “terzomondismo” tra virgolette fatto da Fantoni Minnella, in quanto si tratta di un termine logoro e connotato negativamente poiché stabilisce una classifica tra “mondi” datata e ormai non più proponibile.

aspirano a inserirsi in un contesto transnazionale. Si tratta di opere prodotte da autori la cui personalità è essa stessa “funzione” filmica, essendo intellettuali di sinistra di per sé in grado di instaurare con il pubblico un orizzonte di attese ineludibile. Essi hanno una concezione molto precisa del loro ruolo nella società e con questi film aderiscono a un’idea gramsciana della cultura, secondo la quale gli intellettuali devono arrivare a manifestare la loro “tendenza di sinistra nel significato moderno della parola, cioè orientata verso il proletariato rivoluzionario”³⁸. Da questo punto di vista, dunque, si può comprendere l’interesse espresso dai registi per questioni quali la resistenza al colonialismo o neocolonialismo, e alla dittatura in altri paesi del mondo³⁹.

Gramsci a mio parere fornisce la chiave di lettura per comprendere in alcuni casi lo spostamento di natura “temporale” che si rileva in altre opere di autori di area marxista (i Taviani in particolare), laddove egli rileva la necessità di includere la nozione di “popolare” all’interno del concetto di “nazionale”. Attraverso il cinema, il pubblico riscopre nelle epoche precedenti quelle lotte per l’affermazione di movimenti “popolari” che portarono a una nuova elaborazione del concetto di “nazione” (contrapposto a quella di “stato” inteso, invece, come prodotto di una classe “dominante”), elaborazione che, secondo Gramsci, nel caso italiano è strettamente connessa alla questione cruciale del risveglio di una coscienza nella classe contadina, costretta dal latifondismo all’ignoranza e alla povertà. Sarebbe difficile capire altrimenti film come quelli dei fratelli Taviani qui analizzati, ispirati a novelle di Tolstoj, un autore che tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento aveva sentito acutamente il problema dell’applicazione delle teorie

³⁸ Antonio Gramsci. “Alcuni temi della questione meridionale”. *La costruzione del partito comunista 1923-1926*. (Torino: Einaudi, 1978). 158.

³⁹ Anche Pasolini si interessa al “terzo mondo”, ma nei suoi film adotta uno stile e un approccio tra lo sperimentale e l’etnografico. Sull’argomento si veda: Luca Caminati. *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*. (Milano: Mondadori, 2007).

marxiste in un paese prettamente agricolo e feudale come la Russia. L'ambientazione storica dei film dei Taviani consente di mostrare non solo ricorsi e allusioni storiche alla contemporaneità, ma anche una genealogia dello sviluppo del senso d'identità nazionale e dei suoi fallimenti, come una imprescindibile manifestazione della "nazione" italiana.

Mentre i Taviani mettono in atto un "displacement" all'interno della storia italiana, Gillo Pontecorvo sceglie di occuparsi di questioni contemporanee sebbene inerenti la politica di altri paesi, a partire dalla vicina Francia, la cui politica è messa in crisi dalle spinte anti coloniali. Come si vedrà nella prossima sezione, Pontecorvo assume il ruolo di modello e punto di riferimento, in un certo senso, per il cinema impegnato.

Gillo Pontecorvo: Algeria, Spagna e Antille (*La battaglia d'Algeri, Ogro e Queimada*)

Se è vero che ogni film per essere compreso appieno in quanto prodotto culturale deve essere messo a confronto con il periodo storico in cui è stato realizzato e con la sua ricezione di pubblico, questo vale a maggior ragione per i film di un regista “impegnato” come Gillo Pontecorvo. Di origine ebraica, Pontecorvo è un autore fin dagli esordi interessato al tema dei rapporti di potere e dell’oppressione a scapito di gruppi subalterni: prima in *Kapò* (1959), dedicato all’Olocausto, poi in *La battaglia di Algeri* (1966), che racconta la lotta di liberazione algerina contro il dominio coloniale francese, e infine in *Queimada* (1969), ambientato nell’Ottocento, il cui protagonista è un “filibustiere” che prima fomenta la rivolta degli schiavi antillesi contro i colonizzatori portoghesi, e in seguito favorisce il loro sfruttamento da parte di una società britannica produttrice di zucchero.

Tra questi, *La Battaglia d'Algeri* è il film che ha ricevuto maggiore attenzione, non solo nel campo degli studi sul cinema italiano, ma anche nell’ambito dei “post-colonial studies”. Per la sua analisi accurata della guerriglia anticoloniale, è stato tra i film utilizzati nell’addestramento di gruppi quali the Black Panthers e nel training di truppe scelte da parte del Pentagono⁴⁰. Il film è stato criticato perché la sua descrizione accurata dell’insurrezione algerina contro la repressione militare francese è stata letta come un appoggio alla strategia terrorista⁴¹. L’ambiguità di certe scene è stata analizzata

⁴⁰ Alan O’Leary e Neelam Srivastava. “Violence and the wretched: The cinema of Gillo Pontecorvo”. *The Italianist*. 29 (2009), 249-264.

⁴¹Riguardo alla ricezione dei film di Pontecorvo, si veda: Carlo Celli. *Gillo Pontecorvo. From Resistance to Terrorism*. (Lanham: The Scarecrow Press, 2005).

accuratamente⁴² per capire fino a quale punto la narrazione filmica veicolasse o meno istanze politico-ideologiche da ritenersi eticamente accettabili⁴³. La scelta di usare attori non professionisti per interpretare il ruolo dei ribelli algerini⁴⁴, avvicina il film al neorealismo, mentre la tecnica delle riprese nella *casbah* e il trattamento “sgranato” della pellicola ambiscono a dare l’impressione del documentario. Come *Queimada*, anche *La battaglia d’Algeri* presenta scene in cui i personaggi si dilungano in spiegazioni didascaliche sulle modalità attraverso cui la politica e la storia dei popoli si sviluppano in virtù di un determinismo storico/scientifico (in uno sono le lezioni anti-guerrilla del colonnello Mathieu, capo delle truppe scelte di paracadutisti francesi, nell’altro i “seminari” sul passaggio dal dominio coloniale a quello post-coloniale tenuti da Sir William Walker all’élite creola)⁴⁵. *La battaglia d’Algeri* è stato criticato in particolare per la sua razionalizzazione della violenza⁴⁶, mentre la ricerca dell’oggettività documentaristica auspicata da Pontecorvo è stata letta come sostegno dell’uso della violenza⁴⁷. Eppure resta il fatto che, di là da certi giudizi, il film inquieta proprio laddove rivela al pubblico i “segreti” delle lotte di liberazione e della reazione, in un modo

⁴²Cfr.: Francesco Caviglia. “A Child Eating Ice-Cream Before the Explosion. Notes on a Controversial Scene in *The Battle of Algiers*”. *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*. 20 (Dec. 2005). 4-19. Web Dic. 2009.

⁴³ “What concerns Pontecorvo throughout his work is the ethics of violence, and its concomitant aesthetics of representation on screen. His cinema insists on the complex connection between the justification of violence and the formal means to posit that justification; it forces us to remember that violence itself is a form of communication, and always and everywhere imbricated with representational modes”. Alan O’Leary e Neelam Srivastava. *Op. cit.*, 262.

⁴⁴ Si tratta di una scelta che si ritrova in *Queimada*, il cui co-protagonista era stato voluto fortemente dal regista per la credibilità della sua immagine, ma che proprio per la sua inesperienza attoriale aveva causato dissapori in fase di lavorazione del film. In realtà la decisione di Pontecorvo è riuscita, in quanto a livello attoriale si riproducono complesse dinamiche riconducibili al conflitto colonizzatore/colonizzato.

⁴⁵ Lino Micciché rileva il pericolo che “in qualche tratto la figura di Sir William Walker rischi di trasformarsi, per eccesso di consapevolezza, da personaggio simbolo, da *dramatis persona*, a metafora storico-ideologica.” *Storia del cinema italiano*, cit. vol.XI, 371.

⁴⁶ Cfr.: Carlo Celli. *Gillo Pontecorvo. Cit.*, 62 e segg.

⁴⁷ Per le reazioni al film, si veda il capitolo “Gillo Pontecorvo: At the Perilous Crossroads of History”, in: John J. Michalczyk. *The Italian Political Filmmakers*. (Rutheford: Farleigh Dickinson U.P., 1986).

credibile che il cinema non aveva fino a quel momento proposto in un modo così intenso. In altre parole, il film rappresenta “la cronaca della nascita biologica dell’Algeria, la lacerante gestazione di una nazione che viene al mondo tra gemiti e urla di sofferenza”⁴⁸. Come si mostrerà nelle pagine seguenti, la fascinazione di Pontecorvo per le manifestazioni di violenza politica a volte si accompagna a riflessioni etiche e razionalizzanti non sempre soddisfacenti (in particolare in *Ogro*, come si vedrà). Nei suoi film si produce una sorta di incrinatura dell’equilibrio tra diversi elementi: la rappresentazione dei soggetti subalterni, i dialoghi dei protagonisti che riflettono sulla validità o meno della violenza e, infine, quello che potremmo definire il “paratesto” filmico (le idee di Pontecorvo espresse nei suoi commenti scritti o orali alle proprie opere). Ciò è indicativo del disagio e della difficoltà a raccontare la violenza politica in un contesto come quello dell’intellettuale Pontecorvo, stretto tra pressioni produttive, ideologiche e artistiche, che rendono il suo cinema politicamente denso proprio per queste tensioni irrisolte.

In *Queimada*, le rivendicazioni e i proclami del leader ribelle, José Dolores, sono accompagnati da immagini crude della violenza e della povertà degli insediamenti indigeni (in realtà si tratta di popolazioni provenienti dall’Africa, forzatamente costrette a ripopolare l’isola caraibica già “bruciata” secoli prima dai colonizzatori portoghesi per spegnere le insurrezioni locali). Pontecorvo costruisce un film corale ma lontano dagli stilemi hollywoodiani, preferendo uno stile realistico, con molte comparse locali e scene di massa, che mostrano anche un’ingenua indifferenza verso le condizioni delle comparse stesse, basti pensare alle immagini di bambini stratonati e piangenti che costellano il

⁴⁸ Franco Marineo. *Storia del cinema italiano*. A cura di Gianni Canova. Vol. XI-1965-1969. (Venezia: Marsilio, 2002). 212.

film, e che pongono dei dubbi sulla scarsa sensibilità dei realizzatori del film, ma che riflettono l'urgenza di dare un effetto di verosimiglianza alle riprese. L'impressione sullo spettatore, infatti, è diretta, concreta, così da soddisfare l'intenzione registica di rendere la componente visiva complementare a quella ideologica. *Queimada*, che secondo Carlo Celli propone una “*allegory of the postcolonial experience, in which nominal control may be transferred to indigenous hands of former colonial overlords*”⁴⁹, rende evidente una stratificazione del potere e della società, in cui gli schiavi neri e i bianchi (portoghesi e inglesi) come pure l'élite creola, svolgono un ruolo importante. Il leader creolo portato al potere dagli Inglesi, Teddy Sanchez, più interessato alla stabilità economica della sua isola che all'indipendenza politica, verso la fine del film si chiede: “Se non ci fosse stata la Royal Sugar Company, ci sarebbe stato José Dolores?”, una domanda posta in verità al pubblico stesso, un pubblico che ha sentito Dolores affermare con tono premonitore: “la civiltà appartiene ai bianchi, ma quale civiltà, e fino a quando?”. Si tratta di un'altra domanda retorica che rivela non solo l'intento didascalico, ma anche una auto-implicazione del regista stesso, che si pone in questo modo sullo stesso piano dei detentori della “civiltà”, ma al contempo reclama il diritto/dovere di fornire una critica dal suo interno⁵⁰.

Un punto ancora non evidenziato dalla critica è, a mio avviso, il fatto che Pontecorvo non colga che l'esposizione del “corpo” colonizzato (i bambini stratonati al limite della sopportazione spettatoriale, le donne locali seminude e dedite alla

⁴⁹ Carlo Celli, cit., 80.

⁵⁰ In questo senso il regista è a mio avviso il terzo protagonista (sebbene extradiegetico) del film, così che il rapporto Pontecorvo-Dolores ha qualcosa in comune con quello Abramo-Fausto nel film di Valentino Orsini *I dannati della terra*, ossia un rapporto in cui l'intellettuale si fa portavoce delle istanze di ribellione anti-coloniale, pur riconoscendo la propria compartecipazione alla cultura coloniale stessa.

prostituzione, i cui corpi sono offerti anche come veicolo di “visual pleasure”⁵¹), resta un punto debole della sua costruzione ideologico-cinematografica. È vero che “in *Queimada* we again have the representation of colonial violence, presented in even more vivid detail than in *La battaglia d’Algeri*, as well as the restoration of subaltern agency through violence”⁵², ma credo che nella dimensione visiva proposta da *Queimada* sia reiterata e riprodotta la limitata “agency” e la persistente “subalternity” di quelle che potremmo definire le “comparse” della storia coloniale, ossia i corpi colonizzati.

Dopo l’interesse per la violenza coloniale o neo-coloniale e per la contro-violenza dei colonizzati presenti nei due film precedenti, Pontecorvo ritorna in Europa per occuparsi del franchismo e della resistenza basca contro l’intransigenza del regime, resistenza che, dopo il ritorno alla democrazia in Spagna, sarà definita come “terrorismo”. La Spagna franchista, che era stata alleata della Francia nella guerra d’Algeria, era anch’essa un paese colonizzatore (l’indipendenza della Guinea equatoriale avviene nel 1968; quella del Sahara Occidentale avverrà solo nel 1975), al cui interno si manifestava una notevole rigidità nei confronti delle “minoranze” interne da parte delle istituzioni, ostili alla diversità culturale e all’uso delle lingue che non fossero il castigliano.

Il film *Ogro*, uscito nelle sale italiane nel 1979, appena un anno dopo il rapimento Moro, racconta la storia di un gruppo terroristico di separatisti baschi dell’ETA che nel 1973 compirono un attentato dinamitardo contro Luis Carrero Blanco, il successore proclamato dal dittatore Francisco Franco (inizialmente se ne era deciso il sequestro, poi

⁵¹ Cfr.: Laura Mulvey. “Visual pleasures and narrative cinema”. *Screen*. Vol. 16-3 (1975).

⁵² Alan O’Leary e Neelam Srivastava. *Op cit.*, 258.

si passò a elaborarne invece l'uccisione). Il film racconta la condizione di intolleranza del regime franchista nei confronti della comunità basca, esasperata da misure estreme, quali ad esempio l'incarcerazione dei suoi appartenenti sorpresi a parlare basco in pubblico⁵³, e presenta nel dettaglio i preparativi dell'azione terroristica contro Blanco mostrando, attraverso i dialoghi dei protagonisti, le loro convinzioni ideologiche e perplessità etiche.⁵⁴ La storia narrata nel film termina all'indomani della celebrazione delle prime elezioni democratiche in Spagna nel 1978, che segnano una scissione all'interno dell'ETA tra chi voleva cessare la lotta armata e chi invece desiderava continuarla.

Pur sfruttando le convenzioni del film di genere, ossia il thriller politico, *Ogro* ebbe il merito, soprattutto in Spagna, di allargare il dibattito sul terrorismo a un pubblico più ampio:

[Its] journalistic-style account of events [...] proved extremely effective [...]: on one hand it brought to the public sphere a rendition of recent events that was diametrically opposed to official versions, often in an explicitly confrontational stance; on the other hand, conventional genre formulas were used to codify those events, converting them into film dramatizations that were easily internalized by the vast public.⁵⁵

In Italia il trauma collettivo causato dal caso Moro costrinse il regista a modificare il finale di *Ogro* affinché non apparisse come un incitamento alla violenza politica. In una scena del film, infatti, il personaggio interpretato da Gian Maria Volonté,

⁵³ A proposito della scena nel film che mostra Txabi bambino punito dal maestro perché parlava basco con un compagno, Pontecorvo ha detto: "This scene synthesizes the mode of fascist repression against all forms of expression of national identity". Corinne Lucas. "Political Terrorism in *Ogro*. An interview with Gillo Pontecorvo". *Cineaste*. 4 (1980) 2-5. 4.

⁵⁴ Per una sintesi del percorso di Gillo Pontecorvo e un'analisi di *Ogro*, si veda: Tom Behan. "Gillo Pontecorvo: Partisan Film-maker". *Film international*, 31 (2008), 23-30.

⁵⁵ *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Jay Beck e Vicente Rodríguez Ortega, a cura di. (Manchester: Manchester U. P., 2008). 125. Questo avvenne precisamente nel periodo più complesso della transizione dalla dittatura franchista alla democrazia in un paese come la Spagna che oggi vede lo spettro del franchismo aleggiare nella sua produzione letteraria e cinematografica. Si veda Cristina Moreiras Menor. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*. (Madrid: Editorial Libertarias, 2002).

Ezarra, capo della cellula terroristica basca, esprime fiducia nella democrazia e sostiene che la violenza politica non sia giustificabile in un contesto post-franchista. Da questo punto di vista il messaggio del film appare chiaro: vi sono paralleli tra la situazione spagnola del 1973 e quella italiana del 1978, ma la violenza politica deve essere rifiutata in ambito democratico. Già all'inizio del film i dialoghi tra Txabi e la sua compagna, contraria alle sue posizioni estremiste, riecheggiano quelli all'interno della sinistra italiana all'inizio degli anni Settanta. In una scena si assiste a un dialogo concitato tra Txabi e un sindacalista impegnato in uno sciopero ritenuto illegale dalla dittatura. Anche qui riecheggiano differenze esistenti in ambito italiano tra i "compagni" che si impegnano nel "lavoro di massa", per risvegliare le coscienze degli operai, e i "terroristi", convinti, invece, della necessità della propria azione di avanguardia armata. Eppure resta che, sebbene criticata dal sindacalista nel corso del dialogo didascalico che intercorre in questa scena, la posizione di Txabi (e dell'ETA di allora) viene in parte convalidata dalle modalità visive attraverso cui ci viene proposta. L'agire del sindacalista in una situazione dittatoriale, persecutorio, che impedisce il diritto allo sciopero, alla manifestazione, al dissenso pacifico, contraddice le sue parole inneggianti al pacifismo. Nel corso della scena, infatti, vediamo il sindacalista con la testa insanguinata, a causa delle manganellate inferte dalla polizia, sostenere tuttavia la necessità di utilizzare metodi non violenti. A mio avviso questa scena è cruciale per comprendere la difficoltà di Pontecorvo nel rappresentare la violenza dello "stato franchista" evitando tuttavia di apparire favorevole all'ETA. La scena ci mostra visivamente le conseguenze della repressione attuata da uno stato "terrorista", ma nei dialoghi si propone al pubblico un pacifismo che risulta contraddittorio, poco credibile. In questo modo non solo il film

rimette in discussione la definizione stessa di “terrorismo”, (interrogandosi sulla questione se durante il franchismo sia stato più “terrorista” lo stato o l’ETA), ma fa anche emergere il disagio del regista nell’esprimere troppo chiaramente le proprie idee in un contesto come quello dell’Italia scossa dal rapimento di Moro.

Il motivo ricorrente della religione, della spiritualità, della sacralità del gesto violento, consente lo spostamento del tema della violenza politica da un ambito puramente storico a uno trascendente, etico o ideologico. La figura di Carrero Blanco ci viene presentata in una chiesa, a ricordare non solo la devozione tipica del cattolicesimo franchista, così tenacemente anti-comunista, ma anche la non netta presa di posizione contro il regime del *caudillo* da parte della Chiesa di Roma. A quella cattolica è contrapposta, per tutto l’arco del film, un’“altra” spiritualità, quella che distingue i gesti dei “terroristi” per tutto l’arco del film. Una musica d’organo accompagna la lunga scena dello scavo da parte dei quattro baschi per piazzare la dinamite sotto la strada che percorrerà l’auto di Blanco. I quattro attivisti non parlano, hanno le bocche fasciate per ripararsi dall’odore atroce del gas che a turno li fa svenire. L’attenzione della macchina da presa è tutta per le loro fronti sudate e i loro occhi, il cui sguardo esprime sacrificio, martirio, dolore, e suggerisce, visivamente e musicalmente, la sacralità del loro gesto. La musica di Ennio Morricone, chiaramente ispirata a Tomaso Albinoni, con i suoi archi e pizzicati, ricorda allo spettatore lo scopo funesto eppure epico dello scavo. Nel film si fa spesso riferimento al fatto che l’appartamento preso in affitto per lavorare di nascosto allo scavo confina con i sotterranei di un convento. Il terrorista che vi abita, Luche, usa come identità di copertura quella di uno scultore che realizza opere religiose, così che l’appartamento è ingombro di statue religiose a grandezza d’uomo. Ed è proprio nelle

discussioni concernenti lo scavo che Luche afferma di considerare strano il fatto che nessuno li fermi, pur facendo tanto rumore e pur trovandosi in prossimità di un convento e dell'ambasciata americana: è possibile, egli suggerisce, che sia in atto una lotta per il potere per la successione di Franco e quindi la morte di Carrero Blanco potrebbe giovare anche ad altri. E per questo motivo non vi è interesse ad arrestarli. Il tema del *cui prodest* è lo stesso che ha caratterizzato molte delle “contro-indagini” sul caso Moro da parte di giornalisti e politici che hanno sospettato la presenza di trame ordite da servizi segreti e CIA nel sequestro del leader democristiano. Ritrovarle nei dialoghi dei “terroristi” dell'ETA non fa che aumentare i paralleli con la situazione italiana.

Tali paralleli erano evidenti anche allo stesso Pontecorvo: in una intervista recente relativa a *Ogro*, rammentando l'atmosfera di quel periodo, il regista afferma che il film gli aveva suscitato dubbi morali perché “era sbagliato fare un film su un attentato terroristico giusto”⁵⁶; raccontarlo epicamente sarebbe stato “immorale, non giusto, pericoloso, proprio nel momento in cui le BR avevano preso Moro”⁵⁷. Pontecorvo infine afferma che il problema di *Ogro* risiedeva nel fatto che bisognava “stare attenti a non portare acqua al mulino del terrorismo”. In questo modo egli sembra ammettere che più che una questione etica insita nel film, il problema fosse costituito dalla ricezione ed eventuale manipolazione del messaggio del film. Il film non avrebbe trasmesso dunque di per sé un messaggio errato, piuttosto sarebbe potuto essere utilizzato con *finalità* errate. Ponendo l'accento sulla distinzione tra motivazione e risultato del gesto, Pontecorvo solleva una questione fondamentale relativa all'uso della violenza politica. *Ogro* dunque a mio avviso non è un film “mal riuscito” e realizzato in un momento sbagliato, come

⁵⁶ Cfr.: DVD *Ogro*. Twentieth Century Fox Home Entertainment Italia. 2003.

⁵⁷ Idem.

afferma lo stesso regista o come parte della critica ha inteso⁵⁸. Esso, invece, propone un'importante riflessione sulla valenza della violenza politica in generale (*non solo* italiana, ma dunque, *anche* italiana) in determinate circostanze storiche, e al contempo mostra la capacità del mezzo cinematografico di proporsi come chiave di lettura dei fenomeni che caratterizzavano l'Italia del caso Moro. Il “displacement” messo in scena in *Ogro* induce lo spettatore a elaborare un confronto con la dimensione europea del fenomeno terroristico ribadendo il concetto che la situazione italiana non era isolata, nonostante le differenze storico-politiche che intercorrevano tra la Spagna e l'Italia. Le perplessità espresse da Pontecorvo in seguito, a proposito dell'appropriatezza di certi dialoghi o scene del film, sono esattamente il sintomo di un disagio degli intellettuali che da un lato sentivano l'impulso a evidenziare i problemi interni allo stato-nazione, ma che, dall'altro, non volevano porre la propria critica al servizio di una ribellione violenta e indiscriminata. Da questo punto di vista credo che le contraddizioni interne al film, come ad esempio quella evidenziata nella scena dello sciopero, siano esse stesse chiarificatrici di una tensione inevitabile che permea la produzione (peraltro non prolifica) di Pontecorvo.

Come si vedrà, anche il cinema di Orsini riflette le tensioni e i dubbi degli intellettuali tipici degli anni in cui è prodotto, ma con un approccio diverso da quello di Pontecorvo. Sebbene entrambi pongano l'accento sulla forza liberatrice della violenza, nel cinema di Orsini essa è dotata di una valenza mitica, rigeneratrice, catartica che non si registra in Pontecorvo, mentre manca la volontà razionalizzante e l'ansia giustificatoria

⁵⁸ Ad esempio Carlo Celli è critico nella sua interpretazione di *Ogro* in: *Gillo Pontecorvo: From Resistance to Terrorism*. Cit. 89-100. Sul significato politico di *Ogro* per il pubblico spagnolo, si è mostrato critico anche il giornalista Santos Zunzunegui Diez nella sua recensione apparsa all'epoca, in cui definiva il film di Pontecorvo manicheo e aleatorio. “El grito”. *Controcampo*. 13, 1980. 62-63.

del regista de *La Battaglia d'Algeri*. Per Orsini il cinema è anch'esso un'arma da usare contro l'ingiustizia capitalista e coloniale, così che l'arte si pone, in un certo senso, al servizio della rivoluzione.

**Valentino Orsini: “terzomondismo” e Resistenza (*Corbari, I dannati della terra,*
Uomini e no)**

Il cinema di Valentino Orsini, pur essendo cruciale per inquadrare il rapporto tra il cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta con la violenza politica, non è stato analizzato ancora in modo completo. Questa lacuna è da attribuire anche alla scarsa reperibilità dei suoi film, sintomo e causa di una scarsa popolarità di pubblico e di critica. Il suo film *Uomini e no* (1980), ispirato all'omonimo romanzo di Elio Vittorini (1945), pur trattando della Resistenza partigiana, può essere considerato un'opera che cerca di riflettere, come *Ogro*, sul problema della violenza politica negli anni immediatamente successivi al caso Moro⁵⁹. La mia tesi si basa non solo sul contesto storico in cui il film fu girato e distribuito, ma anche su una considerazione delle tematiche affrontate da Orsini in altri film. Il suo cinema è, infatti, sempre molto attento al tema della violenza e al contrasto tra ribellione individuale e rivoluzione collettiva, ma si stacca dalla visione utopica dei fratelli Taviani, di cui Orsini era amico e inizialmente collaboratore. Nel 1962 Orsini aveva realizzato con Paolo e Vittorio Taviani *Un uomo da bruciare*, ispirato alla vita e alla morte (nel 1955) del sindacalista socialista siciliano Salvatore Carnevale⁶⁰ e nel 1963 *I fuorilegge del matrimonio*, sul tema del “piccolo divorzio” (ossia un divorzio attuabile in casi estremi).

⁵⁹ Come nota Marco Bertozzi, il cinema dell'epoca propose altri film resistenziali come *L'Agnese va a morire* (1976) di Giuliano Montaldo, *La notte di san Lorenzo* (1982) di Paolo e Vittorio Taviani, *Tradimento* (1985) di Ansano Giannarelli. (*Storia del cinema italiano*. A cura di Vito Zaggarro. Vol XIII – 1977-1985. Venezia: Marsilio, 2005. 492).

⁶⁰ Con il film *Sovversivi* del 1965, si chiude la collaborazione tra i Taviani e Orsini. Il punto di partenza di *Sovversivi* sono i funerali di Palmiro Togliatti nel 1974, evento che simboleggia il “vuoto ideologico destinato a seguire [...] non già il senso di crisi collettiva, ma la scoperta di un malessere ideale, di percezione del pericolo di perdita d'identità che si comincia a manifestare nel movimento operaio.” In: Gian Piero Brunetta. *Cent'anni di cinema italiano*. (Roma: Laterza, 1991). 510.

Nel 1970 Orsini aveva realizzato come unico regista, il film *Corbari* che raccontava le vicende di un capo partigiano coraggioso ed eccentrico⁶¹, il quale aveva fondato una sua banda proclamando di voler non solo eliminare i fascisti, ma anche fondare “una repubblica libera”. Nella cittadina di Tregnano, Corbari riesce per breve tempo a realizzare una società utopico-marxista soprannominata “zona libera di Corbari”. La cittadina si trasforma, tramite un’assemblea, in una comune sul modello francese, in cui sono aboliti i debiti contratti con la banca locale e i giovani si esercitano a sparare, idea che, nelle parole di Corbari, è riassunta nella frase: “ogni ettaro, un fucile!”. Corbari diventa sempre più attivo militarmente al punto da assumere il ruolo di vendicatore quando uccide il latifondista proprietario di tutti i terreni della zona. Nel corso del faccia a faccia con il “nemico di classe”, nella cui villa si è infiltrato, Corbari cita Machiavelli mostrando una passione per l’epigramma da film western all’italiana: “I nemici vanno (= devono essere) vezzeggiati o spenti. Io dico che va (= deve essere) spento”.

Già dall’inizio il film presenta la figura del protagonista come un uomo mosso da un forte spirito antifascista. In una scena è mostrato il cadavere di un uomo steso sul cortile di una casa. Il nostro sguardo sul cadavere, di cui ancora non conosciamo l’identità, coincide con quello di Corbari il quale, dopo averlo osservato dalla finestra, si affretta a scrivere sul retro di una cartina geografica il seguente messaggio: “sono io Corbari che ho ucciso il fascista. Era un mio amico, ma l’amicizia confonde. Non prendetevela con gli altri: d’ora in poi a ciascuno le sue responsabilità”. Il pensiero di Corbari si ricollega all’idea di Machiavelli secondo cui non l’etica bensì la necessità detta le azioni di coloro che sono coinvolti nella lotta per l’egemonia, una necessità che si

⁶¹ Silvio Corbari fu un eroe della Resistenza antifascista in Romagna. Lino Micciché parla della qualità mitica del personaggio di Orsini in: *Cinema italiano degli anni '70. Cronache 1969-1979*. (Venezia: Marsilio, 1980). 78.

configura come un'etica "diversa". La citazione usata da Corbari, che nelle intenzioni di Machiavelli voleva essere un richiamo all'esempio degli antichi romani e al loro modo di gestire i popoli sottomessi, trasmette, pronunciata da Corbari, non solo l'aspra necessità della politica, ma anche l'impeto di una lotta di classe che si sovrappone a quella per la liberazione nazionale di matrice risorgimentale. Impegnato in quella che è stata l'unica vera rivoluzione italiana, ossia la Resistenza, Corbari adotta, in nome della "responsabilità" verso la società ideale che intende creare, modalità organizzative e teoriche che si rifanno a modelli storici disponibili, dalla Rivoluzione francese, all'esperienza comunarda, alla rivoluzione bolscevica. Lasciata Tregnano in mano ai suoi compagni (tra cui i due eroici fratelli Paolo e Vittorio, omaggio ai Taviani, suoi "compagni di lotta" culturale, a suggerire una sorta d'immedesimazione di Orsini con Corbari), Corbari si allontana per sventare un agguato in un'altra zona. In sua assenza i fascisti entrano a Tregnano e uccidono i compagni mentre lui osserva da un'altura la loro fine eroica. In seguito Corbari costringe il direttore del *Corriere della notte* (colpevole di aver divulgato la notizia dell'agguato fascista in termini trionfalistici titolando "La farsa di Tregnano è finita"), a scrivere in prima pagina a lettere cubitali sul nuovo numero: "Corbari è vivo". Il direttore esegue gli ordini, ma impaurito cerca di discolarsi attribuendo le scelte ideologiche del giornale all'"agrario", ossia il latifondista della zona. Corbari non accetta una tale giustificazione e lo uccide. Al cadavere è apposto un cartello che recita: "Ha vissuto sfruttando gli operai poi è venuto Corbari". Il discorso di classe si salda, ancora una volta, con quello antifascista con cui si era aperto il film. I fedelissimi compagni lo aiutano a nascondersi in una barca, ma alla fine Corbari è catturato dai fascisti e impiccato con la sua compagna, rifiutatasi di fuggire e di abbandonarlo.

Il tono generale del film e in particolare del finale è di grande esaltazione della sua figura, della sua energia e carica utopistica, del suo uso della violenza sempre finalizzato a riportare “giustizia” in un mondo ingiusto. In *Corbari* i fascisti diventano l’“alterità”, ossia sono espulsi dal “corpo” della nazione, poiché sono assimilati agli invasori nazisti. Il film risente dello spirito utopistico della fine degli anni Sessanta ed è, nel suo esaltare uno spirito rivoluzionario che caratterizzava ambienti sociali coevi, “libera rievocazione del passato e chiara metafora del presente”⁶². Il “bandito” Corbari riesce a instillare nei suoi uomini il senso di appartenenza al gruppo, e fa leva sulla consapevolezza di continuare una lotta nazionale di liberazione dal giogo straniero (in una scena afferma: “la Resistenza è il nostro secondo Risorgimento”), attraverso l’uso della violenza (in un’altra dichiara: “darò le armi ai contadini”). *Corbari* è un film che non solo parla del passato, ma al contempo anche dell’utopia rivoluzionaria degli anni Sessanta, che contempla l’uso della violenza finalizzata alla giustizia e alla liberazione⁶³.

Nel 1969 Orsini si era confrontato con un tema importante quale la decolonizzazione africana nel suo film *I dannati della terra*, ispirato all’omonimo testo di Frantz Fanon del 1961⁶⁴. Anche in questo film vi era una notevole riflessione sul tema della violenza, intesa come risposta alla brutalità coloniale e neocoloniale. Il film conteneva un incitamento all’azione rivoluzionaria che si distanziasse dal riformismo e

⁶² Micciché. *Op. cit.*, 79.

⁶³ Il terrorismo di matrice brigatista si approprierà di questa eredità resistenziale per giustificare il ricorso alla violenza e alla clandestinità. In tale riappropriazione, l’entusiasmo utopistico e “nazional-popolare”, saranno tuttavia assenti. Per una discussione relativa alla ripresa dell’iconografia resistenziale da parte del terrorismo degli anni ’70 e del suo risvolto cinematografico, in particolare nel film *Il terrorista* (Gianfranco De Bosio, 1963), si veda il capitolo “La Resistenza e l’iconografia” in Alan O’Leary. *Tragedia all’italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e Memoria*. (Tissì: Angelica, 2007). 38-41.

⁶⁴ Secondo Guido Aristarco, *I dannati della terra* era il film politicamente e ideologicamente più avanzato del cinema italiano dopo *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti. In: Guido Aristarco. “1960-1975: idéologie et politique dans le cinéma italien”. *CinémAction*. Vol.35 (1985). 144-151. 150. Secondo Adelio Ferrero *I dannati della terra* “è finalmente [...] l’unico film italiano di questi anni e non soltanto di questi, in cui il discorso politico non appare posticcio, periferico o interlineare, ma costituisce la dimensione centrale dell’opera.” Adelio Ferrero. *Dal cinema al cinema*. (Longanesi: Milano, 1980). 314.

“attendismo” del Partito Comunista Italiano (come dice un personaggio del film, quello che ora occorre, è “un sì alla lotta armata in tutte le sue forme”). *I dannati della terra* segue di tre anni *La battaglia d’Algeri* di Pontecorvo, anch’esso ispirato a un testo di Fanon, *L’an V de la révolution algérienne* (1959), un film che racconta, come si è visto, la guerra dei ribelli algerini dell’FNL contro l’esercito francese. Nel film di Orsini il coprotagonista, il giovane intellettuale e regista africano Abramo Malonga (interpretato da un attore senegalese, Serigne N’Diaye Gonzales), critica l’atteggiamento pacifista di Patrice Lumumba il quale, pur avendo lottato per l’indipendenza congolese, nel suo noto discorso del 1960 in occasione dell’indipendenza dal Belgio, aveva invitato i congolesi a lasciare da parte le armi per ricostruire il paese nella pace. Una pace che durò poche settimane e che finì con un colpo di stato, l’imprigionamento e l’uccisione di Lumumba stesso (che viene “ricostruita” da Orsini attraverso scene frammentarie e senza apparente continuità con il resto del film). Abramo, consapevole di andare incontro a una morte prematura per leucemia (riferimento, questo, alla biografia di Fanon), ha lasciato “in eredità” spezzoni di film da montare al suo amico e maestro Fausto Morelli, regista e docente del Centro Sperimentale di Cinema di Roma⁶⁵. Si tratta del topos cinematografico del “film nel film”, un film che nella sua intenzione originaria è già di per sé una raccolta di filmati e di inserti grafici (scritte, parole, voci fuori campo) che lo collocano in un’area intermedia e indefinita di cinema documentaristico e sperimentale allo stesso tempo. Esso è soprattutto la cronaca del dilemma di un regista (bianco) che deve continuare un film già iniziato da un altro regista (di colore) tutto incentrato sulla

⁶⁵ Alter-ego di Orsini, anch’egli docente del Centro. Il personaggio di Fausto è interpretato da Frank Wolff, che recita in un altro film di Orsini, *Corbari*, nella parte di Ulianov, il capo partigiano (anche qui forse un alter-ego “mitico” di Orsini).

sua ribellione alla colonizzazione politica, culturale e psicologica imposta ai neri dall'Europa dei bianchi.

La difficoltà di Fausto, anzi la sua crisi interiore, politica ed esistenziale nasce proprio dal desiderio impossibile di immedesimarsi in Abramo, uomo di eccezionale intelligenza e fascino, di appropriarsi della sua “alterità”, della sua rabbia, anzi delle “ragioni” della sua rabbia (Fausto è insofferente verso l'approccio riformista del suo partito e verso la mentalità italiana in generale, che sente ristretta e incapace di uscire dal particolarismo e provincialismo che la affligge). Questo desiderio quasi omoerotico si rende evidente in tutta la sua forza nel rapporto che Fausto intrattiene con la vedova di Abramo, Luciana, caratterizzato da una sessualità intensa e liberatoria, ma che non risolve il nodo della questione, ossia l'impossibilità di Fausto di sostituire Abramo, di essere lui, in sostanza di divenire egli stesso l'“uomo di colore” che già solo nella sua identità corporea incarna la necessità di riscatto e di lotta. Il rapporto tra Abramo, Luciana e Fausto, assume un particolare rilievo non solo alla luce dell'analisi psichiatrica svolta da Fanon sulle relazioni tra uomini neri e donne bianche (esposta nel suo *Peau noire, masques blancs*, 1952), ma anche in considerazione di una scena particolare del film. In essa la moglie, rivolta alla macchina da presa come se stesse parlando al marito, pronuncia un monologo drammatico, nel quale svela i pregiudizi del marito, a suo parere scaturiti da un senso d'inferiorità indotto da secoli di colonizzazione. Secondo Luciana, Abramo ha introiettato il pregiudizio dei bianchi contro le donne bianche che frequentano uomini neri al punto da disprezzare la moglie arrivando a trattarla come “una puttana bianca”. Il ruolo di Fausto in questo “triangolo” è complesso, egli non sembra per niente

identificarsi con una figura di colonizzatore, piuttosto, essendo comunista, si pone al livello di Abramo nella sua lotta comune contro il capitalismo imperialista.

La visione del colonialismo data nel film è di un fenomeno essenzialmente di natura economica, per cui il fallimento del progetto di decolonizzazione manifesto nel neo-colonialismo, è una forma moderna d'imperialismo⁶⁶. Il film vuole mostrare al pubblico le implicazioni a livello internazionale dell'economia italiana. In una scena in particolare, ascoltiamo i discorsi di Abramo mentre è ripreso correndo lungo una spiaggia bianchissima, sulla quale il suo corpo scuro risalta in un modo esteticamente evocativo (come se la fascinazione intellettuale di Fausto per Abramo fosse un riflesso di quella fisica). Rivolto alla macchina da presa che lo inquadra insistentemente in primo piano, Abramo pronuncia parole aspre che si contrappongono alla delicatezza del paesaggio. Si tratta di parole che rivendicano le responsabilità italiane nella morte di un suo amico. Le parole “bombardato da un aereo FIAT” sono pronunciate mentre Abramo traccia la parola “FIAT” sulla spiaggia e poi, rivolto alla cinepresa, dice: “siete una civiltà che si unifica e si espande [...] ma sono tutte cose che appartengono soltanto a voi. Dovervele mantenere ci costa molto”.

Nella parte iniziale del film, Abramo, dopo aver ammesso tristemente, ma lucidamente, che nel pensiero politico di Lumumba “c'è già la sconfitta”, riporta un dialogo con i compagni insorti della Guinea Bissau che affermano: “siamo i dannati della

⁶⁶ “The ending of colonial rule created high hopes for the newly independent countries and for the inauguration of a properly post-colonial era, but such optimism was relatively short-lived, as the extent to which the West had not relinquished control became clear. This continuing Western influence, located in flexible combinations of the economic, the political, the military and the ideological (but with an overriding economic purpose), was named neo-colonialism by Marxists, though the term was quickly taken up by leaders of newly or soon to be independent countries. Although the name apparently privileges the colonial, the process itself can be seen to be yet another manifestation of imperialism.” Introduction to: *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*. Patrick Williams and Laura Chrisman, a cura di. (New York: Columbia U. P., 1994). 3.

terra... il sottosviluppo è l'imperialismo [...] questa è la casa grande del capitalismo [...] la nostra lotta armata non è un dogma né uno scopo, è solo un metodo". A crude scene di esecuzioni si alternano sullo schermo scritte a caratteri cubitali su sfondo nero: innanzitutto la parola *violenza* ripetuta ossessivamente e poi, tra le altre, le frasi: "Perché con la violenza delle armi mantenete la violenza neocoloniale"; "Perché con il pacifismo permettete la violenza neocoloniale"; "Perché con la tua complicità ci consegnate alla violenza neocoloniale"; "Perché la violenza rivoluzionaria è l'unico linguaggio che capite"; "Perché non basta il colore della pelle a renderci uguali". Fanon stesso, nel capitolo iniziale de *I dannati della terra*, sostiene il ricorso alla violenza spiegando come quella messa in atto dai colonizzati sia unificatrice, totalizzante, "nazionale", in grado di disintossicare il colonizzato dal suo complesso di inferiorità nei confronti del colonizzatore poiché permette alle masse di responsabilizzarsi e di smascherare i mistificatori⁶⁷. Fausto afferma che il film lasciato incompiuto da Abramo è "una bomba" da caricare affinché "faccia rumore", riconoscendo al prodotto filmico il compito di realizzare, seppure attraverso la sua specificità e i suoi strumenti, una finalità politico-ideologica al pari di un'arma. Secondo lui "l'anima del film non è né africana né europea, ma soltanto rivoluzionaria": questo gli permette di chiarire la sua posizione intellettuale che non solo rifiuta il discorso coloniale tendente a costruire l'alterità razziale in base a rapporti di potere e di dominio, ma rifiuta anche la posizione degli intellettuali europei criticati da Fanon, i quali si oppongono al colonialismo solo a livello teorico, afflitti dalla loro "inefficacité douloureuse"⁶⁸.

⁶⁷ Frantz Fanon. *Les damnés de la terre*. (Paris: Maspero, 1978). 52-53.

⁶⁸ Frantz Fanon. *Pour la révolution africaine*. (Paris: Maspero, 1964). 86 e segg.

Ai collaboratori che gli chiedono come archiviare il filmato, Fausto risponde di catalogarlo alla voce “Violenza neocoloniale” con i seguenti commenti: “Indipendenze degli anni Sessanta [...] lo svilupparsi del neocolonialismo. Strategia dell’imperialismo e uno sfruttamento mondiale... Le lotte di liberazione... hanno smascherato il carattere mondiale della violenza... e ci hanno richiamato a nuove responsabilità”. Come commento visivo a queste riflessioni sul ruolo degli intellettuali, appaiono dei flashback in cui Fausto rivede il padre scultore a Pisa (città di Orsini). I due litigano per l’adesione del padre alla linea togliattiana. Il riferimento alla famiglia collega questa scena a quella successiva, in cui Lumumba è catturato dalla polizia sotto gli occhi della moglie e del figlio. Morelli commenta dicendo che occorre riconoscere “la crisi e il fallimento dei processi rivoluzionari attuali e l’incapacità di stabilire un efficace collegamento politico fra le lotte del Terzo Mondo e le lotte nella società neocapitalistiche” e considerare “le responsabilità della sinistra marxista europea”. A questo punto sono inseriti filmati di telegiornali che mostrano manifestazioni contro la guerra in Vietnam per le strade italiane, in cui voci al megafono, gridano: “Vietnam libero, Nixon boia, fuori dalla NATO”. Alla visione di questa e altre immagini Morelli è colto da una crisi respiratoria, simbolica del senso di soffocamento e impotenza in cui si sente costretto dalle posizioni del Partito Comunista cui appartiene, e che vuole superare proprio tramite la realizzazione del film di Abramo. Non si ritrova neppure con gli amici artisti (che a suo dire sono “simbolo della nostra cultura: vivere per l’opera”). Le scene del suo vagare per Roma si alternano a quelle di poveri africani, un contrasto sottolineato da una musica inquietante. La macchina da presa inquadra da vicino i suoi appunti su cui è scritto: “Dai film, oggi, non inizia nulla”; “L’unico sbaglio è stare fermi”. Quest’ultimo appunto

sembra esprimere la risoluzione di Fausto ad agire nell'ambito che egli conosce, lo spettacolo, infatti, viene inquadrata una macchina da scrivere su cui le sue mani battono con vigore. Fausto cerca di risolvere il blocco sublimando artisticamente tutti i turbamenti ideologici ed esistenziali suscitati in lui da Abramo e dal suo progetto. Fausto realizza, infatti, uno spettacolo che attraverso le *performance* degli studenti del Centro Sperimentale e di attori (nudi) mette in mostra il trauma che la violenza postcoloniale impone alle vittime innocenti⁶⁹. Lo spettacolo è seguito da un monologo di Abramo che afferma: “viva la violenza. La pace non ferma la violenza [...] questo sistema violento [...] retto dalla classe del capitale [...] lo sfruttamento si accresce e contemporaneamente con esso la violenza, quella violenza che la pace nasconde e quella che non riesce a nascondere... che porta nome e cognome. O la nostra rivoluzione o la loro violenza”. La scritta finale decreta l'*impasse* artistica e intellettuale di Fausto: “Per non ingannare nessuno il film si sospende”.

Con questo film Orsini ha voluto estendere il discorso post-coloniale all'interno del mondo industrializzato, così che la ribellione alla logica coloniale e l'insofferenza verso la logica capitalista trovano un punto di contatto⁷⁰. Il film racconta un percorso artistico e personale che solo in apparenza “sposta” geograficamente il discorso politico, poiché in realtà, come si è visto, soggetto del film è il dramma interiore dell'intellettuale

⁶⁹Attraverso uno spettacolo attualissimo di grande forza, di gesti, colori, movimenti essenziali ma potenti, si passa dalla trattazione prettamente ideologica e politica della prima parte del film a quella più simbolica, corporea. Il film sembra suggerire che le due dimensioni non sono contrapposte bensì interconnesse. Si tratta, infatti, di una rappresentazione *allegorica della violenza*, come nota Guido Aristarco nel capitolo “Il dio affogato nel nostro sangue” nel suo volume: *Sotto il segno dello scorpione. Il cinema dei fratelli Taviani*. (Messina: D'Anna, 1977).

⁷⁰Si veda il capitolo intitolato “Gli ‘utopisti’ e gli ‘esagerati’ dei Taviani e di Orsini”. Lino Micciché. *Il Cinema italiano degli anni '60*. (Venezia: Marsilio, 1975). Scrive Micciché: “I ‘dannati della terra’ di cui al titolo, infatti, non sono solo fanonianamente, i paria della storia che in Africa, Asia ed America Latina portano il giogo della sopraffazione neocoloniale. Sono anche i popoli e gli individui delle ‘civiltà industriali avanzate’ dell’Occidente, oggetti –indubbiamente meno consapevolmente sofferenti di quelli- di una stessa ‘violenza’, quella del Sistema; la quale anzi può piegare fisicamente il Terzo Mondo perché, prima, ha piegato moralmente le coscienze del Primo e del Secondo”. (216).

nell'Italia del presente. Eppure l'esperienza della rivoluzione africana rappresenta l'opportunità per ripensare il ruolo dell'intellettuale all'interno dello stato-nazione attraverso un confronto con un mondo attraversato da moti di ribellione intensificati dal contesto della "guerra fredda". Per Orsini la distinzione tra Italia (o Europa) e "resto del mondo", non è più proponibile, così come l'identità dell'intellettuale italiano deve essere rielaborata in considerazione dei conflitti che, pur emergendo altrove, sono inevitabilmente collegati. Scrive Orsini durante la preparazione de *I dannati della terra*:

Se provavo già da prima un vivo malessere nei confronti della visione "eurocentrica" dei problemi che travagliano il nostro tempo, devo dire che l'incontro "al vivo" con la realtà africana ha spazzato via ogni residuo attaccamento a questa comoda posizione. [...] in Africa e altrove, in Asia e in Sud America [...] la fame, le malattie, ma soprattutto l'uomo ridotto ad oggetto, tagliato fuori dalla storia, in un "perpetuo e inconcludente movimento", sono i risultati evidenti della deflagrazione. Anzi, per assurdo, la vita vive solo dove gli uomini forti delle armi e della coscienza politica impongono al vecchio e al nuovo colonialismo la loro volontà. Il potere ti riconosce come individuo, conferendoti peso e significato, solo nel momento in cui operi, in quanto oppositore, contro di lui.⁷¹

Alla fine degli anni Settanta la difficoltà di Orsini a trattare temi così attuali lo spinge, a mio parere, a trasporre ancora una volta le problematiche della rivoluzione e della violenza nel contesto resistenziale già sperimentato, ma in un modo più letterario e meno agiografico rispetto a *Corbari*. In *Uomini e no* (Vittorini), anche il protagonista, il capo partigiano Enne 2, intellettuale un tempo scrittore, giunge a uno stato di *impasse* dovuto in parte alla sua indecisione riguardo all'impiego degli attentati terroristici contro obiettivi nazifascisti. Secondo Enne 2 il fatto che questi attentati possano avere come conseguenza delle retate e delle rappresaglie contro la popolazione civile inerme, costituisce un drammatico problema di coscienza. Il film si apre con una scena tratta da

⁷¹ Valentino Orsini. "Ipotesi ideologica aperta nell'esplosione della bomba H". *Cinema nuovo*. 189. (Sett/ott 1967). 328-329.

un episodio particolarmente traumatico che si trova a circa metà del romanzo di Vittorini. Orsini tuttavia lo sceglie per aprire il film a segnalare come la valenza traumatica sia alla base della struttura filmica. Si tratta dell'episodio dei "morti di Largo Augusto" (i morti sono vittime di una rappresaglia nazifascista)⁷². Il film si costruisce attorno a questa scena traumatica iniziale, ricorrendo al flashback per spiegarla.

Dopo che esponenti dei Gap hanno messo in atto un'azione contro ufficiali tedeschi uccidendone alcuni, la notizia è riportata dai giornali (tra cui il *Corriere della sera* che scrive: "un soldato e un ufficiale tedeschi sono stati uccisi da ignoti sovversivi"⁷³). Il tribunale presieduto dal fascista Cane Nero deve riunirsi per scegliere i quaranta prigionieri da fucilare per rappresaglia. Enne 2 si accinge a colpire il tribunale e eliminare Cane Nero. L'azione ha successo, ma la conseguenza immediata è la cattura e l'uccisione di simpatizzanti dei gappisti i cui cadaveri sono distesi dai fascisti uno accanto all'altro in Largo Augusto, a Milano, a scopo dimostrativo (come indicano i cartelli apposti dietro di loro che spiegano: "Passati per le armi"). Tra i morti vi è una bambina, la cui presenza aveva suscitato nel romanzo delle considerazioni sul senso della morte, del sacrificio e sulla nozione di "umanità":

I morti al Largo Augusto non erano cinque soltanto [...]. C'era anche una bambina, c'erano due donne e un vecchio dalla barba bianca. [...] Come? [...] anche la bambina? [...] Chi aveva colpito non poteva colpire di più nel segno. In una bambina e in un vecchio, in due ragazzi di quindici anni [...]: questo era il modo migliore di colpire l'uomo. Colpirlo dove l'uomo era più debole, dove

⁷² La solennità e la drammaticità, già presenti in Vittorini, erano riscontrabili anche in fase di sceneggiatura: "Silenzio. Dissolvenza su Piazza Comando. Esterno giorno. In mezzo alla piazza, vicino ai binari del tram, alcuni morti per terra, come stracci. Sul fondo camion militari e un'automobile nera. In fila, poche persone stanno davanti ai morti. Solo sguardi e silenzio. Un volo di piccioni. La macchina da presa si muove in carrello lentamente sui corpi degli uccisi. Gli stracci ora hanno sembianze umane: un uomo in tuta, uno avvolto in un tappeto, una donna e una bambina, un vecchio a torso nudo..."(Valentino Orsini. *Uomini e no. Liberamente tratto dal romanzo di Elio Vittorini*. Roma: ERI, 1980. 19).

⁷³ Elio Vittorini. *Uomini e no*. In: *Elio Vittorini. Le opere narrative. I*. A cura di Maria Corti. (Milano: Mondadori, 1994). 748.

aveva l'infanzia, dove aveva la vecchiaia, [...] dove era più uomo. Chi aveva colpito voleva essere il lupo, far paura all'uomo.⁷⁴

La scena dei “morti di Largo Augusto” è caratterizzata da una inquadratura ricercata in cui la piazza, vista dall'alto, nella sua geometria di linee spezzate prende quasi la forma di una ragnatela. L'immagine assume un senso preciso: il film vuole essere una riflessione sulla validità della lotta armata di popolo all'interno di un'epoca caratterizzata dalla violenza perpetrata da opposte fazioni, per opposti motivi ideologici, e localizzata su uno sfondo urbano⁷⁵. Il contesto in cui si svolge la guerriglia gappista ha una valenza perturbante in quanto opera in un ambito familiare (fatto di case, strade, chiese, luoghi cittadini ben demarcati e connotati) che tuttavia assume una dimensione nuova, di campo di battaglia, di luogo di esposizione di morti a scopo intimidatorio, luogo dell'irrazionalità, della non-umanità. In questo modo, l'ambiente cittadino, che per tradizione si vorrebbe contrapposto a quello della campagna (e che nel caso di metropoli come Milano assurge a simbolo di modernità), diviene paradossalmente il luogo della violenza, della spietatezza, del ritorno a una dimensione pre-civile, disumana, (i *non-uomini* cui fa riferimento il titolo). Ma sia Vittorini sia Orsini non mancano mai di distinguere nettamente le tipologie di violenza: mentre la violenza gappista risponde a

⁷⁴ Idem, 806 e segg.

⁷⁵ Milano è presentata come una città-labirinto, costantemente divisa in zone protette oppure inaccessibili in cui i gappisti si muovono con astuzia e disinvoltura, consapevoli tuttavia del pericolo costante di essere scoperti. Il rapporto di opposizione tra l'interno delle case (sicurezza) e l'esterno delle vie e delle piazze (pericolo) si complica nel finale in cui il protagonista si getta dalla finestra del suo appartamento nella piazza sottostante. Orsini stesso si era detto attratto dalla “geografia di questa straordinaria Milano”. In: Valentino Orsini. *Uomini e no*, cit., 9. Cristina Bragaglia nota giustamente che “i personaggi si muovono in una Milano svuotata dalla peste metaforica del fascismo, immersi in un processo di astrazione che riduce l'azione a poche, intense inquadrature, accentuando il senso di fatica dell'uccidere, e che restituisce fedelmente la ‘stilizzazione violenta’ che presiede alla scrittura di Vittorini.” In: *Storia del cinema italiano*. A cura di Vito Zagarrio, cit., 270. Immagini del film sono riprodotte in: Valentino Orsini. “Uomini e no”. *Cinema nuovo*, n.262 (1979) 35-40.

logiche di guerra, quella nazifascista si accanisce sui civili inermi, dunque è “illogica”, dis-umana.

Il film termina con un finale che nel romanzo, benché suggerito, in realtà non c'è. Enne 2 sceglie di non sfuggire alla cattura imminente da parte di Cane Nero, preferendo sfruttare quest'ultima occasione per eliminarlo, dopo che il fascista era scampato all'azione gappista contro il Tribunale. Enne 2 si getta dalla finestra del suo appartamento sulla piazza sottostante, imbottito di tritolo, così da eliminare finalmente l'avversario da cui è ossessionato e divenire un martire, un simbolo, per i compagni rimasti vivi. Ponendo l'accento sulla componente esistenziale del dilemma dell'Enne 2 filmico, mostrato con tutti i suoi dubbi interiori e sentimentali (la storia fallimentare con il grande amore, Berta, sposatasi mentre lui era in carcere; la nostalgia per la scrittura; i quesiti morali,...), Rosaria Prudente scrive nel suo commento al film che “la scelta del perdersi del protagonista del film è più chiara rispetto a quella dell'Enne 2 letterario: l'espedito dei candelotti di dinamite è funzionale alla resa del totale annientamento”⁷⁶. Gian Piero Brunetta invece instilla il dubbio, per poi negarlo prontamente, che il film di Orsini avesse qualche riferimento alla situazione dell'Italia alla fine degli anni Settanta:

la trascrizione di *Uomini e no* di Vittorini [...] si può leggere come uno dei tanti esempi epigonici di letteratura cinematografica resistenziale [...]. In una situazione in cui il volto coevo del terrorismo presenta ben pochi rapporti o analogie ideali, ideologiche e di classe con la lotta partigiana, è meglio pensare che ogni riferimento a fatti o persone vissute o viventi sia da ritenersi assolutamente casuale.⁷⁷

Parente e Brunetta hanno individuato i due poli interpretativi possibili del film (il personale/sentimentale e il politico), ma a mio parere il film di Orsini va oltre

⁷⁶ Rosaria Prudente. “Come il film salda lo stile del romanzo”. *Cinema Nuovo*. n.274 (1981).13-14. 14.

⁷⁷ Gian Piero Brunetta. *Il cinema italiano contemporaneo*. (Roma: Laterza, 2007. 235).

quest'antitesi. Da un lato esso riprende e amplifica la problematica esistenziale del protagonista del romanzo (non tralasciando né il dilemma personale/amoroso di Enne 2, né quello intellettuale tra teoria e prassi nell'esistenza di uno scrittore impegnato); dall'altro si interroga consapevolmente sulla realtà della lotta armata conscio di farlo, in quanto prodotto filmico calato in un preciso contesto storico, ossia quello dell'Italia del caso Moro: non per produrre giustificazioni storiche o culturali all'operato terrorista, ma, come avveniva in *Ogro* di Pontecorvo, per ricordare al pubblico che una riflessione sulla violenza come parte della storia, non solo dell'Italia ma dell'Europa contemporanea, non può essere rimandata.

A mio parere, per Orsini, il “terrorismo” gappista è giustificato dalla ferocia nazifascista (come “giustificato” era quello dei ribelli algerini, nell'ideologia del film di Pontecorvo), mentre il terrorismo brigatista degli anni Settanta manca di questa “legittimazione”, poiché colpisce volutamente personaggi noti, appartenenti alle istituzioni, ai partiti, in altre parole al “sistema”, i quali tuttavia restano dei “civili”. In questo senso è rilevante il fatto che Orsini scelga proprio il romanzo di Vittorini per raccontare l'esperienza resistenziale, un testo che già nel titolo si propone come summa della riflessione ontologica e etica dello scrittore. Anche in *Uomini e no*, sebbene in misura minore rispetto a *Ogro*, la conclusione è improntata al valore cristiano del sacrificio in nome della salvezza di un gruppo (in questo senso davvero Enne 2 è un eroe “risorgimentale”, che combatte e muore per la realizzazione di un ideale “nazionale”). Da questo punto di vista, dunque, il film *Uomini e no* propone una riflessione sulla violenza politica che critica, non certo appoggia quella brigatista, la cui ideologia non riconosce un valore alla dimensione “nazionale”.

I film di Orsini e di Pontecorvo, a mio parere, sono interpretabili come *allegorie* nel senso che s'interrogano sui nessi tra passato e presente (la resistenza e il terrorismo,...) e tra l'Italia e un "altrove" (l'Africa, l'Europa,...). Pur con le dovute differenze e le questioni irrisolte che lasciano in sospeso, tali allegorie, così cariche ideologicamente, instaurano una fitta rete di richiami storici e geopolitici nel tentativo di svolgere quel compito "ermeneutico" tipico dell'allegoria stessa: non mera forma rappresentativa ma interrogazione sul reale⁷⁸. Tuttavia l'elemento allegorico risulta, come si vedrà, più esplicito, intenzionale, nelle opere dei Taviani e di Montaldo.

⁷⁸ Romano Luperini. *L'allegoria del moderno*. Cit.

I fratelli Taviani: restaurazione e anarchismo (*Allonsanfàn* e *San Michele aveva un gallo*)

Dopo le collaborazioni con Valentino Orsini, i fratelli Paolo e Vittorio Taviani realizzano diversi film che li portano a essere tra i registi più apprezzati, se non dal pubblico, di certo dalla critica, sia italiana sia francese. Nel 1969 i Taviani girano *Sotto il segno dello scorpione*, ambientato in un'epoca storica imprecisata, nell'antichità, e incentrato sulle vicende di un gruppo di visionari (gli *Scorpionidi*) costretti ad abbandonare la loro isola a causa dell'eruzione di un vulcano⁷⁹. Si tratta di una sorta di apologo sulla forza dell'utopia e della ribellione che in qualche modo segnala l'inizio di un interesse per temi che poi verranno sviluppati in seguito.

Nel 1967 i fratelli Taviani avevano girato un film molto diverso, *Sovversivi* (il primo a essere diretto senza Valentino Orsini), ambientato all'epoca dei funerali di Palmiro Togliatti (1964), un evento che dava modo ai registi di raccontare le crisi personali e ideologiche dei protagonisti attraverso le tensioni politiche e collettive di cui la morte di Togliatti, inteso come figura "paterna", era l'emblema. Con *Sotto il segno dello scorpione* i registi, invece, si distaccano dalla realtà contemporanea, almeno a livello diegetico, per collocare in un altrove mitico o mitologico le differenze (e le lotte) ideologiche coeve e per esprimere il loro sostegno agli ideali rivoluzionari, presentati nel film come l'unica, vera spinta al cambiamento storico. Come nota Jean Gili, con questo film i registi scelgono propriamente lo stile dell'*allegoria politica*⁸⁰ per raccontare

⁷⁹ Gli *Scorpionidi* approdano su una nuova isola, anch'essa minacciata da un vulcano, ma i cui abitanti hanno scelto di adattarsi alle circostanze e sopravvivere grazie a vari espedienti. Invano gli *Scorpionidi* cercano di convincerli a unirsi a loro nella fuga sul continente allo scopo di creare una società ideale, utopica. La setta ricorre alla violenza per sconvolgere il microcosmo che non è riuscita a trasformare con la forza della persuasione.

⁸⁰ Jean A. Gili. *Paolo et Vittorio Taviani. Entretien au pluriel*. (Lyon: Institut Lumière/Actes Sud, 1993).37.

l'utopia sotto forma di apologo in un'epoca lontana, ma che agli spettatori dell'epoca risuonava ben comprensibile⁸¹. Anche Guido Aristarco legge nel film un

“rispecchiamento” dell'attualità:

Lo *Scorpione*, con i suoi rimandi allusivi, emblematici, intende rispecchiare artisticamente, pur essendo ambientato in un'epoca arcaica, una situazione del 1969 in Italia, l'esigenza da più parti sentita a cavallo del Maggio, di verificare il passato e guardare al presente e al futuro: i contrasti tra comunità –società- che si oppongono all'antistoria e vogliono appunto, con nuove rivoluzioni, portare avanti la storia. [...] Questo apologo va letto anche in tale chiave: l'impossibilità di migliorare, dal di dentro, strutture logore; la necessità di salti qualitativi nella storia [...] e della violenza alla violenza: la violenza della rivoluzione alla violenza del sistema.⁸²

Si tratta di quel meccanismo di “displacement” con cui i Taviani si confronteranno ancora, in particolare nei due film successivi, ma stavolta per articolare il senso di crisi che caratterizzava intellettuali e artisti, collocando il disagio intellettuale nell'ambito della storia italiana (ed europea)⁸³.

San Michele aveva un gallo (1971) si differenzia dai due film precedenti poiché si distacca dall'attualità pur non ripiegando nel mito. La storia è un adattamento della novella di Lev Tolstoj intitolata *Il divino e l'umano*, completata dall'autore russo nel 1905, ma ispirata alle azioni e idee dei gruppi populistici attivi in Russia negli anni Settanta dell'Ottocento. L'interesse di Tolstoj era stato catturato dalle vicende legate alle

⁸¹ Ibidem. Paolo Taviani, rispondendo alle domande di Gili, aggiunge: “Mais il ne s'agissait pas pour nous de plonger dans l'histoire comme des chroniqueurs intuitifs de l'histoire elle même (Rossellini); ni de ‘déshiberner’ le passé à travers la médiation d'une culture surtout figurative (Pasolini). *Sotto il segno dello scorpione* est une fable.” In questo modo il regista esprime l'intento di distanziarsi da due tipologie di narrazione “storica” tipiche nell'ambito del cinema italiano, per proporre invece una terza via, ossia l'“allegoria”.

⁸² Guido Aristarco. “Dall'utile attraverso il vero verso il bello”. *Cinema nuovo*. 23.231 (1974). 334-338.335.

⁸³ Secondo Vittorio Taviani, all'origine di *Sotto il segno dello scorpione* vi era il sentimento dell'impossibilità di raccontare la storia situandola nell'attualità: “[N]ous avons besoin d'une dimension qui s'opposât à notre époque, qui la niât, qui la contredit pour la dépasser. Ce qui se produisit en 1968, et après 1968, fut pour nous une confirmation aussi bien de la nécessité de la poussée en avant que de son caractère utopique.” Jean A. Gili. *Op. cit.* 38.

esecuzioni di terroristi a Odessa nel 1879 (dieci anni prima che la II Internazionale Socialista espellesse gli anarchici dal partito). Nella novella, Tolstoj mostra l'inutilità dell'assassinio politico attraverso una serie di contrapposizioni, esemplificate dall'incontro di vari personaggi, in particolare quella tra terrorismo e cristianità e quella tra violenza politica e teoria marxista delle leggi economico-sociali⁸⁴. I personaggi principali, i populisti incarcerati Svetlogub e Mezhenetskii, sono riuniti dai Taviani, in *San Michele aveva un gallo*, nel personaggio di Giulio Manieri, il quale, dopo anni di carcere duro, uscito all'esterno per una trasferta in barca verso un altro carcere, non regge al confronto con dei giovani compagni marxisti, anch'essi destinati al carcere, che lo irridono, e per questo si toglie la vita gettandosi nel fiume. Lo scrittore russo aveva motivo di svalutare l'uso della violenza terroristica alla luce degli effetti ottenuti dall'uccisione dell'imperatore Alessandro II nel 1881 per opera dei populisti, un atto che non aveva riscosso il favore del popolo, ma aveva piuttosto dato motivo di una risposta politica reazionaria.

La radicale non-violenza di Tolstoj, espressa chiaramente nei suoi saggi, in particolare quello biblicamente intitolato *Non uccidere* (1900), si rivolgeva polemicamente sia contro la violenza politica sia contro la brutalità delle istituzioni. Tolstoj inoltre non condivideva le idee marxiste che spingevano a una proletarizzazione del popolo russo in imitazione del resto d'Europa (posizione, questa, rispecchiata nel film dal personaggio di Manieri), ma incolpava dei problemi russi la persistenza della proprietà privata della terra. Il suo comunismo agricolo è interpretato criticamente dai Taviani che lo leggono come un'utopia purtroppo destinata al fallimento, come si noterà

⁸⁴ Si veda Gordon Spence. "Translator's introduction", in: Leo Tolstoy. *Divine and Human and Other Stories*. (Evanston: Northwestern University Press, 2000). Xi.

nel loro film successivo, *Allonsanfàn* (1974), anch'esso ispirato ai personaggi della novella tolstojana. Qui la setta dei *Fratelli Sublimi* costringe il protagonista, l'aristocratico lombardo Fulvio Imbriani, sospettato di tradimento e uscito dal carcere austriaco in cui era recluso, a seguirli in una spedizione rivoluzionaria nel Sud, nel periodo successivo alla caduta di Napoleone.

In *San Michele aveva un gallo*, l'anarchico populista Manieri sostiene che “i contadini del Sud tornano a essere ancora oggi la vera polveriera d'Italia” e che “le parole d'ordine sono le stesse: terra ai contadini [...] autogoverno a livello municipale”. Manieri tuttavia proclama il suo anarchismo a-politico affermando che “il vero politico è fratello del delinquente o del pazzo: è l'equilibrio che partorisce i mostri!”, suggerendo che una ricetta “politica” alla soluzione dei problemi italiani è ancora distante. La spedizione di Manieri e dei suoi uomini (il gruppo *Pisacane*), che entrano armati in un villaggio e invitano la popolazione a sovvertire i poteri locali, è destinata al fallimento e lo conduce al carcere, da lui accettato stoicamente. Qui Manieri non si convertirà alla religione, come lo Svetlogub di Tolstoj, ma resisterà all'isolamento grazie alla forza di volontà e alla capacità di vivere nella fantasia esperienze da uomo libero (come il terzo protagonista del racconto tolstojano, *Mezhenetskii*). Nel momento in cui Manieri si scontra con la constatazione dei mutamenti storico-politici avvenuti nel periodo del suo isolamento, ossia quando è incolpato dai giovani rivoluzionari di aver causato, con i suoi atti di “terrorismo”, non solo la reazione statale ma anche il ritardo della rivoluzione, egli perde ogni fiducia nel futuro nel mondo e dunque sceglie la morte. Il film finisce per essere paradossalmente un'allegoria dell'Italia a venire, come nota, a proposito, Carlo Testa:

[*San Michele aveva un gallo*] raises the issues of the relationship between the nineteenth-century “Romantic”, anarchist approach to political activity and the

twentieth-century “scientific”, mass-industrial version of it, at a time -1971- when it could seem deceptively obvious that the future belonged to the latter, while the former was but a quaint feature of a long-bygone time. Little did anyone suspect that between 1971 and 1981, the decade following the release of the film, the world would see something close to this very conflict being fought out, quite literally, in Italian factories and streets.⁸⁵

Manieri spinge i suoi compagni ad azioni riconducibili alla “propaganda del fatto”, definizione che designa le tipiche azioni degli anarchici internazionalisti attorno al 1880, nel corso delle quali si proponevano non tanto di far nascere una vera e propria rivoluzione nell'immediato, piuttosto di fornire alla popolazione un esempio, anche spettacolare, dimostrativo, di ciò che sarebbe potuto accadere se essi si fossero ribellati. È durante un'azione di questo tipo che Manieri occupa il municipio di un villaggio italiano e fa esporre alla finestra la bandiera rossa e nera del movimento anarchico. L'intenzione di Manieri non è di uccidere, infatti, ferisce a morte il sindaco solo perché questi, non capendo il senso dell'azione anarchica, si ostina ad aggredirlo. Quando uno dei compagni è colpito a morte, gli altri si siedono attoniti attorno al suo corpo disteso a terra, incapaci di accettare la morte come conseguenza delle loro idee e delle loro azioni. Il concetto di “propaganda del fatto” è una chiave di lettura rilevante del film, perché è proprio questo tipo di azione spettacolare che interessa e affascina i Taviani, più che la teoria e le dottrine, quasi che essa fosse l'emblema del loro cinema “rivoluzionario”, ossia un cinema che non vuole essere soffocato dal “messaggio” ideologico o essere già in sé stesso un atto rivoluzionario (come invece quello di Orsini). I Taviani intendono piuttosto mostrare delle possibilità, fornire un exemplum, manifestare una visione, una proiezione

⁸⁵ Carlo Testa. *Italian Cinema and Modern European Literatures. 1945-2000*. (Westport: Praeger, 2002). 69.

del desiderio rivoluzionario di cui lo schermo cinematografico si fa *specchio* (del presente), ma anche *spettro* (del passato), senza cessare di essere *spettacolo*.

L'aspetto ludico/spettacolare della rivoluzione emerge anche in *Allonsanfàn*, per esempio nelle scene che mostrano la setta dei Fratelli Sublimi muovere passi di danza ritmata nel momento in cui degli intrusi entrano per errore nel luogo di ritrovo nel quale stanno organizzando la spedizione al Sud⁸⁶. Si tratta di una danza che significativamente si ripete nell'immaginazione del personaggio di Allonsanfàn morente alla fine del film. Egli è, con Fulvio, l'unico sopravvissuto del massacro eseguito dai contadini contro la fratellanza, e non accetta il fallimento della spedizione. Nella sua fantasia egli vede i Fratelli Sublimi danzare con i contadini al suono della stessa musica, fieri di muoversi letteralmente "all'unisono" con il popolo, ma si tratta solo di una visione utopica, di una proiezione mentale, perché in verità i contadini sono insorti contro i loro "liberatori", su incitazione del parroco locale, rappresentante di un'istituzione favorevole al loro assoggettamento al potere statale⁸⁷. È a questo punto che Fulvio decide di indossare nuovamente la camicia rossa (che aveva tolto per non farsi riconoscere e poter fuggire), ma viene colpito a morte. Dopo aver cercato per tutto il corso del film di sfuggire al richiamo della setta, perché più interessato a ritornare in grembo alla famiglia e a recuperare il tempo perduto con il figlioletto (affidato dalla nascita a una donna del popolo), Fulvio conclude ironicamente la sua esistenza da involontario eroe

⁸⁶ "The peasant dance they repeatedly perform looks more like a dance of the possessed than a symbol of their connection to the peasants". Leonard Quart. "A Second Look". *Cineaste*. 16:1-2 (1987). 63.

⁸⁷ Tuttavia, secondo Tony Rayns, "[*Allonsanfàn*] is a joyful celebration of the *spirit* of the revolution". *Monthly Film Bulletin*, 45:528/539 (1978) 151.

rivoluzionario, a suggerire che la via della rivoluzione, una volta intrapresa, è senza ritorno⁸⁸.

Sia la popolazione dell'Italia centrale di *San Michele aveva un gallo*, sia i contadini del sud in *Allonsanfàn*, sono disinteressati alla rivoluzione, anzi la osteggiano⁸⁹, non la comprendono, la osservano con stupore o ostilità. Tanto i colori sgargianti della bandiera anarchica del gruppo Pisacane, quanto le maglie rosse vivaci dei Fratelli Sublimi (che anticipano quelle garibaldine), sono simboli portatori di ansia e innescano il rifiuto. In questo modo i Taviani mettono in scena le difficoltà del modello gramsciano dell'intellettuale organico, che cerca il contatto con le masse, ma al contempo criticano chi, come Imbriani, sfugge alle proprie responsabilità ripiegando sul privato⁹⁰. In *Allonsanfàn* vi sono molte scene che riprendono il tema ludico e spettacolare della festa e del gioco come elementi di sovversione temporanea e carnevalesca dell'ordine, indici di una destabilizzazione che se contenuta entro i limiti della convenzione, può essere accettata dal popolo, se invece proposta come "rivoluzione" è rifiutata. Si pensi, a questo proposito, alle immagini delle maschere del carnevale, una delle quali, dopo essere entrata per errore nel covo dei Fratelli, esplode in una risata, oppure quelle incrociate da

⁸⁸ Nella morte di Fulvio, Lino Micciché vede il quadro di uno sdoppiamento, "ovvero la coscienza politica e ideologica di Fulvio che distrugge la sua realtà storica e biologica". *Cinema italiano degli anni '70. Cronache 1969-1979*. (Venezia: Marsilio, 1980). 201.

⁸⁹ Nota Guido Aristarco: "*San Michele aveva un gallo* coglie l'elemento veramente tragico della sorte di Manieri –per dirla con Engels- nel sottolineare che l'attuarsi della rivoluzione nazionale della nobiltà era possibile solo attraverso un'alleanza con la città e con i contadini, particolarmente con questi ultimi, e che tale condizione fondamentale [...] era impossibile." "L'internazionalista Manieri rivoluzionario nella fantasia". *Cinema nuovo*. 26. 247 (1977). 202.

⁹⁰ Cfr.: Angela Dalle Vacche. *Op. cit.* In particolare si veda il capitolo "The Risorgimento after May 1968". 156-179.

Imbriani in barca sul lago, quasi a ridimensionare uno dei momenti più tragici del film, quello in cui Filippo, un tempo grande amico di Fulvio, si toglie la vita⁹¹.

In questi film dei Taviani si ritrova l'interesse per la posizione degli intellettuali nella cultura italiana, un interesse che, come nota Marcia Landy a proposito di *Allonsanfàn*, elabora dei temi connessi con la storia italiana dall'800 "with an emphasis on the difficulties of creating organic intellectuals in contrast to the creation of traditional intellectuals"⁹². Il loro cinema propone dunque un'"allegoria"⁹³ della situazione italiana affetta da un'incomunicabilità originaria tra borghesia e classi subalterne (e per questo diversa da quella francese, poiché il Risorgimento non poté trasformarsi nella rivoluzione auspicata). La spinta utopica dei Taviani contiene in sé l'ambivalenza della nozione e dell'uso stesso del concetto di "utopia", a partire dal '68. Come spiega Mario Perniola, la critica al socialismo utopico in favore di un socialismo scientifico espressa da Marx e Engels, non era percepita come una critica da parte del movimento del Maggio parigino, poiché nessuno di coloro che vi parteciparono si sarebbe riconosciuto nel termine "utopia": "L'idea largamente diffusa in quell'epoca era stata espressa da Herbert Marcuse già nel titolo di un suo libro del 1967, *Das Ende der Utopie*: con l'espressione

⁹¹ Michel Estève ritrova nel topos della maschera "une thématique du 'montré' et du 'caché' suggérant une opposition entre l'apparence et l'essence des êtres." "Allonsanfàn des frères Taviani. La révolution entre la trahison e l'utopie". *Cinémaction*. 42:25 (1983). 137. Già all'inizio del film i Fratelli si erano presentati mascherati da dei cappucci, a rimarcare la questione dell'inclusione e della segretezza che rimanda alle origini della carboneria come setta massonica.

⁹² Marcia Landy. *Film, Politics, and Gramsci*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994). 167. Sempre a proposito di *Allonsanfàn*, Landy nota: "In the vein of a Gramscian analysis of Italian history, the film poses the question of a radical Jacobinism in conflict with more moderate positions, and in this struggle a number of issues are orchestrated: the conflicts between North and South, between peasants and aristocracy, between clergy and laity, and consequently between different cultural interests and forms." (168).

⁹³ Idem, 169. Landy, in un testo più recente, trattando ancora dei film dei Taviani, non usa più il termine *allegoria* ma parla di "reenactments of the past" da parte dei registi, il cui lavoro "can be said to explore, not monumentalize, historic images and issues relating to contested positions over popular memory. [...] The Tavianis' treatment of history is predominantly interrogative, analytical, and ironic, not melodramatic and nostalgic." Marcia Landy. *Italian Film*. (Cambridge: Cambridge U. P., 2000). 164-165.

“fine dell’utopia” si intendeva non già l’impossibilità di una trasformazione radicale della società, ma proprio al contrario il fatto che tutte le condizioni per l’avvento di una società libera fossero già presenti”⁹⁴. Con i due film di ambientazione ottocentesca i Taviani riescono non solo a raccontare il disagio politico-esistenziale degli anni Settanta, prendendo una “materia scottante [...] raffreddandola su uno sfondo distanziante, straniato”, ma anche conferendo “ai dati, contraddittori, della mera contingenza politica [...] un’aura mitografica, trasportandoli così in una dimensione atemporale, metastorica”⁹⁵.

In conclusione, il “displacement” temporale dei Taviani funziona come un modo per proporre un’analisi politica storicamente stratificata, seppure proiettata verso il futuro, che non nasconde una valenza spettacolare, estetica dello strumento cui è affidata, ossia il mezzo cinematografico. Come la visione di *Allonsanfàn* è una proiezione drammatica di ansie e aspirazioni, così il cinema dei Taviani proietta nel passato dei temi cui lo spettatore coevo non può sfuggire, poiché essi permeano la sua quotidianità, ma sono anche tracce della sua storia, della sua identità, tracce di cui, parafrasando Gramsci, ognuno di noi è portatore senza possederne l’inventario. In questo senso il cinema può rappresentare una sorta di “esilio” momentaneo che consente di acquisire consapevolezza dell’attualità nel momento stesso in cui si allontana da essa⁹⁶.

⁹⁴ Mario Perniola. *Miracoli e traumi della comunicazione*. (Torino: Einaudi, 2009).45.

⁹⁵ Adriano Piccardi. *Storia del cinema*, cit. 300. Continua Piccardi: “[I Taviani e Bellocchio] conducono il loro discorso sulla società ad essi contemporanea attraverso un procedimento di ordine allegorico, che prevede rielaborazioni e applicazioni al contesto quotidiano di quanto messo in scena come appartenente al “passato” (fantasmatico quello dei Taviani, più concreto quello di Bellocchio)”. Piccardi nota giustamente come questo cinema offra un esempio del rapporto inquieto, problematico dei registi nell’affrontare la realtà contingente, ossia il dualismo inconciliabile tra ruolo egemonico della sinistra storica e rivendicazioni estremiste.

⁹⁶ A proposito di “displacement” spaziali, Enrico Terrone ricorre all’immagine dell’“esilio”, ossia “uno spazio storico, affettivo, realistico, la cui realtà risulta tuttavia dislocata, sfasata [...] rispetto al contesto

Giuliano Montaldo: controriforma e (ancora) anarchismo (*Giordano Bruno e Sacco e Vanzetti*)

Il titolo del film di Giuliano Montaldo *Sacco e Vanzetti* (1971) avrebbe dovuto essere *Intolerance*, ad esprimere l'atmosfera socio-politica che aveva portato all'arresto dei due anarchici, uno pugliese e l'altro piemontese, nella Boston del 1920. A parte il riferimento all'omonimo film di Griffith, il titolo, poi rifiutato da Montaldo, in effetti, scaturiva dall'analisi di documenti e dati effettuata dal regista stesso negli archivi bostoniani. In essi egli ritrovava le prove della "caccia alle streghe" anticomunista e razzista nell'America postbellica. La passione per "il documento", per la "testimonianza" (intesa anche in senso giuridico), è una delle cifre caratteristiche del film. Come nei romanzi di Sciascia (tra cui *L'affaire Moro*), la ricerca della "verità" attraverso tracce e indizi non fornisce solo il soggetto ma anche la struttura, la "forma" stessa della narrazione, che assume qui i tratti del "legal drama". Questo spiega innanzitutto la scelta di aprire e di chiudere il film con delle immagini in bianco e nero⁹⁷, che nella qualità della fotografia ricordano volutamente *La battaglia d'Algeri*, il prototipo del film che ambisce a "apparire" come un documentario senza esserlo. Tuttavia il film instaura immediatamente un dialogo "intertestuale" con altri film, un procedimento che svela la natura ambigua del proprio intento testimoniale. Le inquadrature iniziali, che mostrano l'assalto della polizia a un quartiere d'immigrati italiani e al circolo dei lavoratori che vi ha sede, riportano alla mente immagini di film sull'Olocausto. Nel suo lungometraggio intitolato *Gott mit uns* (1969), Montaldo aveva già affrontato il tema della guerra e del

sociale in cui il film si produce." L'esilio nel passato, invece, produrrebbe "effetti di straniamento 'brechtiani'" (Idem, 442).

⁹⁷ Montaldo avrebbe voluto realizzare il film interamente in bianco e nero *à la* Pontecorvo, ma dovette piegarsi alle esigenze della produzione.

nazismo⁹⁸. A queste scene drammatiche di assalti e deportazioni ne seguono altre che mostrano i giornali del 1920, i cui titoli esprimono preoccupazione per le minacce alla democrazia costituita dalla campagna contro i “rossi” e gli anarchici. La persecuzione messa in atto dal governo americano in seguito ai successi della rivoluzione bolscevica (all’epoca definita “Red scare”), perseguiva la ricerca di un nemico interno (“enemy within”)⁹⁹ e rappresentava l’acme di un processo antidemocratico che sembrava aver colpito inarrestabilmente le istituzioni americane. L’uso del bianco e nero funge da collegamento visuale tra la scena iniziale dell’assalto (ricreata secondo immagini e foto di repertorio, ma pur sempre fittizia) e le immagini dei titoli dei giornali originali, prima del passaggio definitivo al colore del resto del film. L’intermedialità e l’ansia da “ricostruzione di documento” sono evidenti in tutto il film: nella riproposizione minuziosa dei dettagli dell’inchiesta, del processo, delle manifestazioni popolari in sostegno ai due anarchici (queste tuttavia composte anche da filmati di repertorio)¹⁰⁰. Particolarmente drammatico è il montaggio delle scene che riguardano l’arresto e l’uccisione di Antonio Salsedo, leader degli anarchici, morto cadendo dalla finestra del distretto di polizia in cui era trattenuto per essere interrogato. Le immagini della caduta ritornano, sotto forma di una serie di flashback ripetuti ossessivamente, nelle scene della cattura di Vanzetti. Durante gli interrogatori cui è sottoposto, gli viene chiesto se è un

⁹⁸ In *Tiro al piccione* del 1961, Montaldo aveva, invece, raccontato la resistenza, un argomento di cui si sarebbe occupato successivamente portando sullo schermo nel 1976 il romanzo di Renata Viganò *L’Agnese va a morire*.

⁹⁹ “Labor leader Eugene V. Debs was jailed for his assertion about the economic origins of World War I and the American involvement therein. Socialists and anarchists of all stripes were targeted in the infamous Palmer Raids.” Christopher Sharrett. “Sacco e Vanzetti”. *Cineaste*. 26:2 (Mar. 2001). 52.

¹⁰⁰ “Like Pontecorvo, and like Costa-Gravas in *Z*, Montaldo proclaims the factual basis of his film with the grainy contrast and (patchy) spontaneity of the newsreel. Flashbulbs halt the action at intervals, to freeze it into a sense of historical actuality. This style finds its justification in real news footage that carries the film’s most important political point: that it was peoples mass action outside the courts which really counted and held out hope for Sacco and Vanzetti, not the legal battle inside on the court’s own terms (it was, after all, a *political* trial).” Mike O’Donnel. “Sacco and Vanzetti”. *Lumière*. 9 (1973).

anarchico. Si alternano ai primi piani del suo volto, dei flashback che costituiscono l'illustrazione visiva dei suoi pensieri e giustificano la sua risposta negativa, dettata dalla paura piuttosto che da una spregiudicatezza morale votata alla menzogna (come invece vorrebbero far credere gli inquirenti). I riferimenti alla realtà italiana sono dunque non solo accennati, ma voluti e marcati¹⁰¹. Montaldo aveva preso spunto da una rappresentazione teatrale di Giancarlo Sbragia e Luciano Vincenzoni, ma nel suo film la trasforma dandole un contenuto prettamente storico-politico e ridimensionando l'elemento intimo, di dramma familiare, preponderante nella *pièce*. Il film non nasconde il contenuto violento delle idee anarchiche al solo fine di mitizzare i due protagonisti, piuttosto mette in luce il tradimento della giustizia e della verità messo in atto dai rappresentanti dello stato¹⁰².

Il caso Sacco e Vanzetti è una presenza spettrale anche nell'America degli anni in cui Montaldo vi si reca per girare il suo film, prova ne è la celebre canzone "The ballad of Sacco e Vanzetti", scritta da Joan Baez apposta per il film. Per scriverla, Baez si ispirò alle lettere dei due anarchici scritte a familiari e amici, mostrando un'affinità con l'attenzione per la valenza documentale del progetto montaldiano. La canzone si conclude con una invocazione "collettiva", evidente nell'uso dei pronomi: "Here's to you, Nicola and Bart/ Rest forever in *our* hearts/ The last and final moment is yours/ The

¹⁰¹ "Sacco e Vanzetti riprende il caso dei due anarchici italiani ingiustamente condannati a morte negli USA nel 1927. La riscoperta storica [...] offre chiari richiami al presente: la morte iniziale di un terzo anarchico, Andrea Salsedo, evoca quella di Giuseppe Pinelli, defenestrato mentre era nella questura di Milano nel 1969; e negli anni del Vietnam, tale riscoperta risale alle radici dell'oppressione americana". Alberto Pezzotta. *Storia del cinema italiano*, cit., vol. XII, 289.

¹⁰² "Sacco and Vanzetti were committed to the violent overthrow of capitalist, bourgeois society; in particular they attacked the revered institutions of property and religion. Their critique of the state and all that it represented was vehement. [...] [They] challenged and reviled all that most Americans hold dear. Yet nearly all the scholars and judicial experts who have examined the records of the Sacco and Vanzetti trial are in agreement: The trial was a travesty of justice." Stanislao G. Pugliese. "The Beautiful Idea: Italian Anarchism between Realism and Utopia". *Representing Sacco and Vanzetti*. Jerome H. Delamater and Mary Anne Trasciatti, a cura di. (New York: Palgrave, 2005). 23.

agony is your triumph”. In questo modo la vicenda diviene una sorta di allegoria e prefigurazione delle lotte e delle contestazioni praticate dai giovani americani del periodo (lotte di cui la Baez era una paladina) consentendo così la riappropriazione della storia recente americana, ma al contempo ricordando al pubblico italiano che la lotta contro il razzismo e il progresso è parte di un bagaglio d’ideali e di esperienze comuni anche nel paese simbolo del capitalismo avanzato. Una scena centrale del film mostra gli attivisti mobilitatisi contro la sentenza assistere a un filmato (originale) che documenta le manifestazioni di massa svolte nel 1924 nelle maggiori città americane (la cui didascalia segnala: “Thousands turn out to save Sacco & Vanzetti”). In questo modo, attraverso la citazione documentaria, il film di Montaldo vuole ricostruire la genesi della partecipazione attiva e spontanea *anti-establishment*, proponendosi come una celebrazione dell’attivismo e delle manifestazioni coeve al film.

Vanzetti è il personaggio presentato come più “eroico” fra i due, ma anche come il più ideologizzato (la scelta stessa dell’attore Gian Maria Volonté, protagonista per antonomasia dei film “politico-civili” del periodo, ne è un segnale). Lo spessore delle sue convinzioni emerge dal monologo sulla violenza che egli tiene di fronte al Governatore Alvin Fuller quando lo accusa, di non essere coerente con le proprie idee se cede alla debolezza di chiedere la grazia, in quanto ciò si configura come un riconoscimento dell’autorità, incoerente con il suo credo anarchico (“chi dobbiamo salvare, l’uomo o il simbolo?” gli chiede ironico il governatore). In realtà il credo di Vanzetti si riassume nella frase semplice e concreta che pronuncia come risposta a Sacco alla fine della seduta del tribunale che li condanna (Nicola: “Io voglio vivere”; Bartolomeo: “Anch’io voglio vivere, ma in un altro modo”). Un elemento rilevante del film è anche la marcata

identificazione regionale degli attori/personaggi (Vanzetti/Volonté, piemontesi; Sacco/Cucciolla, pugliesi). L'uso del dialetto e dell'inflessione regionale anche quando parlano in inglese, connota i due personaggi come immigrati e dunque come soggetti subalterni, marginali, di fronte a un potere che parla una lingua "straniera".

Il film di Montaldo supera i confini dell'immaginario filmico per assumere la valenza di un gesto davvero "politico" se si pensa alle conseguenze prodotte all'interno della memoria storica americana. Esso ha, infatti, avuto il merito di riaccendere l'interesse per il caso, al punto che, nel 1977, il governatore del Massachusetts, Michael Dukakis, in seguito alle polemiche riaperte dal film, ha riabilitato pubblicamente Sacco e Vanzetti¹⁰³. Alla luce di questo evento, l'osmosi cinema/realità, costantemente suggerita nel film da quella che si è definita "ansia documentale", acquista dunque una nuova dimensione. Forse suggerisce un modo per superare i traumi collettivi, ossia un riconoscimento delle responsabilità e degli errori in grado di innescare una rielaborazione del lutto, di riportare il "simbolo" a livello "umano", come nel caso dell'istituzione di una "giornata della memoria" di Sacco e Vanzetti.

L'interesse per la rappresentazione cinematografica di processi e prigionie prosegue con *Giordano Bruno* (1973), un film che già alla sua uscita venne immediatamente interpretato come un riferimento chiaro all'attualità, al punto che Roberto Tessari scriveva nella sua recensione:

Il fantasma di Giordano Bruno ricompare puntualmente nella storia italiana quando sembrano suonare ore critiche per il cattolicesimo nazionale. Lo ridestano, di volta in volta, gli strumenti culturali più adatti alla temperie del momento [...]. Adesso –nell'atmosfera che mescola "compromesso storico", referendum e anno santo- ci si prova il cinema, giocandovi tutto il peso degli allettamenti disponibili ai moderni "mass media". [...] Ne deriva [...] la necessità d'una scelta decisa fra uso "storografico" del cinema e uso "politico" della storia: fra l'intento di

¹⁰³ In quell'occasione Montaldo realizzò per la RAI il documentario *23 agosto 1977: Sacco e Vanzetti Day*.

mostrare “chi fu, nella storia”, Giordano Bruno e la volontà di farne una “componente attiva” della “nostra” storia.¹⁰⁴

L’analisi del critico prosegue rilevando i numerosi episodi del film che rimandano goffamente alla realtà a lui contemporanea. Ciò lo porta a dare un giudizio nel complesso negativo, che vede il lavoro di Montaldo come “un gesto di esteriore attualizzazione politica”¹⁰⁵, oscillante “fra la mascheratura dell’evento secentesco in termini contemporaeni e il paludamento del presente nei panni d’un barocco di maniera”¹⁰⁶, che fanno del Giordano Bruno di Montaldo un “bizzarro eretico del seicento travestito da Allende”¹⁰⁷. Visto con il distacco dell’oggi, il film in realtà rappresenta sia dal punto di vista più propriamente stilistico (mise-en-scène fotografia, inquadrature, musica) sia da quello storico-filosofico (i dialoghi e le disquisizioni sulla natura del potere e della religione, del rapporto uomo-natura) un lavoro molto complesso e originale. La figura di Bruno incarna il prototipo dell’intellettuale perseguitato dal potere e dalla religione, anti-dogmatico e anti-aristotelico, in lotta per la difesa di un immanentismo e di un materialismo di stampo democriteo che tuttavia evolvono verso un naturalismo neoplatonico. Il suo sostegno alle tesi copernicane, il suo credere all’infinità dell’universo e il suo negare alcuni dogmi fondamentali della chiesa cattolica, sono accompagnati a scelte esistenziali che ne affermano l’indipendenza intellettuale e il coraggio di esprimere la propria “umanità” (l’amore carnale, la passione per il vino e l’insofferenza verso la protezione signorile che lo spinge a viaggiare per tutta Europa, sono tutte esperienze suggerite nel film). Il suo vitalismo appassionato lo porta a recitare frasi come: “essere

¹⁰⁴ Roberto Tessari. “Giordano Bruno”. *Cinema nuovo*. Vol. 23 (1974). 51-53. 52.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

prigioniero della fede è vivere da morti”; “la materia tutta è governata da una profonda armonia”; “Dio è la materia stessa”. In *Giordano Bruno*, il credo filosofico si congiunge subito con un messaggio politico. Al suo protettore veneziano Giovanni Mocenigo che gli chiede spaventato: “che disordine può nascere nel mondo se anche i servi si abituanano a pensare?”, Bruno risponde: “tutti hanno diritto di guardare verso il cielo, dove splende il sole della verità”.

Le immagini dell’isolamento in carcere ricordano quelle dei film dei Taviani, mentre le scene di tortura e di allestimento delle forche rimandano a Pontecorvo e a Montaldo stesso. Tipica nelle opere cinematografiche di questi autori è l’attenzione al dettaglio delle pene e dei castighi inflitti sul corpo dei prigionieri, alle tecniche attraverso cui il potere si manifesta e si perpetua. Tutta la parte finale del film racconta la punizione di Giordano Bruno, il tentativo di piegare il suo spirito e il suo intelletto ai dogmi ecclesiastici, attraverso la prigione, la tortura, la prassi pseudo-legale del tribunale dell’Inquisizione. Sono dispiegati a tale scopo tutti i rituali che la sostengono e la rendono, in quanto emanazione di un potere etico-religioso, ancora più invincibile, incomprensibile. Siamo nell’ambito di quello che Foucault definisce il modo arcaico di punizione corporea del potere sovrano, tradizionalmente accompagnato dalla “scena” della punizione, ossia dalla sua spettacolarizzazione (si pensi alle frasi del nunzio che alla vigilia del rogo proclama per le vie di Roma: “Domani potrete assistere allo *spettacolo* di una solennissima giustizia di un domenicano di Nola eretico pertinace”). Prima che Bruno sia condotto al rogo, gli viene applicata la mordacchia, una museruola agganciata alla lingua, una tortura che simboleggia il contrappasso all’offesa arrecata con la “parola” nei confronti del potere. Messo “finalmente” a tacere, il filosofo è condotto al rogo

attraverso le vie della città, percorse da fiaccole che non solo illuminano il suo percorso notturno, ma gli rammentano metonimicamente la fine imminente. Si tratta di un percorso che consente al popolo di osservare il condannato e che si ricollega alle immagini di apertura del film, che mostravano una processione sacra per le vie di Venezia, in cui frati domenicani offrivano alla vista del popolo delle reliquie sacre in celebrazione delle vittorie veneziane. In quell'occasione un popolano aveva attirato l'attenzione di Bruno reclamando alla sua classe subalterna parte del merito delle conquiste e dello splendore veneziani: la vittoria "non è solo roba da ricchi e da eroi!". La *via crucis* cui Bruno è costretto alla fine, è essa stessa condanna per aver negato non tanto (o non solo) i dogmi della chiesa (dalla verginità di Maria alla divinità di Cristo, alla trinità), ma per aver affermato che "la religione è strumento di potere e spinge a guerre fratricide" e che "i regnanti hanno imparato dalla Chiesa a usare la fede come strumento di potere". Per raggiungere il luogo esatto predisposto al rogo, Bruno sale, da solo, su di una passerella-palcoscenico che deve percorrere per alcuni metri sotto gli occhi del pubblico. Insieme, vittima e carnefici attendono l'arrivo dell'alba, momento designato per l'accensione del rogo.

Prima di essere condotto alla morte, Bruno era stato colto da visioni, flashback dei ricordi della giovinezza, in uno dei quali rammentava la cattura di una donna accusata di stregoneria, in un altro il processo a una famiglia accusata di eresia. Questa scena in particolare è caratterizzata da un'inquadratura dal basso, dalla sovraesposizione della fotografia e dalla gestualità contenuta, stupefatta degli attori, le cui figure allungate, vestite di bianco, sono costrette a essere esposte su di un palco e a inginocchiarsi, un gesto che rimanda alla questione centrale nel film concernente la contrapposizione tra

umiltà (pretesa dalla chiesa) e *libertà* (della ragione, della scienza). In questo caso, a mio parere, si assiste alla messa in scena di un *trauma*, il cui senso profondo nella vita di Bruno si manifesterà attraverso le sue scelte di vita successive. È il dramma dell'individuo assoggettato a un potere che ne decide arbitrariamente la vita e la morte, un potere fondato sulla minaccia e sulla paura. In termini foucaultiani, la tortura (la ruota, la mordacchia), il supplizio (il rogo), rappresentano l'ambito in cui tutta l'"economia del potere" è investita, mentre l'esecuzione pubblica è il rituale attraverso cui la "sovranità ferita" è restaurata. Tutta la vicenda di Bruno si riassume nella sua posizione di resistenza al binomio potere/sapere (in cui un termine presume e, al contempo, costituisce l'altro) e al regime di "verità" su cui si fonda. In questo senso la figura e il pensiero di Bruno non sono comprensibili che a ritroso, alla luce del processo, della prigione, della sentenza e della morte che lo attendono alla fine del suo percorso. Se è vero che "le corps supplicié s'inscrit d'abord dans le cérémonial judiciaire qui doit produire, en plain jour, la vérité du crime"¹⁰⁸, Bruno va incontro alla morte volontariamente rifiutando l'abiura completa, consapevole che solo attraverso il suo sacrificio può ammettere la *verità* del suo "crimine", che consiste nel l'aver proposto una *verità* diversa da quella della chiesa, ossia che "tutti hanno diritto di guardare verso il cielo, dove splende il sole della verità".

Da questo punto di vista il film di Montaldo raggiunge una profondità di analisi del personaggio storico che supera i limiti di un racconto che voglia proporsi solo come mascheramento di una situazione coeva¹⁰⁹. Le immagini più potenti dell'anatomia del

¹⁰⁸ Michel Foucault. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. (Paris: Gallimard, 1975). 44.

¹⁰⁹ Scriveva Maurizio Porro nel 1974: "Se dal punto di vista politico è abbastanza chiaro quale fu il movimento della reazione impegnata a sconvolgere le voci nuove per permettere che 'nulla cambiasse' (e in questo senso Bruno si può ben considerare un simbolo, un portabandiera, anche nell'eventualità di tradurre il significato a episodi della storia più recente), dal punto di vista filosofico il suo dilemma era incastrato nella storia delle idee filosofiche di allora [...]". "Giuliano Montaldo: Giordano Bruno". *Cineforum*. Vol.14.134 (1974). 560.

potere montaldiana sono le visioni dei tre monarchi (la regina Elisabetta d'Inghilterra, il re Enrico III di Francia e Rodolfo II d'Ungheria) i cui "spettri" perseguitano Bruno proprio alla vigilia del supplizio. In queste scene Montaldo ha voluto rappresentare la profondità dello sguardo bruniano sull'abisso del potere, il suo incontro con il volto della gorgone, con ciò che risiede al cuore della "puissance". Queste scene sono rese cinematograficamente in modo veramente efficace: la luce sovraesposta e lampeggiante, come immagini di incubi o visioni post-traumatiche; la ripresa dal basso (Bruno è sdraiato nella sua cella, quindi immagina di osservarli da tale posizione); la macchina da presa non fissa ma malferma, che ci rimanda le immagini stilizzate dei tre regnanti. Uno dopo l'altro essi ci appaiono come figure statuarie, dai movimenti ritualizzati, legati. Sentiamo fuori campo la voce di Bruno offrire, come in delirio, i suoi consigli su richiesta dei tre personaggi. Sono consigli di tolleranza, inevitabilmente rifiutati, com'è noto, perché i sovrani invece si macchieranno di guerre, sangue e violenza. Queste immagini, così insolite rispetto al resto del film, riproducono lo sgomento, il sentimento provato dal filosofo, quando, durante il tempo speso alle corti europee, giunse a contatto con l'essenza, il centro del potere, e credette possibile modificarlo con i suoi insegnamenti. Compreso che si tratta di un compito impossibile, Bruno afferma alla fine: "Che mortificazione chiedere a chi ha il *potere* di riformare il *potere*, che ingenuità".

A differenza degli altri film trattati in questo capitolo, si può notare come qui il protagonista sia costantemente vittima della violenza e mai autore di essa. La violenza politica narrata in *Giordano Bruno* è unicamente operata dall'istituzione, a rendere esplicito il nesso potere/violenza, legge/punizione. La legge (il tribunale dell'Inquisizione) rivendica la propria autorità e rivela la propria natura proprio

nell'istante in cui infligge sul corpo la punizione. In questo senso, tutto lo spettacolo del supplizio è di per sé *allegoria* del potere, così che il messaggio montaldiano assume un carattere universale, pur non perdendo i legami con la realtà coeva.

Lo spettro della contemporaneità aleggia nei film di Pontecorvo, Orsini, Montaldo e dei Taviani, i quali riflettono su eventi storici traumatici collocandoli in un altrove spaziale e temporale, allegorizzandoli. Sostituendo il contesto italiano o coevo con altre epoche o zone geografiche, ossia dislocando il trauma, consentono allo spettro della violenza e del potere di essere osservato, scandagliato. Porre “fuori” dai confini cronologici o geografici un soggetto, significa non volerlo “incorporare” o “assimilare” completamente, per non risolverlo del tutto. Non sono film che ambiscono a fornire una risposta assoluta, dogmatica, ma si configurano più come delle domande, delle questioni aperte sul senso del potere, della violenza, dell'azione collettiva e riassumono l'esigenza del cinema (e dell'arte in generale) del periodo di essere concreta espressione, interrogazione e visione politica di una società in trasformazione.

Capitolo 2

Allegorie del corpo politico

Natalia Ginzburg: la famiglia (*Caro Michele*)

Nel romanzo epistolare di Natalia Ginzburg intitolato *Caro Michele*¹¹⁰, il personaggio di Adriana, la cui corporeità femminile pervade la narrazione, è relegato all'ambito familiare, alla cura delle persone, alla conservazione della memoria. Ad Adriana si contrappone apparentemente la figura di Michele, unico figlio maschio, perennemente assente, in fuga da tutto, implicato in movimenti eversivi e costretto a scegliere la clandestinità. Lo conosciamo più attraverso le tracce che lascia nei luoghi e nelle persone frequentate, che attraverso le sue parole. Egli in realtà agisce nel politico, ma il suo corpo sfugge continuamente a tutti i protagonisti del romanzo e allo Stato stesso, che lo sta cercando. Solo alla fine del romanzo il suo corpo senza vita, oltraggiato, si placa e resta nella narrazione come un segno della violenza politica che prima costringe al nascondimento, alla clandestinità, e poi alla morte stessa. Al *nulla* lasciato da Michele ("ci si consola con *nulla* quando non abbiamo più *nulla*" (199), scrive di lui il suo amico Osvaldo), in realtà si contrappone immediatamente la presenza fornita dalla testimonianza, dal ricordo. L'affermazione finale di Osvaldo, che riecheggia Borges ("forse mentre moriva egli ha in un lampo conosciuto e percorso *tutte le strade della*

¹¹⁰ Natalia Ginzburg. *Caro Michele. Romanzo*. (Milano: Mondadori, 1973). 11-12.

memoria”¹¹¹), rivela la volontà autoriale di dotare la figura di Michele di uno spessore collettivo. La scrittura non è sconsolatamente protesa a raccontare il nulla di una generazione, come una parte della critica ha inteso¹¹², piuttosto a essa è rivendicato il potere di ricercare le tracce di Michele e testimoniare della sua esistenza nomade, sfuggente, non tradizionale. Inoltre, indagando le rappresentazioni di genere, è possibile mettere a confronto una lettura kristeviana e una irigarayana di *Caro Michele*. La prima legge in modo negativo il genere epistolare femminile, come rivendicativo e apocalittico; la seconda, invece, interpreta la “frammentarietà” e pluralità di voci del romanzo come un meccanismo in grado di destabilizzare il discorso patriarcale, in cui padre e figlio sarebbero gli unici detentori delle potenzialità creative e rivoluzionarie¹¹³. Nella mia analisi intendo mostrare come la seconda interpretazione sia quella maggiormente condivisibile, alla luce dei rapporti tra *Caro Michele* e altri scritti dell’autrice. Tra questi ultimi intendo non solo altri romanzi, ma anche interventi su questioni di interesse pubblico, come scritti giornalistici.

Già dall’inizio, si nota come in *Caro Michele* la famiglia sia il luogo per eccellenza dell’incontro tra pubblico e privato, tra personale e politico; nel suo essere microcosmo sociale e *politico*, è il luogo prescelto per la ridefinizione dei ruoli femminili. L’attenzione continua per le relazioni famigliari, lungi dall’essere un ripiegamento sul privato costituisce, invece, un modo per proporre riflessioni cruciali sui mutamenti dell’Italia degli anni Settanta. Secondo Norberto Bobbio la distinzione tra *pubblico* e *privato* si staglia sulle altre come una delle grandi dicotomie del pensiero

¹¹¹ Idem, 199. Mio il corsivo.

¹¹² Penso, tra gli altri, al saggio di Paolo Puppa che cito più avanti, o alla recensione di Rita Signorelli Pappas in *Italian Quarterly*. N.18 (1975). 88-90.

¹¹³ Luce Irigaray. *Ce sexe qui n’en est pas un*. (Paris: Minuit, 1977).

occidentale, nel senso che rappresenta un'opposizione binaria riconducibile, in realtà, a un tentativo di creare una teoria dell'universo sociale che lo renda ben demarcato e comprensibile¹¹⁴. Questa dicotomia, questo costrutto sedimentato nella tradizione, si trasforma nei romanzi della Ginzburg nel luogo di tensione, ma anche di sperimentazione, di nuovi rapporti all'interno di una società in trasformazione. In tale periodo, la famiglia tradizionale, parafrasando lo storico Paul Ginsborg, vede avvicinarsi il suo "crepuscolo"¹¹⁵ e, dunque, è costretta a ridefinire la propria struttura. Nel suo essere microcosmo sociale, la famiglia diviene anche un luogo in cui riecheggiano le tensioni dovute al diffuso coinvolgimento politico delle giovani generazioni, e quindi anche della violenza politica.

La presenza di figure femminili sovrasta quelle maschili. La protagonista di *Caro Michele*, Adriana, è separata dal marito; vive con la domestica, con la cognata Matilde, e con le figlie adolescenti, che chiama "le gemelle". Completano il quadro di questo piccolo universo patriarcale le figlie maggiori, Viola e Angelica, e la bambina di quest'ultima. In questo mondo tutto femminile ogni donna propone, più o meno consapevolmente, un modo diverso, originale, spesso sofferto, di rispondere ai mutamenti sociali e alla conseguente crisi e ridefinizione dei modelli femminili tradizionali. Adriana stessa, pur essendo la più "anziana" (ha quarant'anni), si è separata dal marito e ha avuto un amante, il quale a sua volta, l'ha lasciata e ora attende un figlio dalla sua giovane compagna. Nonostante la complessità delle relazioni familiari, esse sono mostrate come un insieme dotato di logiche interne, sebbene a volte contorte, così che l'autrice riesce a

¹¹⁴«The theory and the Politics of the Public/Private Distinction». In: Weintraun, Jeff, ed. *Public and Private in Thought and Practice. Perspectives on a Grand Dichotomy*. (Chicago: U.of Chicago Press, 1997). 1.

¹¹⁵ Paul Ginsborg, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato*. 1980-1996. (Torino: Einaudi, 1998). 133.

fornire la “fotografia” di un gruppo comunque affezionato e unito di persone. La narrazione tuttavia si sposta da subito verso una presenza femminile il cui statuto è oscillante, sospeso tra *esterno* e *interno* del nucleo familiare, ossia il personaggio di Mara, una giovane donna che ha appena avuto un bambino, forse da Michele, l’unico figlio maschio di Adriana. La paternità di Michele è un elemento mai chiarito, un dubbio mai risolto nel corso dell’intero romanzo e, proprio per questo, sembra minacciare l’equilibrio precario dei rapporti familiari descritti. Mara e suo figlio conducono un’esistenza liminare, socialmente marginale, a cavallo tra l’esclusione e l’inclusione nel corpo della famiglia di Michele. I membri della famiglia adottano un atteggiamento ambivalente, a volte di aiuto, comprensione, altre d’indifferenza, se non insofferenza. Un esempio di tale atteggiamento si evince dalle parole che Adriana scrive a Michele dopo essere stata contattata da Mara per ottenere un aiuto:

“[Mara] dice che ha avuto un bambino e vorrebbe venire da me per farmi vedere questo bel bambino. Io ancora non le ho risposto. Una volta i bambini mi piacevano, ma adesso non avrei nessuna voglia di meravigliarmi sopra un bambino. Sono troppo stanca. Vorrei sapere da te chi è questa qui [...] mi è venuto il dubbio che il bambino sia tuo [...] mi è venuto da piangere [...]. Se per caso è tuo il bambino [...] cosa farai tu che non sai fare niente.” (11-12)

Mara, però, reclama una sua “*agency*”, una sua decisionalità e rappresenta un tipo di donna che, nonostante una vita nomade, non rinuncia alla maternità, alla cura del suo bambino che porta con sé ovunque vada, anche a costo di sfruttare la disponibilità degli altri personaggi. Mara sperimenta un tipo di esistenza non tradizionale, che Adriana non comprende, anzi rifiuta (sebbene non manchi di aiutarla quando necessario). Il suo modo di vivere è tipico di un universo giovanile non convenzionale, è un *segno dei tempi*, ossia della trasformazione nei ruoli di genere, in cui la donna diventa protagonista attiva

rispetto alla propria vita affettiva e sessuale, senza però avere i mezzi materiali per mantenersi. Per Adriana, tale rivoluzione dell'universo femminile, è portatrice di ansia, infatti il modo in cui è proposta nel romanzo è sempre ambivalente. Le descrizioni di Mara e del suo linguaggio sono quasi comiche (la sua stessa calligrafia è definita "bislacca", a rivelarne la distanza dal mondo di Adriana, colto e borghese), eppure la sua attenzione per il proprio bambino è sempre messa in evidenza. Dopo essere stata introdotta al lettore attraverso la lettera di Adriana al figlio, Mara è presentata tramite una descrizione che prima la ridicolizza, ma in seguito induce a riflettere sulla solitudine e la precarietà della sua situazione, una situazione che è solo in parte causata da Mara, in realtà dovuta alla sua indigenza e ignoranza originarie. Osvaldo, un amico di Michele che generosamente si è offerto di ospitarla, si reca presso la pensione in cui la ragazza ha trovato alloggio, portando anche il suo cane, un particolare che preoccupa Mara. La voce narrante così descrive il momento del loro incontro:

“[Mara] aveva una maglietta di cotone turchese, dei calzoni color melanzana, e una casacca nera con ricamati dei draghi d'argento. Ai suoi piedi c'erano borse e reticelle, e un bambino in una valigia di plastica gialla.[...] Tieni forte quel cane che non lecchi il mio bambino [...]. Ha ventidue giorni [...]. Io ho bisogno di gentilezza. Ne avevo bisogno sempre, ma da quando ho il bambino ancora di più.”
(17)

Mara appare non più come una bizzarra ragazza ingenua e ignorante, ma si rivela essere una giovane donna che ha fatto scelte coraggiose seppure azzardate, il cui unico vero difetto è di far parte di un proletariato giovanile senza tutele, che non ha avuto accesso allo studio universitario e che non ha garanzie di lavoro o di appoggio né familiare né sociale. Da questo punto di vista, il suo personaggio simboleggia una tipologia di donna su cui la Ginzburg rifletteva da qualche tempo, una donna emancipata a metà, che vive la

liberazione sessuale con naturalezza pur non possedendo ancora gli strumenti culturali ed economici per affrontarne serenamente le conseguenze.

Da questa visione ambivalente, a volte critica, nei confronti del femminismo, erano derivate delle prese di posizione pubbliche da parte della scrittrice, tra cui un articolo sull'aborto apparso nel 1975 in cui la Ginzburg aveva espresso chiaramente il suo appoggio alla legalizzazione dell'aborto. L'articolo è importante perché propone una riflessione sulla dimensione, biopolitica del potere, sul suo controllo del corpo maschile ma soprattutto femminile¹¹⁶, tuttavia distante dalle posizioni di una parte del femminismo italiano nel suo rivendicare al corpo del nascituro il valore di "vita in potenza". Nella sua dimensione femminile, "uterina", "oscura", il *corpo* diventa metafora della difficoltà a prendere una posizione etica definitiva *alla luce* della ragione abituale, segnalando l'opacità e l'irriducibilità del corporeo sia a una comprensione unicamente razionale sia a un controllo istituzionale:

L'idea dell'aborto conduce [...] in mezzo a una folla di interrogativi così disperati, che il porseli è cadere nel *buio* [...]. Ma amare la vita e crederci vuol dire anche amarne [...] la sua *oscurità*. Abortire [...] è separarsi per sempre da una singola, precisa e reale possibilità vivente. [...] in presenza d'una possibilità viva ma immersa nel *buio*, anche l'idea del bene e del male è immersa nel *buio* [...]; il rapporto fra la madre e quella forma vivente, ignota e *nascosta*, è in verità il rapporto più chiuso e più incatenato e più *nero* che esista al mondo [...] e non riguarda nessuno e meno che mai la legge. [...] Nella zona delle possibilità *nascoste* nel grembo delle madri, né la legge né il codice né la società né i governi dovrebbero avere il minimo potere di interferire.¹¹⁷

¹¹⁶Scrive la Ginzburg: "L'aborto deve essere richiesto innanzitutto per giustizia. Deve essere una secca e severa richiesta che la gente rivolge alla legge. È intollerabile che le donne povere rischino la morte o muoiano procurandosi aborti [...]. Questo è intollerabile. Sappiamo bene come sono fatte oggi la società e la legge [...]. La legge dovrebbe [...] interferire nei fatti dei singoli soltanto quando essi si trovano in situazioni di pericolo, o di disgrazia, o di colpa, o di malattia". L'articolo uscì con il titolo redazionale "Aborto: la donna è sola" sul *Corriere della sera* (7/2/1975). Appare ora con il titolo "Dell'aborto" in : Natalia Ginzburg. *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*. (Torino: Einaudi, 2001. 26-30). 27.

¹¹⁷ Le dicotomie buio/luce, corpo/ragione si rilevano anche nel resto dell'articolo: "Nella campagna per l'aborto legale, trovo odiosa una diffusa attitudine di gagliarda spavalderia, trovo odioso che si parli dell'aborto come se fosse una libera e allegra festa. [...]. In una simile scelta, la *luce* della ragione, la *luce* della logica, la *luce* abituale delle considerazioni morali non possono entrare; esse non porterebbero nessun

Letto alla luce di questo intervento, il personaggio di Mara acquista uno spessore diverso, perde l'aura comica che alcuni critici hanno rilevato per acquisire, a mio parere, una valenza più complessa: la sua scelta di tenere e accudire il figlio di Michele, non è ingenua, bensì *politica* nei termini espressi dalla Ginzburg. I dettagli delle cure e le descrizioni fisiche che si ritrovano nel testo, pongono in primo piano il nesso natura/cultura, corpo/spirito, materialità/moralità evidenziati dalla scrittrice nei suoi interventi sull'attualità. Mara incarna una donna concreta, apparentemente disinteressata all'ideologia, eppure la sua scelta è politica. Inoltre, dal punto di vista narrativo, il bambino di Mara e Michele costringe i membri della famiglia a esporsi, a ricostruire nuovi legami, nuove "parentele", che complicano il concetto di famiglia per ampliarlo, moltiplicarlo. Si viene a creare una sorta di comunità "politica" autonoma e potenzialmente capace di sovvertire i ruoli tradizionali, così che i legami tra i membri della famiglia, invece di prodursi secondo una gerarchia verticale, si diramano e si allargano in un modo meno prevedibile, meno rigido.

Il corpo, che nella modernità s'istituisce come "soggetto conoscente"¹¹⁸, in *Caro Michele* è tuttavia anche uno spazio in cui si manifesta l'estraneità (Michele è indifferente alla cura del proprio corpo e alla malattia del padre); è uno spazio minacciato dalla violenza e dal controllo della legge (Michele, costretto alla clandestinità, scappa in Inghilterra e poi in Olanda, dove troverà la morte per mano di un militante di estrema

soccorso, perché non ci sono risposte o chiarimenti logici quando tutto è immerso nel *buio*; è una scelta in cui stanno uno davanti all'altro l'individuo e il destino, al *buio*. Tale scelta non può dunque essere che individuale, privata e *buia*. [...]; penso che mai come in una simile scelta le persone sentono che niente gli appartiene, e meno che mai il loro proprio corpo: gli appartiene soltanto un'orribile facoltà di scegliere, per una forma *senza voce né occhi*, la vita o il nulla [...] perché chi sceglie deve scegliere per due, e l'altro è *muto* [...]". Ibidem. (mio il corsivo).

¹¹⁸ Qui uso una definizione di Alberto Casadei. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. (Bologna: Il Mulino, 2007). 89 e segg.

destra). Prima di fuggire all'estero, Michele si diletta di pittura, nel tentativo di emulare il padre, famoso pittore, ma i soggetti dei suoi quadri sono sintomatici di un disagio, di un'incapacità a mettersi in relazione sia con il padre, sia con la madre, ossessivamente concentrata sui bisogni concreti, corporei del figlio, incapace di individuare quelli interiori ("se hai molta biancheria sporca, portala da me"¹¹⁹).

Le contrapposizioni luce/buio, ragione/corpo, esterno/interno, evidenti nell'articolo sull'aborto, percorrono anche il romanzo, proprio nei passaggi in cui Adriana mostra preoccupazione per il figlio, a segnalare come il rapporto madre/figlio sia percorso, non solo prima ma anche dopo la nascita, da una componente inconoscibile, inafferrabile, mai completamente chiara. I quadri di Michele e l'ambiente in cui vive rappresentano il suo progressivo distanziarsi dal mondo esterno, dalla famiglia, e il suo perdersi in un mondo segreto, illegale, clandestino; come nota Adriana: "Quei quadri che fai con quelle case che crollano e quei gufi che volano non li trovo tanto belli [...]. Quello scantinato è buio per dipingere. Magari è per quello che fai tutti quei gufi, perché stai lì a dipingere con la luce accesa e pensi che è notte fuori"(12). L'attività illegale di Michele è il non-detto, il nucleo misterioso, buio, del romanzo. Michele, tuttavia, non è presentato come un personaggio negativo, è descritto come carismatico, coraggioso, impaziente, mosso da ideali politici che si scontrano con un potere più forte, più esteso, che lo costringe a fuggire.

L'interesse per i rapporti tra pubblico/privato, familiare/politico, interno/esterno, caratterizza sia la biografia sia l'ideologia della scrittrice. Il marito Leone Ginzburg, studioso e antifascista, nella sua ultima lettera alla moglie inviata dal carcere nel 1943, le

¹¹⁹ Natalia Ginzburg, *Caro Michele*, cit., 8.

aveva scritto: “una delle cose che più mi addolora è la facilità con cui le persone intorno a me (e qualche volta io stesso), perdono il gusto dei problemi generali dinanzi al pericolo personale”¹²⁰. Il messaggio di Leone Ginzburg risuona nelle parole di Natalia scritte l’anno successivo:

Io credo che l’egoismo familiare, se non lo limitiamo e combattiamo in noi stessi con tutte le nostre forze, possa portare le conseguenze più gravi per noi, per i nostri figli, per l’intera società degli uomini. [...] Se gettiamo uno sguardo sul passato, possiamo facilmente constatare come l’egoismo familiare [...] sia stato la caratteristica principale, forse anche la prima sorgente di quegli anni oscuri, privi di ogni interesse politico e d’ogni carità umana, che si chiamarono l’era fascista.¹²¹

In *Caro Michele*, alla *chiusura* dell’ambiente familiare si contrappone l’*apertura* di Michele verso il sociale, verso l’esterno, verso l’aperto ma questo movimento all’esterno non è privo di sofferenza, di esitazioni. Il personaggio di Adriana, infatti, è in bilico tra l’autoisolamento e il protendersi verso l’altro, com’è evidente nelle lettere che scrive, che rappresentano non solo un tentativo di “uscire” e partecipare alla vita altrui (e di rendere partecipi gli altri della propria), ma anche una metafora dell’attività della scrittrice. La scrittura della Ginzburg non a caso è stata interpretata da alcuni critici come un meccanismo che le consente “to become the other” attraverso la propria prosa¹²². Secondo Joseph Francese, “the ability to identify with the object of narration”, ossia la capacità di disseminare l’io individuale in narrazioni corali, costituirebbe l’essenza dell’*impegno* della Ginzburg. Il tipo d’impegno individuato da Francese nella sua scrittura è tuttavia peculiare nel senso che non s’identifica politicamente in modo

¹²⁰ Joseph Francese. “Natalia Ginzburg: *Lessico familiare* and the ethics of the socially committed writer”. *Journal of Romance Studies*. Vol. 9, n.2 (Summer 2009). 65-83.

¹²¹ Natalia Ginzburg. “I nostri figli”. *L’Italia libera* 2, n. 198 (31/12/1944). Ora in: *Natalia Ginzburg. A Voice of the Twentieth Century*. Angela M. Jeannet e Giuliana Sanguinetti Katz, a cura di. (Toronto: University of Toronto Press, 2000). 227.

¹²² Joseph Francese. *Op. cit.*, 80.

esplicito e univoco. In *Caro Michele* i personaggi borghesi, seppure anticonformisti, non manifestano apertamente le loro tendenze politiche, ma si esprimono attraverso un linguaggio allusivo, a volte reticente.

Il linguaggio familiare di Adriana funziona in parte come quello esposto in *Lessico familiare*, ossia come un codice che unifica e caratterizza i membri della famiglia, interno, esclusivo, fatto di rimandi e sottintesi che non si prestano a essere interpretati facilmente all'esterno¹²³. Mara dunque è esclusa, innanzitutto, in quanto il suo linguaggio è irrimediabilmente legato al suo status sociale. Il linguaggio dell'*impegno* non è reso esplicito nel romanzo, quasi che la modalità allusiva tipica del discorso familiare contaminasse anche quello della politica: non vi sono diretti riferimenti alla situazione politica italiana, alla contestazione studentesca, alla lotta armata, ma solo accenni, echi, nonostante la sfera pubblica e i suoi pericoli permeino il mondo rappresentato. Un esempio è dato dalle parole che Angelica scrive a Michele in una lettera: "Ray, quel ragazzo che tu mi hai mandato, è rimasto da me una settimana. Ma litigava con Oreste. Una volta gli ha detto 'revisionista'. Su questa parola Oreste si è così infuriato che gli ha dato un pugno. [...] Secondo Oreste ha delle idee fasciste. Ma Oreste vede fascisti e spie dappertutto" (78-79). Ray è un amico di Michele, ma non sappiamo molto di lui, mentre Oreste è il cognato di Michele, e milita in un partito di sinistra oltre a frequentare il sindacato. Un altro raro esempio di chiaro riferimento politico è dato dall'episodio in cui Adriana, venuta a conoscenza della morte di Michele, chiede al suo

¹²³ Scrive Luciano Parisi a proposito di *Caro Michele*: "La forma epistolare e semi-epistolare fa risuonare ancora una volta insieme molte voci [...]. L'Italia però è cambiata: negli anni '70 e '80 le famiglie non hanno più un luogo che le contenga stabilmente [...] e i rapporti al loro interno sono irregolari. Solo un susseguirsi di telefonate, messaggi, lettere e cartoline tiene insieme i personaggi, e tanta instabilità, secondo Ginzburg, impedisce il formarsi di solide abitudini familiari". Luciano Parisi. "I romanzi di Natalia Ginzburg". *Quaderni d'Italianistica*. Vol. XXIII, n.2, 2002. 115.

ex-amante Filippo di inviarle le parole di una canzone antifascista che lui e Michele avevano cantato insieme una volta, molti anni prima¹²⁴. A parte quelli citati, riferimenti espliciti alla politica sono quasi assenti¹²⁵, mentre il romanzo si concentra sulle relazioni personali e sulla quotidianità, gli affetti, il cibo, il clima, “la casa, intesa come ‘materializzazione’ del gruppo e dei rapporti esistenti tra i personaggi”¹²⁶. Quella che è stata intesa da parte della critica come una mancanza d’interesse per i conflitti politici coevi e, dunque, una chiusura verso la dimensione “politica”, è invece a mio parere il desiderio di andare oltre la quotidianità per cogliere le premesse di una trasformazione sociale e familiare in atto capace non solo di istituire nuovi legami e “parentele” fra gli individui, ma anche di creare spazi autonomi nuovi di rielaborazione dei concetti di famiglia, di genitorialità, di amicizia.

La scelta del genere epistolare suggerisce diverse interpretazioni. Da un lato, tale genere può fornire l’opportunità per “controlled relations with others, [where] the disembodied self can freely don the mask of sincerity and intimacy”¹²⁷; dall’altro, esso rappresenta il genere più adeguato a dare il senso dell’assenza, della difficoltà a produrre

¹²⁴ “La canzone diceva: ‘Non avemo [sic] ni canones -ni tanks ni aviones -oi Carmelà’. Anche tu sapevi quella canzone e l’hai continuata: ‘El terror de los fascistas -rumba -la rumba -larumba là’”. (188).

¹²⁵ È interessante notare come parte della critica abbia travisato il senso di questa caratteristica del romanzo della Ginzburg. Ad esempio Paolo Puppa ha scritto: “La Storia colla s maiuscola non è più quella tragica delle grandi persecuzioni ebraiche, bensì quella più torbidamente sottile dello sgretolarsi sessantottesco e l’exasperazione del movimento protestatario nel reclutamento terroristico e nella clandestinità. Via Fani è ancora lontana, e persistono residui manichei col contrapporsi tra rivoluzionari e revisionisti, o la presenza dei fascisti quali contraltari demoniaci e sicari dell’eroe”. “*Caro Michele*, ovvero l’epistolario dal nulla”. *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*. Maria Antonietta Grignani, a cura di. (Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1986). 112.

¹²⁶ Marta Penchini. “‘La morte della famiglia’ e il femminismo negli anni Sessanta e Settanta. I romanzi di Lalla Romano e Natalia Ginzburg”. *Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*. Gilian Ania e John Butcher, a cura di. (Napoli: Dante & Descartes, 2007.47-64).53.

¹²⁷ Peg Boyers. “Writing the self: The Epistolary Novels of Natalia Ginzburg”. *Natalia Ginzburg. A voice of the Twentieth Century*. Angela M. Jeannet e Giuliana Sanguinetti Katz, a cura di. (Toronto: Toronto U. Press, 2000). 99. Aggiunge Boyers: “Ginzburg’s obsession with the fate of contemporary society and in particular with the institution of the family is particularly well served by her use of the epistolary novel, which is fragmentary by nature and therefore an ideal vessel for her concerns”. (101).

l'immagine definita di un'alterità sfuggente: "like existence, like language, the letter initially exists for an Other; it necessitates an absence [...] where the unconscious or buried memory, elicited through the letter, functions as a mirror of the self"¹²⁸. La lettera consente l'abbassamento del registro linguistico e riduce il discorso "politico" a livello aneddotico, fingendo ironicamente che esso non sia centrale nelle vite dei personaggi. L'ironia, un'attitudine che alcuni critici hanno rilevato anche nel macrotesto ginzburghiano¹²⁹ è a mio parere funzionale all'espressione dell'assenza, della distanza che esiste tra i personaggi, in particolare quella imposta da Michele ai suoi famigliari, specialmente ai genitori, i quali, per quanto non siano troppo tradizionali, incarnano figure simboliche di un'autorità che il giovane intende sovvertire¹³⁰. Lo spettro della violenza politica pervade tutto il romanzo e si rende concreto appunto nel finale, in cui la notizia della morte di Michele spinge l'amico Osvaldo a riflessioni sulla necessità di elaborare un lutto attraverso il contatto con gli oggetti dello scomparso. Eppure in termini freudiani, il lutto non si può elaborare completamente laddove persista la malinconia e una relazione irrisolta con lo scomparso:

Di Michele non ho trovato nulla, salvo una camicia di lana usata come cencio da spolvero e appesa a una scopa [...] Dopo un attimo di incertezza, l'ho lasciata dov'era. Io credo che non serve a niente conservare gli oggetti dei morti, quando sono stati maneggiati da ignoti e si è svaporata la loro identità. La visita a questa casa mi ha lasciato una malinconia sconfinata. (198)

¹²⁸ Teresa Picarazzi. *Maternal Desire. Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters, and Sisters*. (Madison: Farleigh Dickinson, 2002). 158-159.

¹²⁹ Scrive Mirna Cicioni: "Irony informs Ginzburg's entire political self-construct. Her macrotext contains numerous variations on the statement "I do not understand a thing about politics", yet this is implicitly contradicted not only by her lucid parliamentary speeches, but also by a number of stands she took on political and moral issues such as abortion, terrorism, the changes in the former Italian Communist Party [...]" In: "Writing as Jews and Women: Negotiating *Appartenze* in The Autobiographical Macrotexts of Natalia Ginzburg and Clara Sereni". *Women's writing in Western Europe: gender, generation and legacy*. Julia Walters, a cura di. (Newcastle: Cambridge Scholars Pub., 2007. 362-374). 370.

¹³⁰ Si potrebbe arrivare a dire che il vuoto (materiale) rappresentato dall'assenza di Michele sia rispecchiamento metaforico di quanto avviene nel testo, ossia l'assenza di chiari riferimenti all'attualità storico-politica.

Attraverso queste parole di Osvaldo emerge definitivamente il senso di quella che nel romanzo è stata la presenza spettrale di Michele. Michele diviene allegoria della sua generazione, non solo della sua spinta verso l'impegno politico contro la chiusura nel privato, ma anche verso forme di violenza e illegalità su cui l'autrice evita di dare un giudizio. La reticenza verso questo tema è a mio parere l'altro spettro che aleggia nel testo.

Lynn Masland ritrova nel testo di Ginzburg sia una scrittura "which does not necessarily privilege linearity, logic or fact"¹³¹, sia una preferenza verso il sogno, il ricordo (a scapito di un tempo storico rigoroso), entrambe caratteristiche di quello che Luce Irigaray aveva definito come *immaginario femminile* o "parler femme"¹³². Da questo punto di vista la narrazione epistolare si trasforma in un atto di affermazione della propria "femminilità", che alla correttezza e linearità degli eventi preferisce la riproposizione di fatti e ricordi emersi dalla memoria, un meccanismo in grado di liberare un potenziale di sovvertimento dell'autorità maschile:

Just as [Adriana's] stubborn presence as deposed mother disrupts the discourse of the "creator" father and "revolutionary" son, so Adriana's memoirs demonstrate an adaptivity and fluidity which seeks to preserve relationship and overcome separation even at the sacrifice of "truth" [...]. The use of an epistolary technique rather than narration or dialogue permits Adriana to tell the story and comment in a non-linear, episodic, associative fashion. Memory cancels separation by time, distance, enmity, indifference.¹³³

¹³¹ Lynn Maslad. "In Her Own Voice: An Irigarayan Exploration of Women's Discourse in *Caro Michele* (Natalia Ginzburg) and *Lettere a Marina* (Dacia Maraini)". *Canadian Review of Comparative Literature*. (Sett. 1994). 331-340. 334.

¹³² Luce Irigaray. *Ce Sexe qui n'en est pas un*. (Paris: Minuit, 1977).

¹³³ Lynne Maslad. *Op. cit.*, 335-336. Si tratta, a mio parere, di una interpretazione affascinante che mette in luce lo stretto rapporto tra *memoria* e *scrittura* nell'opera della Ginzburg, ma che, tuttavia, non sottolinea adeguatamente l'importante componente proustiana di tale ispirazione (Ginzburg aveva infatti tradotto Proust per Einaudi), e dunque il rapporto dell'autrice con i suoi modelli letterari.

Diversa da quella di Irigaray è la posizione di Julia Kristeva, la quale non riconosce l'esistenza di una "scrittura femminile" di per sé, bensì rileva nelle opere scritte da donne delle caratteristiche non tanto intrinseche quanto dovute a fattori esterni. La marginalità culturale cui sono state costrette le donne, secondo Kristeva, dà agli scritti femminili contemporanei "un tenore sempre psicologista, molto spesso deluso, rivendicativo o apocalittico –fenomeno che s'interpreta troppo facilmente come una critica politica. Il genere epistolare o delle memorie, come i loro derivati, si prestano quanto mai a tale tendenza"¹³⁴.

Il discorso di Kristeva continua rilevando che la donna, e in particolar modo la donna-scrittrice, vive, attraverso la sua differenza sessuale, una forma di *dissidenza*, ossia "un'esperienza all'estrema frontiera dell'identità"¹³⁵. La scrittura femminile allora, se ne esiste una, è l'unica in grado di contestare la Legge e la Morte: "in termini più moderni, [le donne] gestiscono quest'ombra della legge politica che è la legge della riproduzione. [...] Troppo presa dalle frontiere del corpo [...] una donna si sente sempre in esilio [...] in rapporto al Senso e al Generale"¹³⁶, ossia al linguaggio. Incrociando le due letture irigarayana e kristeviana, si può affermare che se la scrittura di *Caro Michele* privilegia il *corpo* e la *memoria* come luoghi principalmente *femminili*, al contempo essa è in grado di destabilizzare un discorso patriarcale, in cui padre e figlio sarebbero gli unici detentori delle potenzialità creative e rivoluzionarie. Adriana, con il suo sforzo di mantenere viva la memoria di Michele e della famiglia (la sua volontà affabulatoria, narrante, è metafora

¹³⁴ Julia Kristeva. "Fémininité et écriture. A partir de 'Polylogue'", a cura di Françoise van Rossum-Guyon, in *Revue des Sciences Humaines*. 168. 1977. Tradotto in: *Julia Kristeva: Eretica dell'amore*. Edda Melon, a cura di. (Torino: La Rosa, 1979). 99.

¹³⁵ Julia Kristeva. "Un nouveau type d'intellectuel: le dissident". *Tel Quel*. 74. 1977. Tradotto in: *Julia Kristeva: Eretica dell'amore*, cit. 182-183.

¹³⁶ Idem, 183.

della scrittura ginzburghiana), e Mara, con il suo coraggio ingenuo e tenace (la sua maternità orgogliosa), dimostrano come la dimensione privata, “femminile”, sia in realtà, più di quella pubblica, “maschile”, capace di sovvertire l’ordine del linguaggio e di destabilizzare i rapporti familiari e sociali.

Nanni Balestrini: il carcere (*Gli invisibili*)

Nel romanzo di Nanni Balestrini *Gli invisibili* il carcere è metafora per eccellenza di un'istituzione disciplinare moderna, che controlla, osserva, punisce e nasconde al suo interno, in modo che non traspaia all'esterno, il corpo del "soggetto", del detenuto. Destituito forzatamente della sua funzione pubblica, l'individuo è assoggettato, anima e corpo, all'istituzione. La resistenza mostrata dal protagonista (e dalla scrittura stessa) a questa invisibilità forzata risiede proprio nel dare voce al corpo prigioniero attraverso un linguaggio orale. Il romanzo dunque contiene una duplice allegoria: da un lato è testimonianza dell'apparato repressivo per antonomasia dello "stato d'eccezione", ossia la prigione; dall'altro esso rappresenta "un grande esperimento per mostrare il corpo degli sfruttati come attore del processo rivoluzionario" in grado di svelarci "il tessuto biopolitico della postmodernità"¹³⁷.

Il protagonista è Sergio, un giovane attivista che racconta in prima persona le proprie vicende, esemplari di una ribellione che ha caratterizzato una porzione della gioventù italiana degli anni Settanta: dalla ribellione a scuola, all'occupazione di un edificio inutilizzato (il Cantinone), alle manifestazioni con gli operai fino all'esperienza del carcere e alla dura repressione delle rivolte dei prigionieri. Tuttavia il ruolo e la funzione autoriali si presentano fin da subito come problematici. Secondo l'autore stesso, l'io narrante è un personaggio *collettivo* (Sergio, il giovane autonomo a cui è dedicato il libro), ossia un eroe che non rappresenta se stesso ma una *collettività*, un popolo¹³⁸, dunque il romanzo non riflette l'idea tradizionale dello scrittore/autore come singolo

¹³⁷ Antonio Negri. Prefazione a *Gli invisibili*. (Roma: DeriveApprodi, 2005).7.

¹³⁸ Silvia Contarini. "Années 70: une transition traumatique." *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*. Monica Jansen e Paula Jordão, a cura di. Web Dic. 2006. 303-316.

individuo che detiene l'autorità della narrazione, anche se il suo è un gesto di testimonianza. Quando in un saggio del 1969 Foucault si chiedeva "che cosa è un Autore?"¹³⁹, il filosofo auspicava un totale ribaltamento della prospettiva:

No longer the tiresome repetitions: "Who is the real author?" "Have we proof of his authenticity and originality?" "What has he revealed of his most profound self in his language?" New questions will be heard: "What are the modes of existence of this discourse?" "Where does it come from; how is it circulated; who *controls* it?" "What placements are determined for possible subjects?" [...] "What matter who's speaking?"¹⁴⁰

Gli invisibili, si presenta proprio come un testo che, sin dal titolo, risponde alla necessità di sfuggire a un controllo, di proporre un discorso diverso da quello "ufficiale", di dare voce a quel soggetto "moltitudinario" reso invisibile dalla "storia"¹⁴¹, o di consentire al soggetto subalterno di esprimersi, e dunque di proporsi come "soggetto" di per sé, parafrasando Gayatri Spivak¹⁴². Le parole dell'io narrante/protagonista sono riportate come da una registrazione, senza punteggiatura, attraverso "lasse narrative", una tecnica già usata anni prima da Balestrini nel suo romanzo *Vogliamo tutto* (1971). Lo stile che ne deriva è improntato all'oralità "come strumento di affermazione della soggettività [...]". La 'lassa narrativa' è una strofa lunga mai interrotta da punteggiatura, che permette di registrare il testo scritto in quanto 'detto' e di soddisfare, perciò, un'esigenza di 'canto'¹⁴³. Accanto all'epica, al canto, anche la tragedia è stata associata al romanzo di

¹³⁹"What Is an Author?" In: Michel Foucault. *Language, Counter-Memory, Practice. Selected essays and interviews*. Donald F. Bouchard, a cura di. (Ithaca: Cornell University Press, 1977). 115-139. 138.

¹⁴⁰ Idem, 138. Mio il corsivo.

¹⁴¹Toni Negri. *Op. Cit.* 6. A questo proposito rileva Antonio Tadiotto: "l'uso ironico e l'estrazione dei frammenti testuali dal loro contesto rivelano in Balestrini una carica eversiva, una volontà di distruzione contro l'ordine del discorso". "L'Orda invisibile di Nanni Balestrini". *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa contemporanea*. Nathalie Roelens e Inge Lanslots, a cura di. (Ravenna: Longo, 1991). 178.

¹⁴² Gayatri Chakravorty Spivak. "Can the subaltern speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. (Basingstoke: Macmillan, 1988. 271-313).

¹⁴³ Antonio Tadiotto. *Op. cit.* 178.

Balestrini. Scrive a proposito Brando Fornaciari: “le jeu du destin, digne de la tragédie grecque, s’entrelace avec l’histoire d’une génération [...] ce langage est douloureux, apte a l’expression de la souffrance du prisonnier [...] la violence profonde de cette insitution totale qu’est la prison”¹⁴⁴. Tuttavia, a mio parere, la violenza che si dispiega nella riappropriazione del “governo” della prigione da parte della polizia nell’episodio della rivolta, non ha molto a che fare con il “destino” della tragedia greca a cui si riferisce lo studioso, ma s’inserisce in realtà in un disegno politico ben preciso.

La storia è ambientata in una particolare situazione politico- legislativa italiana passata alla storia come “emergenza”, ossia “il ricorso a leggi speciali e la formazione di organismi non meno eccezionali per gestirle”¹⁴⁵. Si tratta di quello che Agamben ha definito come “stato d’eccezione”, un paradigma governativo che ha caratterizzato l’Italia, ma non solo, e il cui significato biopolitico risiede nel fatto che, paradossalmente, in tale *stato* la Legge si appropria degli esseri viventi nel momento stesso in cui è sospesa¹⁴⁶. La sospensione della Legge agisce all’interno della sfera della “potenzialità” (per cui chiunque diviene “potenzialmente” pericoloso”) e, come spiega Bruno Gulli, “it is within potentiality [...] that repression and control become most efficient and powerful”¹⁴⁷. È in quest’ottica, a mio parere, che si deve inquadrare la violenza narrata negli *Invisibili*, una violenza il cui eccesso altrimenti risulterebbe incomprensibile e la cui

¹⁴⁴ Brando Fornaciari. “De *Vogliamo tutto* (1971) à *Gli invisibili* (1987). Écrire l’engagement politique de la décennie rouge”. *Cahiers d’études italiennes*. 3 (2005). 65-74. 73.

¹⁴⁵ Paolo Virno. “Do you remember counterrevolution?”. In: Nanni Balestrini e Primo Moroni. *L’orda d’oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creative, politica ed esistenziale*. A cura di Sergio Bianchi. (Milano: Feltrinelli, 1997. Prima edizione 1988). 656. Secondo Virno, l’*emergenza* sarebbe uno tra “i segni premonitori della fine ingloriosa cui si avvia la Prima repubblica [...] nel corso degli anni Ottanta” (656).

¹⁴⁶ Giorgio Agamben. *State of Exception*. Transl. by Kevin Attell. (Chicago: The University of Chicago Press, 2005). 3.

¹⁴⁷ Bruno Gulli. “The Ontology and Politics of Exception. Reflections on the Work of Giorgio Agamben”. *Giorgio Agamben: Sovereignty and Life*. Matthew Colarco e Steve DeCaroli, eds. (Stanford: Stanford University Press, 2007). 220.

narrazione, intesa come restituzione verbale del “trauma”, potrebbe apparire “irreale”¹⁴⁸.

Il *carcere* può essere inteso come allegoria di uno stato che ha messo tra parentesi la

Legge e che, anzi, ne crea una propria, *altra*, rispetto a quella comunemente intesa, come

arguisce il protagonista del romanzo, dopo l’arresto e prima del trasferimento al carcere:

io allora non conoscevo proprio niente del carcere ma cominciavo a intuire che quello era un altro mondo con altre regole e altre logiche che dovevo imparare il più in fretta possibile perché lì dentro insieme all’aria di merda di piscio di vomito annusavi anche un’aria di paura costante di minaccia di pericolo” (174).

Le sue parole evidenziano come la prigione sia il luogo in cui si dispiegano e si

condividono le manifestazioni più basilari del corpo, così che le tracce delle funzioni

umane espletate da altri detenuti prima di lui rammentano incessantemente al prigioniero

il controllo sul corpo praticato dall’istituzione carceraria. Il risultato è appunto il

sentimento di minaccia che incombe sul detenuto stesso, ridotto a puro corpo.

Anche il mondo della fabbrica era stato descritto nel romanzo come luogo di

controllo e di appropriazione del corpo da parte dell’istituzione:

la fila [di operai] che entrava in una specie di tunnel [...] c’erano solo dei grandi lucernari in alto e una puzza tremenda di solventi toluolo benzina eccetera [...] il caporeparto [...] stava nel suo ufficio in fondo al corridoio chiuso da una vetrata da dove poteva vedere controllare tutto il reparto [...] c’erano rumori assordanti un clima irrespirabile un caldo una puzza impossibile [...] le sostanze usate sono tutte cancerogene [...] tutti morivano di cancro dopo qualche anno (194-195)

Come ha spiegato Giorgio Agamben, alla base dello sviluppo e della vocazione

“nazionale” e biopolitica dello stato moderno nel XX secolo, risiede non tanto l’uomo

come soggetto politico consapevole e libero, quanto la “nuda vita” che soggiace al

¹⁴⁸ È la posizione, ad esempio, di Susanne Kleinart, autrice di un articolo molto interessante ma la cui tesi centrale non condivido: “Violence Politique et Sentiment d’Irréalité: la Représentation des Années 70 chez Balestrini, Camon et Vassalli”. *The Value of Literature...* cit.

principio della “sovranità” nella fase di passaggio dal “soggetto” al “cittadino”¹⁴⁹.

Paradossalmente, è proprio nella volontà dell’istituzione carceraria di forgiare il “cittadino” che si esercita il controllo più violento e coercitivo sul corpo del detenuto. Il romanzo di Balestrini rende questo concetto in modo esaustivo grazie alla narrazione dettagliata sia della violenza esercitata sul corpo dei carcerati, sia sul fisico degli operai. La reazione violenta dei carcerati e degli operai (i due poli della medesima oppressione) si dispiega allora materialmente contro i luoghi concreti della “detenzione”. Si pensi agli atti vandalici contro le fabbriche e la prigione, spazi che sono la proiezione concreta del potere sovrano contro cui ci si vuole ribellare. Tali gesti sono da intendersi anche come il tentativo di ridefinire, “trasformare” gli spazi stessi da parte dei “corpi” che vi sono imprigionati, in modo da produrre dinamiche diverse da quelle imposte dal potere.

Il sistema carcerario descritto nel romanzo riflette per molti versi quello elaborato da Foucault nel suo *Surveiller et Punir* (1975). La ribellione di Sergio è innanzitutto un’opposizione a tutte quelle istituzioni gerarchizzate che stabiliscono, attraverso rapporti di potere, ciò che è socialmente (e giuridicamente) accettabile, dalla scuola alla famiglia, dal lavoro di fabbrica alla prigione. In particolare sono le ultime due istituzioni, e la prigione in particolare, che sfruttano tecnologie coercitive del comportamento per “normalizzare” il prigioniero, attraverso una “scala” di punizioni (si pensi alla minuziosa descrizione delle tipologie di carceri e di celle presenti nel romanzo, in particolare il carcere “speciale” in cui avverrà la rivolta, che già nel nome indica lo status di eccezionalità che lo caratterizza).

¹⁴⁹ Paul Patton. “Agamben and Foucault on Biopower and Biopolitics”. Giorgio Agamben. *Sovereignty and Life*. Cit. 203-218. 219.

In realtà l'istituzione carceraria, descritta sia da Foucault che da Balestrini, non solo opera al fine di rendere "docili" i corpi che la abitano attraverso tecniche di disciplina, sia corporea che spirituale (mentale), ma al contempo produce una tipologia particolare di soggetti, ossia i "delinquenti" (nel caso specifico i "politici") che si differenziano dai "comuni" proprio per il loro statuto di "anormalità". Essi sono "anormali" poiché l'offesa che hanno arrecato al sistema della stato-nazione non si riduce a una minaccia della "proprietà", ma a una critica della natura medesima dello stato.

Appena giunto nel carcere Sergio rileva immediatamente come alla base della vita carceraria vi sia l'instaurarsi e il quotidiano rinnovarsi del "rapporto di forza" (50) tra i prigionieri stessi, tra essi e le guardie, ma anche tra i prigionieri e le autorità invisibili localizzate fuori dal carcere, le quali tuttavia influiscono sulla vita al suo interno (polizia, magistratura, politica). Sergio ha una percezione molto sottile di questa situazione:

c'era una situazione di lotta continua che andava a incidere sulla struttura del controllo perché il carcere è questo è una struttura che elabora al massimo il controllo sul corpo e quindi il fatto che questo controllo venga ridimensionato corrisponde a una variazione del rapporto di forza tra detenuti e custodia [...] la strategia del ministero puntava [...] sulla differenziazione per cui quel carcere speciale era un carcere di raffreddamento [...] il regime carcerario è tutto basato su questa strategia della differenziazione [...] noi dobbiamo lottare [...] per rompere questo meccanismo ricattatorio che ci minaccia tutti . (49,51)

Anche la vita al di fuori del carcere è organizzata attraverso un controllo costante della vita individuale. C'è il controllo all'interno delle fabbriche, c'è il lavoro nero che stabilisce i ritmi della vita familiare, c'è l'ingerenza della chiesa, così che l'esistenza degli individui è sottoposta a una meticolosa organizzazione dei gesti, dei tempi, dei pensieri:

gli uomini trovavano subito da lavorare nelle tante fabbrichette della zona [...] e quando potevano portavano a casa dalle fabbrichette il lavoro nero da fare in

famiglia [...] lì il prete era potentissimo e si confondeva con gli amministratori del paese che da sempre erano democristiani [...] questo lavoro in famiglia lo si faceva in tutte le ore del giorno e i miei genitori anche la notte in cucina [...] tutta l'economia del paese [...] era organizzata tra il lavoro nelle fabbrichette e il lavoro nero in famiglia. (112-114)

L'esempio della fabbrica dimostra che il sistema carcerario, inteso come dispositivo di controllo e punizione, si estende alla società e la informa di sé. Il dispiegarsi di questo sistema come "rimedio" alla delinquenza, è evidente nella drammatica conclusione della vicenda di Gelso, amico di Sergio, il quale, una volta rilasciato, riproduce nella sua stanza da letto la cella in cui era stato rinchiuso finendo per suicidarsi, incapace di superare il trauma subito. In questo episodio il sistema carcerario realizza con successo il suo intento di penetrare la società al suo esterno, ma in realtà ci mostra il suo fallimento come strumento di "rimedio" e di "rieducazione", perché il suo senso sembra esaurirsi nell'annullamento dei corpi stessi che vorrebbe controllare, portandoli all'autodistruzione. Fallimento dell'istituzione è anche la violenza eccessiva (nel senso di *non equilibrata* rispetto alla reale minaccia da parte dei detenuti) nel corso della rivolta carceraria, una violenza che si manifesta come una forma di tortura.

Durante il processo i condannati sono tenuti in una "gabbia", che simboleggia la condizione non-umana, eccezionale, "altra", incarnata da Sergio e dai suoi compagni, infatti, spiega il pubblico ministero, "in quella gabbia è rinchiusa la follia di questi anni" (267). Nel suo discorso infervorato, non solo ritorna il topos del non-umano (*il drago*), ma si può ritrovare in *mise en abyme* un riferimento ironico al romanzo stesso di Balestrini e al suo stile non convenzionale: "non c'è cultura in questa storia non ci sono idee in queste farneticazioni senza punti né virgole c'è solo predicazione dell'ignoranza e della violenza [...] intellettuali bramosi [...] che credevano di fare la storia [...] finirà nella

spazzatura della storia [...] schiacciare questo drago mostruoso” (267-268). Nelle parole del magistrato vi è un’ accusa diretta contro gli intellettuali, “profeti della violenza” (267) e colpevoli di aver istillato nei giovani “l’ odio contro la società” (267). Il discorso del pubblico ministero mette in luce la demonizzazione di tutto il movimento senza distinzioni di responsabilità cui si è assistito in Italia, una semplificazione della situazione denunciata dalla voce narrante in altri passi del libro.

Tale semplificazione, condivisa non solo dalla legge e dalla politica, ma dalla società italiana in generale, è stata il risultato, secondo Balestrini, di un ripiegamento preoccupante degli intellettuali italiani. Nel 1983, quando cioè egli stesso si era ritrovato dalla parte degli imputati nel “più grande processo politico nella storia repubblicana”¹⁵⁰, ossia il processo “7 aprile”, Balestrini aveva scritto sulle pagine di *Alfabeta*¹⁵¹:

Di fronte al nodo cruciale di questi anni, penso che il compito principale degli intellettuali sia quello di comprenderne i meccanismi, di interpretarne le contraddizioni, di scriverne un giorno la storia. E sono convinto che questo lungo e difficile lavoro di riflessione farà giustizia delle categorie interpretative mistificatorie di cui si è finora abusato, come complotto, irrazionalismo, squadristico, cattivi maestri, culla del terrorismo, infantilismo rivoluzionario.¹⁵²

Questa riflessione, che può essere interpretata come all’ origine del romanzo *Gli invisibili*, si accompagna alla consapevolezza che “scrivere la storia” di quell’ epoca significa anche decostruire un linguaggio e un discorso atti a impedire una riflessione sugli eventi in questione.

La posizione assunta da Sergio nel momento in cui all’ interno del “collettivo” si decide il passaggio alla lotta armata, è chiaramente di rifiuto. Il protagonista si pone dalla parte di chi non vuole il “salto” perché ritiene “una follia decidere in nome del

¹⁵⁰ Idem, 36.

¹⁵¹ Nanni Balestrini. “Anche un processo agli intellettuali”. *Alfabeta*. 49 (giugno 1983). 36.

¹⁵² Idem.

movimento il salto nella clandestinità” (216), e non esita a criticare Scilla, il compagno addetto al servizio d’ordine, affascinato dalle armi e dalla violenza e che in seguito finisce per diventare un informatore della polizia. Il racconto di Sergio indica, dunque, varie direzioni di riflessione: il carcere come allegoria sociale dello stato di “eccezione”; il nesso tra intellettuali e movimento, male interpretato a causa di mistificazioni e semplificazioni; il dissidio interno tra fautori e oppositori alla clandestinità (i secondi, pur essendo la maggioranza, destinati a subire in realtà le conseguenze delle scelte dei primi).

Nel romanzo di Balestrini la violenza della polizia rappresenta lo sforzo richiesto al “mantenimento della legge”, mentre la violenza rivoluzionaria segnala il tentativo di “fondamento di una nuova legge”, per utilizzare una definizione di Benjamin¹⁵³. Letta in questo modo, anche la violenza rivoluzionaria ha dunque una spiegazione all’interno della società, che indipendentemente dal fatto di essere condivisa, necessità di essere comunque interpretata e non negata. Ma la risposta della “legge”, intesa come ordine giudiziario, è di totale rifiuto, come si evince dalle parole del magistrato: “in quella gabbia è rinchiusa la follia di questi anni” (267). Il termine “follia” destituisce di senso i gesti e gli individui di un movimento che proprio perché definiti “insensati” e indecifrabili, sono posti al di fuori sia della comprensione sia del corpo politico, così che, relegati nella “città carceraria”, sono ridotti alla condizione d’invisibilità intesa dal titolo.

¹⁵³Si veda: Walter Benjamin. “Per la critica della violenza”. In: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. A cura di Renato Solmi. Torino: Einaudi, 2006. 5-30. Benjamin distingue “la violenza che pone il diritto” o “creatrice di diritto”, dalla “violenza conservatrice di diritto”. Egli inoltre suggerisce che la Legge si fondi sulla Violenza e dunque la Giustizia necessita la Violenza per essere legittimata. Jacques Derrida prosegue il discorso di Benjamin esplorando il fondamento “mistico” dell’*autorità* e della *legge* in “Force of Law. The ‘Mystical Foundation of Authority’”. *Acts of Religion*. Gil Anidjar, a cura di. (London: Routledge, 2002. 230-298).

L'affresco fornito dal romanzo di Balestrini a mio parere può essere letto dunque come un'allegoria estesa, ossia quella di una società che ha riprodotto all'esterno della prigione metodi di controllo riconducibili a quelli del carcere. Come il carcere iscrive sul corpo e nei gesti del prigioniero le sue regole, così all'esterno vengono prodotti soggetti la cui esistenza è regolata ed esperita attraverso meccanismi e pratiche alienanti (la fabbrica, la scuola). Da questo punto di vista il concetto di *allegoria* consente di amplificare un'interpretazione, seppure plausibile, del carcere semplicemente come metafora di una separazione tra individuo e società¹⁵⁴. Il carcere invece può essere inteso come il dispositivo biopolitico che per antonomasia controlla i corpi e li assoggetta, ne decide il destino e la visibilità (quando e come essi possono essere esposti, spettacolarizzati o nascosti, resi "invisibili"), in altre parole è contemporaneamente attuazione e rappresentazione del potere.

Il romanzo si conclude riprendendo il topos della "visione" attraverso le parole del protagonista, il quale si chiede se qualcuno, fuori, sia in condizione di vedere i carcerati: "forse un aeroplano che passa su in alto ma quelli volano altissimi lassù nel cielo nero silenzioso e non vedono niente" (285). Questa frase riconduce circolarmente all'apertura del romanzo. L'incipit del testo infatti è ricco di riferimenti sensoriali e in particolare alla "vista". Riguardo all'esposizione del corpo dei prigionieri in occasione del processo, l'accento è posto sulla spettacolarizzazione del detenuto, come si rileva dai termini usati dall'io narrante: "fotografi [...] sciacalli [...] si contorcono si piegano si alzano sulle punte dei piedi un balletto affannoso" (12), "come contorsionisti del circo si

¹⁵⁴ Mi riferisco a quella articolata da Clodina Gubbiotti: "In *Gli invisibili*, the prison hampers the epic's dialogic relationship between memory and oblivion by acting as an insurmountable physical and metaphorical barrier between the hero's memory and the oblivion of society outside of it". "Nanni Balestrini's *Gli invisibili*: Fictional Spaces for an Epic Monument to the Seventies". *The Value of Literature in and after the Seventies*. Cit. 286-302. 295.

protendono verso le bestie dentro la gabbia [...] si accende una luce accecante [...] comincia il ronzio delle telecamere” (13). La descrizione dell’enorme mosaico che sovrasta la corte “rappresenta una scena confusa” (13) della battaglia fra il bene e il male e mostra, in basso, la scritta: “la legge è uguale per tutti”. Il riferimento al mosaico avverte il lettore che la riflessione di questo passaggio è proprio inerente alla rappresentazione del *potere* e della *legge*, che si dispiegano, nel tribunale, in forma di “scenografia” (14). Eppure si tratta di un teatro senza spettatori: “il pubblico non c’è lo spazio per il pubblico è quasi completamente vuoto” (14), poiché nella rappresentazione moderna del potere non è necessario che esso sia visibile dal pubblico (a differenza del passato, del periodo “classico” descritto da Foucault, in cui processi, torture ed esecuzioni erano intese come eventi spettacolari). Nell’ambito della modernità, il potere si esprime innanzitutto su corpo del prigioniero, e solo in seconda istanza come spettacolo differito (i richiami alle telecamere, alle foto, suggeriscono che in un momento successivo, forse, i detenuti forniranno il soggetto di uno spettacolo mediatico). Da questo punto di vista l’apparizione delle donne, “anche loro incatenate e con i ceppi” (14) che “si sono messe tutte vestiti coloratissimi” (14), acquista un senso preciso, di apparente condiscendenza allo spettacolo a venire, ma in realtà di resistenza all’*invisibilità* imposta nel presente. Anche la voce del romanzo, in fondo, nel suo resoconto dettagliato, “orale”, si propone di *resistere* al silenzio, e come un affresco parlato, ci mostra, ci *fa vedere* il mondo degli invisibili, chiedendo al lettore di colmare quello spazio *vuoto*, di essere presente, dunque *testimone*.

Leonardo Sciascia: il prigioniero “politico” (*L’Affaire Moro*)

Nel *pamphlet* di Leonardo Sciascia *L’Affaire Moro*¹⁵⁵, la vicenda dello statista democristiano è raccontata sulla base delle tracce delle inchieste, delle lettere, degli indizi e delle ipotesi irrisolte che hanno contribuito a creare “l’affaire”, termine che di per sé indica l’assenza di chiarezza, la mancanza di una conclusione e allude a una possibile cospirazione. La volontà autoriale di mostrare le lacune della ricostruzione indiziaria intende spogliare la figura di Moro dal suo ruolo politico per mostrarlo come *corpo* sofferente e prigioniero, preoccupato del privato più che del politico. A tale scopo sono citate le lettere scritte da Moro ai famigliari e agli amici. Questa strategia di scrittura si complica se accostata a quella adottata dai carcerieri di Moro, i quali, affermando il suo ruolo di “uomo di stato”, lo imprigionano per sottoporlo a un “tribunale del popolo”. In questo modo caricano la sua figura di una valenza politica totale, per cui in Moro non vedono più l’uomo, il *corpo* sofferente, ma solo il *simbolo* da colpire. Sciascia mostra anche l’errore compiuto dai compagni di partito di Moro, che non solo non lo *riconoscono* come autore consapevole delle sue lettere (la tesi della “non ascrivibilità” che Sciascia demolisce), ma non cercano neppure di salvarlo, vedendo in lui solo un “simbolo” che può essere sacrificato in nome della “lotta al terrorismo”. A queste due dimensioni se ne aggiunge una terza, ossia la *persona*, l’immagine di Moro veicolata dai media, prima e dopo la sua morte, che aleggia spettrale ad ogni momento della lettura. Moro è lo spettro per eccellenza della storia repubblicana ed è impossibile rievocarne l’immagine sganciandola dalla sua esposizione a volte feticistica, compulsiva¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Leonardo Sciascia, *L’affaire Moro*. (Palermo: Sellerio, 1978).

¹⁵⁶ In particolare si veda il capitolo “Il caso Moro” in: Marco Belpoliti. *Settanta*. (Torino: Einaudi, 2010).

Nelle sue opere Leonardo Sciascia si è spesso interrogato riguardo all'influsso che la violenza e la politica hanno sugli individui e sui popoli, al punto che il suo percorso letterario è stato interpretato come un'interrogazione sulla "fenomenologia della violenza"¹⁵⁷, da quella della guerra di Spagna a quella mafiosa, da quella fascista a quella terroristica. Nel suo *pamphlet* dedicato al caso Moro, scritto nel 1978, dunque a ridosso degli avvenimenti narrati, Sciascia interpreta la vicenda di Moro non con l'intento di schierarsi politicamente, ma svolgendo piuttosto un'analisi letteraria e persino linguistico-filologica dei documenti. Il linguaggio adottato dalle Brigate Rosse, da Aldo Moro nelle sue lettere, dai media e, infine, dai compagni di partito del leader democristiano, è oggetto di studio all'interno di una rete di riferimenti letterari assai vasta¹⁵⁸; notevoli sono anche le riflessioni sulla ricerca della "verità", non solo in termini giudiziari, ma anche filosofici. Il risultato è un testo che riflette proprio sul rapporto complesso tra politica e letteratura, verità e linguaggio, e che rappresenta un momento particolarmente importante nel percorso intellettuale e artistico dell'autore. La riflessione sul senso e sul ruolo dell'intellettuale "impegnato" che il caso Moro aveva innescato in Sciascia, si ritrova anche nelle pagine di *Nero su nero*, il diario tenuto dallo scrittore nel corso degli anni '70. In esso si trova questo passaggio, scritto nel pieno della vicenda Moro, dedicato alla condizione degli intellettuali in Italia:

Magari [...] gli intellettuali potessero nel nostro paese avere quel ruolo che le polemiche gli attribuiscono, contare davvero quanto sono accusati di contare. Ma non hanno contato mai nulla, non hanno avuto mai un ruolo. Machiavelli diceva: "non ti fanno nemmeno voltare una pietra". E affidandoci a questa immagine

¹⁵⁷ Si vedano: Claude Ambroise e Georges Tyras. "De Leonardo Sciascia à Manuel Vázquez Montalbán: Écrire la violence (du) politique"; Mario Fusco. "Sciascia: De l'observation au questionnement". In: *Tigre/Novemcento. Violence Politique et écriture de l'élucidation dans le bassin méditerranéen: Leonardo Sciascia et Manuel Vázquez Montalbán*. 2002.

¹⁵⁸ "L'Affaire Moro è certamente un'opera letteraria. Anzi, rispetto alle opere strettamente narrative ha qualcosa di più, mentre racconta, riflette sulla letteratura stessa, sul suo statuto e il suo significato." Marco Belpoliti. *Op. cit.* 409.

possiamo dire appunto che il voltare le pietre, e lo scoprire i vermi che ci sono sotto, è il massimo che gli intellettuali hanno potuto fare nel nostro paese: esercizio solitario, e a loro rischio e pericolo.¹⁵⁹

E poi, con un tono di amarezza mista a speranza situa se stesso espressamente nel gruppo degli intellettuali inascoltati:

continuare ad affermare che gli intellettuali hanno un ruolo, che gli intellettuali contano, che tutto quel che accade, accade per colpa loro, [finisce] proprio col far sì che gli intellettuali abbiano un ruolo, che contino qualcosa, che acquistino qualche merito. È un pericolo che stanno correndo coloro che attaccano. E una speranza per noi¹⁶.

Per Sciascia la polemica politica, l'esercizio della critica al potere, non sono una realtà separata rispetto all'attività di romanziere, di autore di finzione. Lo *scrittore* è chi crea delle storie senza dimenticare la Storia, chi non evade dalla realtà, ma la pone al centro del suo lavoro, chi è consapevole di ciò che accade nel proprio paese, calato nella vita della sua nazione, non un esule rinchiuso nella torre d'avorio della letteratura. Anzi, la finzione è uno degli strumenti per penetrare nel castello del potere. L'arte non è sminuita o limitata dall'*engagement*, ma tra i due termini si deve creare una fusione necessaria. Da questo punto di vista si comprende l'esplicito riferimento a Pasolini posto in apertura dell'*Affaire Moro*, laddove Sciascia si riferisce all'"articolo delle lucciole"¹⁸, scritto da Pasolini nel 1975, nel quale il poeta analizzava i discorsi dei politici

¹⁵⁹ L. Sciascia, *Nero su nero* (Torino: Einaudi, 1979). 194.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁸ L'articolo apparve sul *Corriere della sera* (1-2-1975) con il titolo "Il vuoto del potere in Italia", e fu poi raccolto negli *Scritti corsari*. (Milano: Garzanti, 1975). 160-168. Nell'articolo Pasolini ricorda come all'inizio degli anni '60 siano cominciate a scomparire le lucciole a causa dell'inquinamento (sono infatti gli anni del *boom* economico e dell'aumento della produzione). Partendo da questo episodio reale e simbolico, lo scrittore nota come parallelamente al mutamento della società italiana, all'inizio degli anni '60 si sia verificato un mutamento fondamentale nel potere democristiano. Esso si è indebolito, si è creato cioè un "vuoto" di potere che è stato riempito da quello di forze nascoste, tra cui i servizi segreti e le multinazionali, il "potere reale".

democristiani e lamentava la difficoltà a comprendere il linguaggio moroteo¹⁶⁰. Per Pasolini Moro rappresenta un simbolo preciso, ossia quello di un potere che si è progressivamente staccato dal paese che vorrebbe rappresentare¹⁶¹. Sciascia si spinge fino alla suggestione letteraria di credere che Moro, “prima che lo assassinassero, è stato costretto, si è costretto, a vivere per circa due mesi un atroce contrappasso: sul suo ‘linguaggio completamente nuovo’, sul suo nuovo latino incomprensibile quanto l’antico” (16). Ma in che senso “contrappasso”? Nel senso che, come spiega Sciascia,

[Moro] ha dovuto tentare di dire col linguaggio del *nondire*, di *farsi capire* adoperando gli stessi strumenti che aveva adottato e sperimentato *per non farsi capire* [...] doveva comunicare usando il linguaggio dell’incomunicabilità. Per necessità: e cioè per censura e per autocensura. Da prigioniero. Da spia in territorio nemico e dal nemico vigilata.”(16)

All’epoca le lettere scritte da Moro nel carcere delle Brigate Rosse furono invece ritenute inattendibili da molti dei destinatari, non dai famigliari, ma dagli appartenenti al mondo politico a lui più vicino, che lo ritenevano soggetto a censura e a pressioni psicologiche troppo grandi, o semplicemente rifiutavano di capirne il messaggio fin troppo chiaro¹⁶². Questa idea dell’*incomprensione* delle *testimonianze* scritte, lungi

¹⁶⁰ Scrive Sciascia nell’*Affaire Moro*: “Nella fase di transizione [...] gli uomini di potere democristiani hanno quasi bruscamente cambiato il loro modo di esprimersi, adottando un linguaggio completamente nuovo (del resto incomprensibile come il latino): specialmente Aldo Moro: cioè (per una enigmatica correlazione) colui che appare come il meno implicato di tutti nelle cose orribili che sono state organizzate dal ’69 a oggi, nel tentativo, finora formalmente riuscito, di conservare comunque il potere.” (14).

¹⁶¹ Sulla simbologia di Moro e del suo rapimento, il giornalista Giorgio Bocca, all’epoca dei fatti, commentava: “Moro ucciso in un’automobile abbandonata al centro di Roma, giusto a metà strada fra la direzione del Partito comunista e quella della Democrazia cristiana: una simbologia perfetta. L’autore, il demiurgo del compromesso storico, il nemico numero uno del terrorismo rivoluzionario abbandonato nel centro del potere democristiano e comunista; il cadavere di uno dei più noti statisti italiani lasciato, a sfida e scherno dell’intero apparato statale e della più gigantesca mobilitazione poliziesca che la storia italiana abbia mai visto, nel centro della capitale.” Giorgio Bocca. *Moro una tragedia italiana* (Milano: Bompiani, 1978). 7.

¹⁶² Come si è detto, Sciascia, invece, credeva il contrario, infatti “fu il primo a sostenere in sede critica l’autenticità delle lettere inviate dal carcere del popolo, contribuendo a smantellare la menzogna della sindrome di Stoccolma e della non ascrivibilità”. Francesco Biscione. *Il delitto Moro*. (Roma: Editori riuniti. 1998). 248.

dall'essere una mera suggestione letteraria è, invece, di essenziale importanza perché da essa scaturisce la scrittura dell'*Affaire Moro*, nonché la sua sostanziale derivazione dalla manzoniana *Storia della colonna infame* (di cui Sciascia aveva appena scritto l'introduzione), vale a dire un fatto di cronaca ricostruito su documenti, su tracce scritte. Nel caso dell'*Affaire Moro* “la verità sta nella relazione tra il testo e chi l'ha scritto”²² (nello specifico le lettere di Moro) e nell'interpretazione volta a rivelarne il senso nascosto, allusivo. È questo il pregio del *pamphlet*: proporre una sorta di *traslazione*; scrive, infatti, a questo proposito Claude Ambroise: “il problema della verità nel testo di Moro diventa quello della verità del testo di Sciascia”²³. Se Moro è un simbolo per i terroristi che ne hanno deciso le sorti, nondimeno è un simbolo, sebbene di tutt'altro significato, anche per Sciascia: il simbolo dello *scrittore* in quanto autore di documenti scritti destinati ad essere decifrati (e probabilmente misconosciuti) dagli *altri*. Il *pamphlet* ci appare, così, sotto una nuova luce, perché esso rappresenta un testo decisivo all'interno della produzione e riflessione sciasciana sulla natura della storia e del rapporto tra essa e la sua ricostruzione narrativa. Esso s'interroga sul senso dell'indagine operata partendo da tracce scritte, sulla possibilità stessa di apprendere la verità attraverso l'arte della lettura degli indizi, essenziali, questi, dell'attività autoriflessiva di uno scrittore che, tramite le sue polemiche e le sue opere, ha deciso di agire sulla realtà attraverso la scrittura. Per Sciascia, Moro è ben più di un politico rappresentante di una classe dirigente inadeguata, di un prigioniero che scrive delle memorie “truccate” dai suoi carcerieri, di un uomo conscio di essere vicino a una fine. È un personaggio incredibilmente interessante, degno di pietà certo, ma anche molto “letterario”.

²² Claude Ambroise. “Introduzione”. In: Leonardo Sciascia. *Opere*. (Milano: Bompiani, 1989). XXVI.

²³ *Ibidem*.

Nel capitolo successivo, Sciascia intraprende un'analisi testuale dell'articolo di Pasolini, del linguaggio moroteo, dei testi brigatisti e annuncia che l'oggetto principale del suo scritto saranno i *documenti del contrappasso*, cioè le “lettere attraverso cui Moro tentò di comunicare con *gli altri* che credeva *suoi*” (16). L'enfasi posta sull'analisi linguistica intesa allo svelamento della verità, sembra però controbilanciata da un sentimento di *instabilità* e *gratuità* più volte ribadite: “Nell'arco dell'*affaire*, recapitando, non senza rischio, da cinquanta a settanta lettere di Moro [...] i brigatisti [...] hanno tenuto in funzione e tensione –con prevalente gratuità- le loro risorse logistiche” (18), e più avanti: “In quanto alla gratuità, e cioè alla mancanza di scopo e di utile con cui assolsero buona parte del lavoro postale, si può ragionevolmente esser certi.” (20). Lo stupore dello scrittore è dovuto al fatto che un uomo delle Brigate rosse ha rischiato la vita per recapitare alla moglie di Moro, Eleonora, un breve scritto di auguri pasquali¹⁶³. Partendo da questo spunto, Sciascia indirizza la sua attenzione su tracce di natura testuale e, in conclusione al capitolo, enuncia la sua teoria sul caso:

“E del resto, nel caso di Moro, l'interesse [dei brigatisti] era di svelare e analizzare quella identità integralmente, non di disgregarla o sostituirla. Moro bisognava continuasse ad essere se stesso nella “prigione del popolo”. [...] nessuna costrizione, dunque, nessuna violenza fisica, psichica o farmacologica. E al minimo, anche, avranno esercitato censura sulle sue lettere. Ma di questa etica Moro non si rese conto o non si fidò: e perciò [...] disperatamente e lucidamente si autocensurò, adattando alla funzione del *dire* il suo linguaggio del *nondire*”.¹⁶⁴

In questo modo Sciascia ripresenta la sua convinzione di trovarsi di fronte a documenti di natura speciale: in essi si produce al massimo grado una connessione forte tra la *forma* (la “lettera”) e la *condizione* concreta di chi produce il documento (l'autore

¹⁶³“Mia carissima Noretta, desidero farti giungere nel giorno di Pasqua, a te ed a tutti, gli auguri più fervidi e affettuosi con tanta tenerezza per la famiglia ed il piccolo in particolare. Ricordami ad Anna che avrei dovuto vedere oggi. Prego Agnese, di farti compagnia la notte. Io discretamente, bene alimentato ed assistito con premura. Vi benedico, invio tante cose care a tutti e un forte abbraccio. Aldo.” (20).

¹⁶⁴ Leonardo Sciascia, *Opere*. Cit., 475. A questo proposito si veda: Doug Thompson. “Sciascia, Aldo Moro and ‘il linguaggio del nondire’”. *Perspectives on contemporary literature*. 11. 1985. 100-108.

della lettera). Per Moro, anzi, ogni lettera scandiva i giorni che lo separavano dalla sua condanna a morte e per questo tentava instancabilmente di allontanare quella concretissima condanna.

Nel seguito del capitolo, Sciascia rileva come nei discorsi dei politici italiani al “dramma del rapimento” si sia sostituito il “dramma dell’assenza” “dell’onorevole Moro dal Parlamento, dalla vita politica”. Egli insinua che l’assenza di Moro sia “più produttiva –in una determinata direzione- della sua presenza”(26). Moro e la sua vicenda, afferma Sciascia, “sembrano generati da una certa letteratura. Ho ricordato Pasolini. Posso anche –non rallegrandomene ma nemmeno rinnegandoli- ricordare due miei racconti, almeno due: *Il contesto* e *Todo Modo*” (27). I due romanzi citati sono stati dunque un’anticipazione, una profezia, ma in realtà, spiega Sciascia, la sua è stata soltanto una “sintesi” della situazione politica italiana: “lasciata, insomma, alla letteratura la verità, la verità –quando dura e tragica apparve nello spazio quotidiano e non fu più possibile ignorarla o travisarla- sembrò generata dalla letteratura” (28). È come se, nel caso Moro, i fatti *parlassero* di un *plot* che li precedeva e li informava di sé, come se fossero stati essi stessi una narrazione, il racconto di una malattia politica e sociale, per non dire di una cospirazione: l’*affaire* era già stato scritto da un autore misterioso, e Sciascia lo “riscrive”. Scrive Sciascia:

L’impressione che tutto nell’*affaire* Moro accada, per così dire, *in letteratura*, viene principalmente da quella specie di fuga dei fatti, da quell’astrarsi dei fatti – nel momento stesso in cui accadono e ancora di più contemplandoli poi nel loro insieme- in una dimensione di consequenzialità immaginativa o fantastica indefettibile e da cui ridonda una costante, tenace ambiguità. [...] Tanta perfezione può essere dell’immaginazione, della fantasia; non della realtà. (28)

Il *pamphlet* sciasciano ci invita a cogliere gli indizi latenti di questo *plot*, e per tale motivo espande il testo in una fitta rete di rimandi letterari e di allusioni alla politica, alla cultura contemporanea. Oltre al fascino estetico, metafisico, narrativo, di questa *quête*, di questo *plot* (che rimanda agli schemi del genere poliziesco¹⁶⁵), dal testo emergono anche le perplessità di Sciascia rispetto alle indagini sul caso, dubbi espressi poi in quella che in seguito diventerà l'“appendice” al *pamphlet*, ossia la “Relazione di minoranza presentata dal deputato Leonardo Sciascia”¹⁶⁶. In altre parole, “quello che Sciascia vuole dimostrare è che il principio della non trattativa è contraddittorio con tutta la concezione e la pratica politica della DC e che quindi non si può giustificare quell'operato appellandosi alla politica”¹⁶⁷.

Interpretando la figura di Moro come un'allegoria della politica italiana degli anni Settanta, rinchiusa in un linguaggio incomprensibile alla società e che sancisce il distacco tra essa e la classe politica, Sciascia mette in luce l'incomunicabilità estesa che penetra la politica e la società in quegli anni di crisi. Da scrittore, sceglie di esplorare appunto il linguaggio: quello della politica, che da veicolo di significati condivisibili si è trasformato in strumento di inganno; quello degli oppositori violenti di questa politica (i brigatisti); infine, quello dei media dell'epoca. La crisi che pervade il rapporto tra segno e significato, rappresenta anche il nucleo dei suoi romanzi di “genere”, ossia quelli che assumono la forma del romanzo giallo, perché, come notano Denis Millier e Gilles

¹⁶⁵ Sull'uso del genere della “crime fiction” da parte di Sciascia, si veda: Joseph Farrell. *Leonardo Sciascia*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995), e Liz Wren-Owens. “The Tools of the Detective: Leonardo Sciascia's Approach to Literature in the mid to late 1970s”. *The Value of Literature...cit.*, 690-702. Sulle idee sciasciane riguardo al genere in questione e in particolare ai suoi rapporti con la società e la politica, si veda il saggio: “Breve storia del romanzo poliziesco”. Leonardo Sciascia. *Opere*, cit. 1181-1196.

¹⁶⁶ Sciascia, eletto deputato del Partito Radicale, fece parte della “Commissione Parlamentare d'inchiesta su la strage di Via Fani, il sequestro e l'assassinio di Aldo Moro, la strategia e gli obiettivi perseguiti dai terroristi”. Leonardo Sciascia. *Opere. 1971-1983*. A cura di Claude Ambroise. Milano: Mondadori, 2001. 573-599.

¹⁶⁷ Enriques E. Agnoletti. “Moro e Sciascia”. *Ponte*. 34. 1978. 965-966.

Menegaldo, “la forme policière se retrouve au coeur d’esthétiques romanesques qui se caractérisent [...] surtout par une conscience aiguë de l’instabilité des signes et un manque total d’innocence quant aux transparences mimétiques de la représentation”¹⁶⁸. Tornando al *pamphlet*, che per tradizione è il genere della polemica diretta contro il potere, si deve notare come una sorta di risposta differita alla polemica di Sciascia contro l’indecifrabilità della politica, sarà data anni dopo dai brigatisti stessi, se si crede alle affermazioni di Anna Laura Braghetti, brigatista e carceriera di Moro. Nel suo memoriale *Il prigioniero*, la Braghetti ricorda, infatti, gli interrogatori di Mario Moretti al leader democristiano e scrive:

Dopo aver ascoltato le prime battute della discussione, pensai che Moro evitasse di rispondere, parlasse per non parlare. Dopo tre quarti d'ora mi resi conto che in qualche modo, invece, tentava di spiegare a Mario, e senza saperlo anche a me: “Guardi, la politica dalla quale vengo non funziona come crede lei. Non c'è una risposta alle sue domande. E, soprattutto, le risposte non assomigliano affatto a quelle che cerca”. Usavano un tono reciprocamente gentile, e gli insistenti tentativi di Mario di incalzarlo sembravano vani, e ogni tanto estenuanti. [...] Troppe parole per chi era in cerca di una risposta diretta. [...] Avevamo finalmente raggiunto il cuore dello Stato, e non ci capivamo niente.¹⁶⁹

Moro rappresenta il “cuore dello Stato”, ma neppure imprigionato nel carcere del popolo riesce a instaurare una comunicazione con i suoi carcerieri. Sia il linguaggio moroteo che quello brigatista sono inadatti a produrre nuovi significati, un nuovo senso, a dare un apporto alla comprensione delle trasformazioni della società italiana, a produrre una qualsiasi regime di “verità”. Per Sciascia il caso Moro è dunque il segno di una duplice sconfitta, che solo la letteratura è in grado di rivelare.

¹⁶⁸ Denis Millier e Gilles Menegaldo. “Avant-propos”. *Formes policières du roman contemporain. La Licorne*. 44 (1998). 3-6.

¹⁶⁹ Anna Laura Braghetti e Paola Tavella. *Il Prigioniero*. (Milano : Feltrinelli, 1998). 38.

In conclusione, l'analisi condotta in questo capitolo mostra come il ricorso all'*allegoria* non sia un espediente formale, ma, come afferma Romano Luperini, oltre ad essere uno "spazio oggettivo della ricerca artistica", essa sia soprattutto "una prospettiva gnoseologica e teorica che chiama direttamente in causa la responsabilità ermeneutica del soggetto"¹⁷⁰. Da questo punto di vista i testi qui analizzati rappresentano un tentativo non solo di raccontare l'effetto della violenza politica sui singoli o sui gruppi, ma anche di fornire una risposta ("responsabilità ermeneutica"), sebbene molto diversa da autore a autore, alla questione inerente l'"impegno" nel contesto culturale e intellettuale del paese. Dagli anni Settanta in poi, come ha colto Jennifer Burns, l'idea d'impegno dei letterati italiani è andato mano a mano trasformandosi, abbandonando caratteri autoritari per assumere, negli anni Ottanta, la forma di quella che la studiosa definisce una sorta di "fragmentation"¹⁷¹. Gli anni Settanta sono cruciali poiché rappresentano l'inizio di questa trasformazione verso nuove forme di "impegno" eppure, per la crisi politica e sociale che li caratterizza, costringono gli scrittori a confrontarsi con la violenza politica e dunque a prendere posizione nei confronti degli avvenimenti coevi.

Nell'allegoria del "corpo politico" identificata nelle opere di questo capitolo, si iscrivono la crisi e il trauma di una contemporaneità che non può essere liquidata con formule omnicomprensive, ma necessita un'esplorazione delle modalità con cui i rapporti tra individuo e potere si realizzano e si complicano nel passaggio da modernità a postmodernità, da "grandi narrazioni" a narrazioni "frammentarie". Più che romanzi

¹⁷⁰ Romano Luperini. *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*. (Roma: Editori Riuniti, 1990). 3.

¹⁷¹ "The contemporary instances of impegno are not replicas of the original mode but souvenirs of it: metonymic representations of a total experience. [...] I describe the relation between the original and the contemporary versions using the metaphor of fragmentation." Jennifer Burns. *Fragments of Impegno: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-2000*. (Leeds: Northern University Press, 2001). 1.

tematici sul “terrorismo”, questi testi sono riflessioni sulla ferita traumatica della violenza politica nella psiche collettiva, la cui difficile rielaborazione sarà appunto il motivo ricorrente delle opere analizzate nei capitoli successivi di questa tesi.

Capitolo 3

La violenza politica come trauma

“Each traumatic event in Italian history –war, violence, atrocities, assassinations –represents a failure of the modernizing process and a threat to a successful image of a modern State.”
(Mary P. Wood)

Maledetti vi amerò di Marco Tullio Giordana, Colpire al cuore di Gianni Amelio e La seconda volta di Mimmo Calopresti

Come per la nozione di *spettrale*, anche per il concetto di *trauma* è possibile una lettura in termini “collettivi”, ossia in quanto sintomo “storico” e non unicamente dell’inconscio individuale; d’altro canto, il contesto politico, culturale, ideologico in cui avvengono quegli eventi traumatici che coinvolgono la collettività, ne modifica l’impatto sugli individui. Diventa dunque difficile, a volte, distinguere un trauma collettivo da quello individuale¹⁷², soprattutto con riferimento a eventi come la guerra o la violenza politica. Osservando alcuni degli eventi catastrofici del XX secolo, si nota come la violenza politica è strettamente connessa con i concetti d’identità collettiva e di trauma culturale, infatti “a collective trauma, affecting a group with definable membership, will,

¹⁷² Vedi: Cathy Caruth (a cura di). *Trauma. Explorations in Memory*. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995) e E. Ann Kaplan. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. (New Brunswick: Rutgers University Press, 2005). 1.

of necessity, also be associated with the group's collective identity"¹⁷³. Mentre in alcuni casi un trauma "nazionale" ha prodotto un rafforzamento del senso di unità sociale, in altri casi, come quello italiano, traumi collettivi possono produrre un effetto di "frammentazione"¹⁷⁴ e di divisione sociale. Osservando le narrazioni che si sono sviluppate attorno al tema della violenza politica in Italia negli anni successivi ai '70, si possono notare degli elementi ricorrenti tra cui, in primis, il ripiegamento sul personale, sul privato. Il cinema italiano e la letteratura della fine degli anni Settanta e dell'inizio degli anni Ottanta che si occuparono del terrorismo, spesso manifestarono un interesse per questioni inerenti alla colpa, alla difficoltà della testimonianza, alla ricaduta del trauma sul privato, inserendo il tema della violenza in un contesto familiare, intimo. Con l'intento di ridefinire un'identità frammentata attraverso nuovi punti di riferimento culturali, sia il cinema sia la letteratura si confrontarono con la necessità di negoziare storie traumatiche e circostanze sociali ansiogene usando nuovi linguaggi e generi¹⁷⁵, rivolgendosi a un pubblico nuovo, socialmente variegato ed esposto al messaggio di mass media in rapida evoluzione¹⁷⁶.

Il ripiegamento verso il privato fu in realtà un fenomeno generale nel cinema italiano, in parte causato dalla volontà di allontanarsi dai temi politico/civili percepiti come gravosi da sopportare e da narrare¹⁷⁷. Un *auteur* come Giuseppe Bertolucci notava

¹⁷³ Smelser, Neil J. "Psychological Trauma and Cultural Trauma". *Cultural Trauma and Collective Identity*. Jeffrey C. Alexander et al., a cura di. (Berkeley: University of California Press, 2004).43.

¹⁷⁴ Arthur J, Neil. *National Trauma and Collective Memory*. (Armonk: N.Y.: M.E.Sharpe. 1991). 31.

¹⁷⁵ Si pensi all'*horror*, al noir o al *western* all'italiana.

¹⁷⁶ Questo è per esempio l'approccio di *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*. Ernest Mathijs and Xvier Mendik eds. (London: Wallflower, 2004), come ha ben notato Steven Woodward nella sua recensione al volume (*Quarterly Review of Film and Video*, 24:189-205, 2007. 190).

¹⁷⁷ A proposito degli anni '80, Brunetta afferma: "Molti registi si trovano privi di punti di riferimento. Gli autori che affrontano il tema del terrorismo nell'ultimo ventennio –da Gianfranco Mingozzi, che per primo sfiora questo tema con *La vita in gioco* (1972), a Marco Tullio Giordana con *Maledetti vi amerò* (1980), a Bernardo Bertolucci con *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981), a Gianni Amelio con *Colpire al cuore*

che, proprio perché gli episodi di terrorismo per diversi anni avevano occupato ininterrottamente tutte le prime pagine di giornali e telegiornali, “quella realtà, ossessivamente ‘mostrata’ nel suo tragico evolversi quotidiano, era – in qualche modo – impresentabile. [...] Il ricatto del ‘vero’ era troppo forte e violento”¹⁷⁸.

Se Bertolucci attribuisce la difficoltà di narrare il terrorismo a un’intrinseca ostilità dell’argomento e a un clima mediatico votato alla reiterazione maniacale del fenomeno¹⁷⁹, Gianni Amelio, invece, imputava la colpa di questa “difficoltà” a una tendenza generale ma precisa del cinema italiano:

Oggi fare film sul terrorismo è pressoché impossibile, se non dall’interno. Nessuno di noi è in grado di farlo e paradossalmente gli unici che potrebbero sono gli stessi terroristi [...]. Nel cinema italiano a partire dai ’60, si è persa questa capacità di raccontare “cinematograficamente” il paese [...]. Spero anzi che [*Colpire al cuore*] venga visto in questa luce: uno sguardo “trasversale” al problema del terrorismo attraverso i rapporti tra padre e figlio. Se non si può “raccontare” il terrorismo, si può analizzare la nostra reazione di fronte al fenomeno.¹⁸⁰

Amelio giustifica l’aver ricondotto la narrazione del terrorismo nel suo film a un ambito familiare (in particolare al rapporto padre-figlio) con la necessità di adottare uno “sguardo trasversale” che consentirebbe, grazie alla sottigliezza dell’indagine intimistica, la narrazione dell’evento collettivo, ma che cosa intenda con questa frase non è del tutto chiaro. Si può pensare che non potendo “raccontare” il terrorismo in sé, le sue cause, in quanto si trattava di un evento traumatico che necessitava di un’elaborazione più lunga e

(1983), a Giuseppe Bertolucci con *Segreti Segreti* (1984)- lo fanno con difficoltà e circospezione, cercando di esplorare i rapporti tra un io politico che si è dissolto e una disperata ricerca di un io individuale incapace di trovare una propria dimensione” Gian Piero Brunetta. *Guida alla storia del cinema italiano*. (Torino: Einaudi, 2003). 333.

¹⁷⁸ Massimo Giraldi. *Giuseppe Bertolucci* (Milano: Il Castoro, 1999). 11.

¹⁷⁹ Nel film *Maledetti vi amerò* (1980) di Marco Tullio Giordana, questo è evidente nelle scene in cui il protagonista colleziona ritagli di settimanali che riportano notizie e immagini di atti terroristici (in particolare i delitti Moro e Pasolini).

¹⁸⁰ Le affermazioni di Amelio sono tratte da un’intervista con Gianni Olla del 1982, riguardo a *Colpire al cuore*. (Tullio Masoni. “Colpire al cuore di Gianni Amelio”. *Cineforum*. 224.5. 1983. 49-54. 53-54).

complessa da parte della società, Amelio e Bertolucci ne volessero descrivere gli effetti psicologici sul corpo sociale, sulle relazioni familiari e generazionali. D'altronde, anche da un punto di vista commerciale, secondo loro stessa ammissione, sarebbe stato difficile per i registi ottenere fondi per produrre opere destinate ad essere accolte freddamente da un pubblico non propenso a ritrovare sullo schermo i conflitti politico-sociali da cui, presumibilmente, desiderava estraniarsi.

Pur ammettendo simili spiegazioni, un'altra interpretazione possibile di questo ripiegamento sul privato risiede a mio parere nella natura stessa dei movimenti eversivi. L'eversione, soprattutto di sinistra, era stata una forma di ribellione contro lo Stato scaturita anche da forti cambiamenti sociali (il "boom" economico; il '68; il femminismo) che avevano mutato la struttura profonda della società italiana, il cui nucleo centrale era proprio la famiglia. Il termine "eversione" (da *vērtere* = volgere) è dunque una sorta di vettore ideologico per comprendere lo "stravolgimento" delle strutture sociali di quegli anni. Parlare di terrorismo attraverso la famiglia assumerebbe dunque un significato più ampio all'interno della metamorfosi sociale del paese. Riferendosi ai mutamenti collettivi avvenuti nei due decenni successivi al secondo conflitto mondiale, nell'ambito dei consumi, dei trasporti e della scolarizzazione, Chiara Saraceno ha scritto:

These changes implied multiple redefinitions of both individual options and life chances, and of the relationship between individuals and their families. Thus, changes in both levels of education and in the occupational structure caused the tremendous process of inter-generational social mobility which not only transformed the Italian social structure in the short span of two generations, but involved the great majority of multi-generational kin networks in the 1950s and 1960s.¹⁸¹

¹⁸¹ Chiara Saraceno. "The Italian family from the 1960s to the present." *Modern Italy*. 9(1) (May 2004): 47-57. 48.

Spesso il livello educativo dei figli superò quello dei genitori, così che il processo di ridefinizione dei rapporti derivante implicò la rielaborazione di concetti quali *autorità* e *tradizione*. Amelio fu proprio uno dei registi che mostrarono un'acuta consapevolezza di questa trasformazione, al punto di affermare che chi “nasce nel '45 e comincia a lavorare alla fine degli anni sessanta fa un salto di classe che è probabilmente l'ultimo salto di classe forte [...] passare in una generazione da genitori analfabeti o semianalfabeti a figli universitari”¹⁸². Tali differenze culturali e sociali complicarono la comunicazione fra le generazioni e portarono quella più giovane a percepire quella più vecchia come reazionaria, portatrice di valori difficili da condividere.

Il cinema ha spesso rispecchiato questi mutamenti proprio in opere che si sono interrogate sulla violenza politica. In *Maledetti vi amerò* di Marco Tullio Giordana, i personaggi sembrano proprio incarnare ognuno le nuove tipologie sociali scaturite dalla rottura dei modelli culturali precedenti. Nel film il protagonista è un ex-sessantottino, Riccardo detto Svitol, il quale, spesi cinque anni in un non meglio precisato paese del sud dell'America, rientra in Italia poco tempo dopo il sequestro e l'uccisione di Aldo Moro per opera delle Brigate Rosse. Svitol tenta di riallacciare i contatti con gli amici, di ricostruire i fatti avvenuti in sua assenza, di capire che cosa non ha funzionato della rivolta studentesca che ha fallito il proprio tentativo di risvegliare la coscienza del paese (la scena in cui vediamo Svitol gridare più volte la parola “classe” in una fabbrica vuota senza ottenere risposta è simbolica di questo senso di solitudine e perdita). Svitol vuole

¹⁸²Tullio Masoni. *Op. cit.* 60. Ai passaggi di classe e di livello educativo si devono aggiungere anche quelli di costume, come osserva lo storico Paul Ginsborg: “Gli anni '60 e '70 furono [...] decenni determinanti, caratterizzati dall'improvvisa rottura di modelli culturali e riproduttivi di lunga durata. La massiccia migrazione interna dei primi anni '60, ripetutasi con minore intensità nel periodo 1966-74, la liberalizzazione dei costumi sessuali, la diffusione dei contraccettivi, le leggi (e i risultati del referendum) sul divorzio e sull'aborto, determinarono una frattura irreversibile nella trasmissione dei codici di comportamento fra le generazioni.” Paul Ginsborg. *L'Italia del tempo presente: Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*. (Torino: Einaudi, 1998). 137.

capire perché molti dei compagni di un tempo si siano rinchiusi nei loro interessi egoistici adattandosi agli ideali di quella stessa società che prima avevano combattuto (in questo la scena del festino con cocaina, droga *di destra*, è molto eloquente). Fanno eccezione l'amico eroinomane, che ha comunque scelto una sua personale via di fuga, seppure autodistruttiva, e l'amico redattore di *Lotta Continua*, il quale rifiuta l'autocommiserazione e continua a scrivere e a cantare, ossia a "dare voce" in qualche modo alla contestazione.

Il film indugia spesso sullo sguardo attonito di Svitol perso nel tentativo di decifrare i comportamenti di tutti: le femministe, gli omosessuali, gli arricchiti, i drogati, la nuova generazione (una sera è scambiato per un fascista e rincorso da ragazzini offesi dal suo insulto: "omologati di merda"). Le immagini dei morti di destra e di sinistra sono sagome tutte uguali, una volta appese alla "parete dei fantasmi", come Svitol ha chiamato un muro di casa cui incolla ritagli dei giornali, tra cui alcuni che mostrano delle foto della strage di Via Fani (il rapimento di Moro) o del ritrovamento del cadavere di Pier Paolo Pasolini. Sia Pasolini sia Moro sono gli *spettri* che ossessionano la società italiana dei tardi Settanta e oltre, e il termine *fantasmi* usato nel film è dunque particolarmente significativo del senso di mancata elaborazione della violenza, perpetrata e subita.

Il *topos* della paternità percorre tutto il film ed è evidente in particolare attraverso la figura di Aldo Moro. La sua morte suscita nei lettori della rivista "Lotta Continua" un forte complesso di colpa per l'uccisione simbolica del "padre", sentimento che emerge nelle lettere disperate inviate all'amico di Svitol, redattore della rivista¹⁸³. In assenza di

¹⁸³Sulla contrapposizione tra Moro e Pasolini come figure "paterne" intervenne all'epoca anche lo stesso Giordana. Vedi intervento di Giordana in Lorenzo Pellizzari. "Maledetti vi amerò". (*Cineforum*. 199.11 (1980): 747-753.753). Su Moro come "totem", si veda Liborio Termine "Maledetti vi amerò". (*Cinema Nuovo*. Vol. 29, no.268 (1980): 44-45. 44). Su *Lotta Continua* e il caso Moro, si veda Aldo Cazzullo. *I*

punti di riferimento, Svitol cerca rifugio nella famiglia e nelle amicizie. Prima tenta di stabilirsi presso la madre, ossessionata dalla convinzione di saper individuare terroristi nascosti fra la gente comune. Presto però lo abbandona per installarsi da un amico, il quale lo lascia per emigrare in Inghilterra (ancora una volta, una fuga dalla realtà, dall'Italia). Infine frequenta un ex-partigiano che prima lo affascina, ma poi lo delude smitizzando la resistenza, attraverso racconti di cruda violenza che mostrano il lato meno eroico della guerra partigiana. Alla fine Svitol, deluso da tutto, ex-compagni e ideali, inscenerà una finta soffiata su un terrorista ricercato dalla polizia. Si presenterà all'appuntamento con il commissario stesso cui ha fatto la soffiata (un personaggio che, nel corso del film, fornisce una sorta di surrogato di figura paterna, "autorevole") e, sfoderando una pistola rubata all'amico drogato, indurrà il poliziotto a sparargli e a ucciderlo. In sostanza Svitol, che ha deciso di farla finita con una realtà che gli risulta incomprensibile, sceglie deliberatamente di morire parodiando un'azione terroristica, come se il ricorso alla citazione, al travestimento, potesse dare un senso al vuoto che lo penetra, alla sua alienazione, alla sua inadeguatezza, familiare e sociale.

Il tema dell'alienazione è essenziale anche nel film di Amelio *Colpire al cuore*, al centro del quale vi è un complicato rapporto padre-figlio. Il padre è Dario, un professore universitario il cui allievo prediletto, Sandro, si rivelerà essere un terrorista. Dario mostra anche un'affettuosa complicità con Giulia, la ragazza di Sandro, e con il loro bambino appena nato. Agli occhi del figlio di Dario, il quindicenne colto e introverso Emilio,

ragazzi che volevano fare la rivoluzione. 1968-1978: storia di Lotta continua. (Milano: Mondadori, 1998). 285.

ques'affettuosa complicità con la coppia si trasforma in "connivenza" al punto che il ragazzo, denunciando il padre alla fine del film, ne provocherà l'arresto.

L'incomprensione tra generazioni giunge dunque all'apice, anche se in questo caso è un figlio che non accetta le simpatie eversive del padre. Qui il figlio mostra "insoddisfazione per un padre dubbioso che non sa e non vuole dargli risposte categoriche, indicazioni definitive: qualcuno che non vuole 'fare il padre', limitandosi a esserlo da lontano"¹⁸⁴. Durante uno scambio eloquente di battute, Dario dice al figlio: "Vuoi che ti dica cos'è male e cos'è bene? No. Padri così perfetti non ce ne sono più...". Le parole di Dario suonano ancora più sconvolgenti perché a pronunciarle è un professore, quindi una figura che incarna una doppia promessa di autorità e guida, quella del *padre* e del *maestro*. A questo si aggiunge che Emilio è vittima di una martellante campagna di demonizzazione del terrorismo, che lo accomuna al personaggio della madre di Svitol nel film di Giordana. Quando un giorno scopre in una via milanese che il terrorista riverso a terra, ucciso in una sparatoria con la polizia è proprio Sandro, Emilio crede di agire in modo corretto decidendo di recarsi in questura per raccontare quello che sa e mostrare le foto che ha scattato a Sandro, Giulia e Dario in occasione di una loro visita a casa.

Nel film Emilio è spesso mostrato nell'atto di spiare (fotografare, pedinare, osservare non visto dalla finestra, da dietro un muro, ecc...) al punto che si sente in diritto di decidere del destino altrui avendo tratto le sue conclusioni dagli indizi che crede di aver rinvenuto. Ciò è sottolineato in uno scambio di battute con il padre. Si tratta di una scena in cui Dario affronta Emilio per la prima volta con aggressività. Il motivo è la scoperta nella camera del ragazzo di alcune foto scattate di nascosto da Emilio che

¹⁸⁴ Gianni Volpi. *Gianni Amelio*. (Torino: Scriptorium, 1995). 30.

mostrano Dario in compagnia di Giulia. Dario dice al figlio: “la polizia t’ha assunto come fotografo ufficiale?” e poi, dopo che la conversazione è degenerata al punto che schiaffeggia il figlio, continua: “dal buco della serratura sembriamo tutti ladri, tutti assassini”¹⁸⁵. Sebbene sia stata colta nel film una critica a quei professori-intellettuali che, pur non avendo direttamente partecipato all’eversione, hanno comunque influenzato i loro studenti verso quella direzione, ossia “gli ideologi grandi e piccoli della lotta armata”¹⁸⁶, viene anche messa in luce la pericolosità di giudizi sommari basati sull’osservazione astiosa delle cose. Amelio ci ricorda che è tipico di regimi non democratici il voler risolvere conflitti politici e sociali interpellando i cittadini e invitandoli a diffidare l’uno dell’altro, al punto di minare le basi della coesione sociale nonché familiare.

L’epilogo si svolge in uno spoglio edificio di periferia in cui si trova l’appartamento di Giulia. Dario vi si reca per consegnare alla donna un biglietto del treno che le permetterà di scappare, essendo ormai ricercata dalle forze dell’ordine. Non sanno che uscendo dalla casa verranno entrambi arrestati sotto gli occhi di Emilio che li ha denunciati. Nel corso della sua conversazione con la donna, Dario rivela il desiderio di compiere un viaggio con suo figlio per ritrovare l’affinità perduta, per cancellare “i quindici anni che l’hanno fatto crescere così”, ammettendo così che causa della loro incomunicabilità è stata propria la temperie storica in cui si sono ritrovati a vivere dalla fine degli anni ’60. Se il clima politico e sociale è colpevole di avere avvelenato i rapporti

¹⁸⁵ Come nota Christian Uva, Dario “si fa portavoce di un’istanza metalinguistica che assume il significato di una vera e propria riflessione sul rapporto tra cinema e realtà [...]. Dato [...] l’atteggiamento inquisitore del figlio riguardo un padre colluso col terrorismo, è come se Amelio si preoccupasse di denunciare l’incapacità del cinema (sguardo per eccellenza dal “buco della serratura”) di individuare la Verità.” Christian Uva. *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*. (Soveria Mannelli: Rubettino, 2007). 53.

¹⁸⁶ Alberto Cattini. *Le storie e lo sguardo: il cinema di Gianni Amelio*. (Venezia: Marsilio, 2000). 74.

tra le generazioni e dunque i rapporti familiari, se la generazione ultra politicizzata che ha fatto il '68 (e il '77) ha ingabbiato la realtà nei propri schemi ideologici soffocanti, per contro lo stato e i mass media hanno tentato di plasmare i cittadini con la retorica della paura e della delazione¹⁸⁷.

Sia nel film di Giordana che in quello di Amelio lo spettro della violenza politica si manifesta all'interno di rapporti di gruppo, sia esso inteso come gruppo familiare che come gruppo che si riconosce in determinati ideali politici. L'incapacità dei protagonisti di rielaborare il trauma della violenza (per Svitol, si tratta di un evento misterioso che lo ha spinto a rifugiarsi in Sudamerica, per Emilio la visione del cadavere dello studente del padre riverso sull'asfalto) li spinge a ripeterla in termini autolesionistici (Svitol si fa uccidere, Emilio denuncia il padre privandosene e distruggendo il proprio nucleo familiare). Il ripiegamento sul personale non è in questi film un modo per rifuggire dalla narrazione della violenza. Si tratta non solo di un tentativo di sviscerare i risvolti dolorosi che essa acquista nel momento in cui se ne osservano le conseguenze sull'individuo, ma anche un modo per elevare le storie degli individui a metafora di una società che da un lato vedeva una generazione di giovani arretrare nel privato dopo le disillusioni del politico, in forme a tratti autolesionistiche (ad esempio, l'uso della droga ben narrato da Giordana), dall'altro osservava alcuni settori sociali fare propria la diffidenza e la paranoia trasmesse dai media fino a giungere all'intrusione nel privato dei comportamenti quotidiani. In entrambi i casi si trattava di una difficoltà a sentirsi, a percepirsi come entità collettiva, ad agire nella sfera pubblica, in altre parole a riconoscersi nello stato-

¹⁸⁷ A questo proposito si vedano i film della regista tedesca Margarethe Von Trotta, non solo *Anni di piombo* (1981), ma anche *L'onore perduto di Katharina Blum* (1975). In entrambi è mostrata con efficacia la campagna di odio contro i cosiddetti "simpatizzanti" (veri o presunti) del terrorismo verificatasi al tempo in Germania.

nazione da parte dei protagonisti. I film analizzati propongono a mio parere sia una critica verso lo stato e la gestione del potere, ma riconoscono che colpa della chiusura nel privato della generazione anni Ottanta è anche stata la deriva terroristica che ha male incanalato le forze vitali dei movimenti attivi nei Settanta.

I film del decennio successivo, i Novanta, si pongono in modo diverso nei confronti della violenza politica, innanzitutto ponendo in secondo piano il discorso familiare. La violenza è affrontata più come un evento isolato e misterioso (quasi inesplicabile), sradicata da un contesto di aggressività diffusa. In altre parole. Tali film tendono a polarizzare il conflitto lasciando sullo sfondo l'ambiente storico-politico in cui si sviluppò il terrorismo. In questo modo è difficile elaborare a livello collettivo il trauma della violenza politica: essa resta un grumo irrisolto, un enigma, un dato non comprensibile, che lascia i suoi protagonisti incapaci di azione, di evoluzione, di riconciliazione. Un esempio di questa tendenza è il film *La seconda volta* (1996) di Mimmo Calopresti. Il film racconta l'incontro tra il professor Alberto Sajevo e l'ex-terrorista Lisa Venturi. Sajevo, professore all'Università di Torino, all'inizio degli anni '80 era stato ferito alla testa dalla Venturi. La donna, condannata a trent'anni di carcere, ha da poco ottenuto la semilibertà e un lavoro esterno. Sajevo la incontra casualmente e la riconosce, mentre la donna non comprende l'identità dell'uomo che erroneamente scambia per un ammiratore. Solo alla fine scopre chi è l'uomo. Il film trae liberamente spunto dalle vicende reali dell'architetto e professore Sergio Lenci, *Colpo alla nuca*

(1988) che nel 1980 fu vittima di un attentato¹⁸⁸. Il libro stesso di Lenci, racconto della sua convalescenza e delle sue riflessioni, è esso stesso una presenza “spettrale” nella letteratura contemporanea, in quanto non è più reperibile, essendo fuori stampa, al punto che è stato definito “il libro che non c’è”¹⁸⁹.

Nel film di Calopresti l’aspetto puramente politico non è preso in considerazione apertamente da parte del regista, il che, secondo alcuni critici¹⁹⁰, limiterebbe in parte l’impatto politico del film¹⁹¹. Tuttavia la scelta del regista Nanni Moretti per impersonare il ruolo di Sajevo può essere interpretata come significativa in senso politico, dal momento che Moretti rappresenta un richiamo per la generazione postsessantottina che sognava riforme politiche e culturali: “Indeed this is the segment of population most wounded by the *brigatisti*’s violent ideology, for both their hopes and their bodies were maimed during the *anni di piombo*.”¹⁹² Il concetto di *ferita* e di mutilazione sia fisica che psichica è importante perché consente di cogliere la componente politica del film di Calopresti che, se non esplicitamente, si impone nel corso della vicenda. In realtà un’intenzionalità ideologica è ben presente, così com’era avvenuto per altri film prodotti

¹⁸⁸ È interessante notare come nella realtà, raccontata da Lenci, il proiettile rimasto nella nuca, non fosse estraibile senza gravi rischi. Questo motivo ritorna nel film e assume un valore simbolico, di un passato che non viene “rimosso” né rielaborato.

¹⁸⁹ Vedi l’articolo di Alfredo Radiconcini: <<http://www.railibro.rai.it/articoli.asp?id=810>>. Web Feb. 2008. Parti del libro di Lenci sono riportate su: <<http://www.railibro.rai.it/articoli.asp?id=811>>. Per una interessante analisi del testo di Lenci si veda: Alan O’Leary. *Tragedia all’italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*. (Tissi: Angelica, 2007. 171-178.)

¹⁹⁰ Questa particolare coincidenza era stata interpretata da alcuni critici con sorpresa, data la “scarsa propensione ai toni forti dei nostri giovani autori che mal si adatta a un tema dai risvolti così drammatici come il terrorismo, ma anche al fatto che un fenomeno che divide così fortemente gli schieramenti dei partiti di allora non trova, nel momento di grande trasformismo politico di oggi, le condizioni migliori per essere riconsiderato”. Claudio Mazzola. “La seconda volta di Mimmo Calopresti: Il Nuovo Cinema Italiano tra impegno e disimpegno.” (*Italian Culture*. XVI, 2. 1998.111-123:112).

¹⁹¹ Tra il 1996 e il 1997 ben tre film di giovani registi avevano affrontato il tema del terrorismo, ossia *La seconda volta* (Mimmo Calopresti, 1996), *La mia generazione* (Wilma Labate, 1996) e *La mani forti* (Franco Bernini, 1997).

¹⁹² Marie Orton. “‘Terrorism in Italian Film: Striking the One to Educate the Hundred.’” *Romance Languages Annual*. XI (2000). 306-312:307. Corsivo dell’autrice.

nella stessa decade¹⁹³. Essi erano in parte da considerarsi come sostenitori di una legge sull'*indulto* e dunque fautori, secondo alcuni, di un approccio *perdonista* alla questione.

Osservando la figura di Sajevo, si nota come egli sia proiettato in una dimensione a-temporale, quasi in uno stato di paralisi fisica ed emotiva dovuta alla ferita subita (si pensi al valore metaforico del proiettile rimastogli conficcato nella testa e che egli rifiuta di farsi asportare), così che il professore, poiché vittima della violenza, resta intrappolato nel suo stesso lutto autocondannandosi all'isolamento. Come nota Giancarlo Lombardi, “while only the testimony of the traumatic event could slowly lead to a healing process, the impossibility of arriving at words that could adequately represent what is by nature unrepresentable dramatically signifies the impasse and the consequent isolation”¹⁹⁴. La coazione a ripetere che caratterizza i comportamenti di Sajevo (il pedinare la donna, il restare ancorato all'evento traumatico, al proiettile) dimostrerebbe la sua resistenza inconscia alla “guarigione”, la paura di abbandonare una forma nuova di identità derivatagli dal trauma stesso. La figura di Sajevo è imprigionata in uno stato di sospensione che è reso visivamente nel film in varie scene, innanzitutto quella iniziale che lo mostra mentre si esercita remando al vogatore, un attrezzo da palestra che permette di *simulare* il movimento di una barca¹⁹⁵. A mio parere, lo stato di sospensione di Sajevo, così ancorato al passato, si deve intendere come il rispecchiamento di quello di Lisa, la

¹⁹³“The Nineties are likely to be remembered as the decade that witnessed a rich filmic and literary production aimed at reading terrorism as a disturbing issue that was still largely unresolved, as a common traumatic experience which loomed large in the collective unconscious of the entire population. Well-researched and thought provoking, these cultural products have often clearly shown their ideological agenda and their intent to manipulate their audience into reading terrorism as belonging to a past that now needs to be seriously reconceived.” Giancarlo Lombardi. “Virgil, Dante, Blade Runner, and Italian Terrorism. The Concept of Pietas in *La Seconda Volta* and *La Mia Generazione*”. <<http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1999/Italian/LOMBARDI.HTM>> Web Febb. 2008.

¹⁹⁴ Giancarlo Lombardi. “Unforgiven: Revisiting Political Terrorism in *La seconda volta*”. *Italica*. Vol.77, n.2 .2000. 202.

¹⁹⁵ Idem, 202-203.

cui esistenza è proiettata esclusivamente verso il futuro, in un rifiuto del presente e in un differimento costante che dovrebbero andare di pari passo con il tentativo di dimenticare il passato. I due personaggi incarnano così due forme di “impossibilità”: quella della terrorista Lisa di cancellare il passato e il suo trauma, quella di Sajevo di rielaborare il trauma e superarlo per raggiungere un’esistenza “normale” nel presente.

Nonostante un’analisi sottile delle dinamiche personali e psicologiche dei personaggi, tuttavia il film non affronta in modo diretto le cause storiche del terrorismo e delle connessioni tra le istanze eversive e la questione dell’impiego (il problema dei licenziamenti alla FIAT tra la fine degli anni ‘70 e l’inizio degli ‘80). È importante notare che mentre la storia narrata da Sergio Lenci nel suo *Colpo alla nuca* era ambientata a Roma, *La seconda volta* si svolge a Torino, una città che sia per la presenza della FIAT sia per le lotte all’interno dell’università, occupa una posizione centrale nella nascita di forme di protesta violenta in Italia. Nella figura di Sajevo si sommano queste due istanze, ossia il ruolo dell’università e dell’industria, come nota Alan O’Leary:

Se Torino è il cuore del capitalismo italiano, e la FIAT stessa è stata descritta come ‘uno stato dentro lo stato’, è anche vero che la città è stata centro di organizzazione e pensiero socialista. [...] Da questa congiunzione derivano le motivazioni per l’assassinio esemplare, cioè terroristico, di Alberto Sajevo. Il film, naturalmente, non presenta questo tentato omicidio come giustificabile, ma riconosce [...] che la motivazione per l’attentato fosse la responsabilità di Alberto nei licenziamenti in un periodo di aspri conflitti alla FIAT, quando l’azienda lasciò migliaia di persone senza lavoro, assicurandosi che tra i licenziati ci fossero tutti gli attivisti di primo piano.”¹⁹⁶

¹⁹⁶Alan O’Leary. *Tragedia... cit.*, 173. O’Leary nota (come già Paul Ginsborg in: *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943-1980*. Harmondsworth: Penguin, 1990) che il fallimento della resistenza operaia ai piani della FIAT fu indice della sconfitta del movimento operaio in Italia: “Il passaggio dalla Roma di *Colpo alla nuca* alla Torino de *La seconda volta* permette di evocare questa storia di lotte e conflitti, e consente ai due protagonisti di essere immaginati come vittime di quella storia.” (Ibidem).

Il film finisce propugnando da un lato la validità del *perdono* agli ex-terroristi, ma dall'altra la necessità di mantenere viva la memoria di quanto accaduto. In questo senso il film prosegue la linea dei film dei primi anni '80 che mostravano un ripiegamento sul personale, per denunciare il trauma della violenza politica sul corpo sociale e familiare. Ma se nei film di Amelio e di Giordana, una vicinanza temporale inevitabile con gli eventi giustificava anche da un punto di vista pratico, come si è detto, le scelte narrative adottate, nel caso di Calopresti non si comprende il ripiegamento sul personale se non appunto ammettendo che la violenza terroristica era ancora a metà degli anni '90 un trauma non risolto, non elaborato a sufficienza, ossia un'istanza ancora motivo di divisione sociale, culturale, intellettuale.

Tuo figlio di Gian Mario Villalta e Il segreto di Geraldina Colotti

Come il film di Calopresti, anche il romanzo di Gian Mario Villalta *Tuo figlio* (2004) sceglie di raccontare il passato recente attraverso un personaggio implicato nel terrorismo di sinistra non tanto mettendo in primo piano il contesto storico-politico che ha visto nascere la violenza politica, ma il risvolto traumatico sull'individuo. La narrazione è, infatti, sospesa all'interno di una dimensione familiare in cui la riflessione morale, esistenziale prevale su quella storico-politica e la narrazione si sposta su un livello poetico-sentimentale¹⁹⁷. I due protagonisti sono Riccardo e Sebastiano. Riccardo ha quarant'anni, è figlio di una donna che, dopo aver aderito alla lotta armata, ha passato la vita tra la clandestinità e il carcere dove alla fine muore per un male incurabile (il tumore, la malattia, sono ancora una volta simboli che ricorrono nella narrazione). Sebastiano, invece, è il figlio di Ornella, la sorellastra di Riccardo, morta in un incidente stradale. Riccardo era stato affidato, non ancora maggiorenne, ad Adamo, un ex partigiano, e a sua moglie Maria, i quali avevano cercato di crescerlo, insieme alla loro figlia Ornella, nel mito orgoglioso d'una madre immolatasi a grandi ideali¹⁹⁸. Anni dopo, Adamo e Maria si prenderanno cura di Sebastiano, quando i genitori del ragazzo muoiono insieme in un incidente.

Durante l'adolescenza passata presso Adamo, Riccardo aveva ricevuto varie lettere scritte dalla madre dal carcere di massima sicurezza in cui era stata rinchiusa, lettere in cui la donna non esprimeva alcun "pentimento" riguardo alle proprie scelte. Le lettere, piuttosto proponevano il discorso di delegittimazione dello stato, inteso come autoritario, che aveva sempre caratterizzato le scelte politiche della donna:

¹⁹⁷ Villalta, oltre a essere scrittore, è poeta e studioso di Andrea Zanzotto.

¹⁹⁸ Su questo aspetto si veda la recensione di Massimo Onofri. "Gli anni di piombi visti da un figlio". *Diario*. 19-4- 2004.

Non pretendo che tu sia fiero di me, anche se mi piacerebbe... e non pretendo che tu condivida le mie idee, quello che mi sono sentita in dovere di fare, eppure anche questo mi piacerebbe: mi basta sapere che tu capisci quanto sono state difficili le mie scelte, quanto mi è costato combattere per una causa che ritenevo e ancora oggi ritengo giusta... Adesso dicono che ho attentato alla sicurezza dello stato... ma quale stato, lo stato di chi? Di quelli che hanno il potere, come sempre, e con il loro potere possono distruggere la vita di chiunque [...] io sono ancora convinta delle mie idee [...]¹⁹⁹

A queste lettere il protagonista reagisce esprimendo una totale incomprensione e un ripiegamento sul versante puramente privato della vicenda, ossia sulle conseguenze psicologicamente traumatiche dell'abbandono subito. Ciò è evidente in passaggi come il seguente, in cui il protagonista risponde mentalmente alla madre assente dopo aver letto le sue lettere: “Io non lo so che cosa sia la rivoluzione, non lo capisco neanche adesso. Cosa pensavi di fare veramente, non riesco a immaginarlo. Ma che rivoluzione è, in questo modo, per chi?”²⁰⁰ Nei suoi finti “dialoghi”, Riccardo racconta e giudica severamente la madre che l’ha abbandonato o il modo in cui Adamo, ex partigiano e fiancheggiatore della lotta armata ha cresciuto lui e, a distanza di anni, anche Sebastiano, il quale, nel tempo passato presso Adamo, ha in sostanza rivissuto le stesse condizioni educative sperimentate da Riccardo:

“Sebastiano non lo sa che lo stavano addestrando per consegnarlo a una vita irreale, come volevano che fosse la mia”, pensa Riccardo, “com’è stata la vita di mia madre. Una vita nella quale si crede che amputare il male sia utile per maturare il bene, che i legami si rinsaldino con il dolore, che l’eredità dei morti sia più forte dell’amore dei vivi. Fino a dimenticare che il bene e il male non hanno lo stesso peso e la stessa misura. *Quanto bisogna soffrire per diventare così?* Prima di credere un’assurdità simile: che bisogna fare il male per ottenere il bene, *quanto male deve subire una persona?*”²⁰¹

¹⁹⁹ Gian Mario Villalta. *Tuo figlio*. (Milano: Mondadori, 2004).17.

²⁰⁰ Idem. 18.

²⁰¹ Idem. 47. Corsivo dell’autore.

Secondo Giovanni Raboni, in *Tuo figlio* è superata quella che egli definisce, a proposito dei romanzi sugli anni di piombo, la “radicale sospensione (o *epochè*)” non tanto della volontà di comprendere, quanto “del *giudizio*”²⁰². Il problema della violenza politica è trasposto su un livello filosofico, così che attraverso la “radicale sospensione del giudizio” la voce narrante afferma con convinzione un sillogismo etico incontrovertibile, ossia che “fare il male per ottenere il bene è assurdo”. Ma la valutazione etico-filosofica non traslascia i riferimenti storici²⁰³. Piuttosto il romanzo mostra come ricondotta a una dimensione “altra”, fundamentalmente incomprensibile, la figura della terrorista, una figura materna problematica, diventi spettro, malattia, ferita. Spiega il narratore riferendosi a Riccardo: “sua madre era un’escrescenza di pelle –della sua propria pelle–che [lui] non poteva toccare senza provare ripugnanza, senza staccare subito le dita con un brivido” (57). Come nel film di Calopresti, la ferita nella testa di Sajevo è metafora fisica del trauma collettivo, così in *Tuo figlio* attraverso metafore di decadimento fisico è resa esplicita la ferita psicologica subita dal protagonista. In entrambi i casi ci si trova di fronte a una *impasse*, una condizione di stallo (evidente nelle discussioni che Riccardo ragazzo ha con Adamo) che denotano una totale

²⁰² “[Q]uello di raccontare le vicende del terrorismo di casa nostra, il clima in cui si sono svolte, le lacerazioni che hanno suscitato [sembra essere], almeno per il momento, un compito impossibile — difficile decidere se per troppa lontananza o per troppa vicinanza, per eccesso di estraneità o, al contrario, di coinvolgimento. E invece mi sembra che con questo libro [...] Villalta, noto prima d’ora ai lettori di poesia per le sue raccolte di versi e per la sua attività di critico e di studioso [...] sia riuscito a trovare il tono giusto, la giusta distanza per dire o evocare o sottintendere quella stagione disastrosa, quell’oscuro, angoscioso groviglio di illusioni e di errori. E che ci sia riuscito perché ha saputo imporre al suo protagonista — e probabilmente, e prima ancora, a se stesso — un atteggiamento di radicale e, ciò che più conta, naturale sospensione, una sorta, direbbero i filosofi, di *epochè*, che non è un rifiuto di sapere e capire quanto un rifiuto di giudicare, e che oltre a rivelarsi assai più redditizio dal punto di vista espressivo consente ai lettori una partecipazione emotiva più libera e dunque più intensa”. *Corriere della Sera*. 02-02-2004.

²⁰³ Adamo è un ex partigiano che alla fine della guerra aveva nascosto le armi in attesa di un momento favorevole a realizzare un ribaltamento del regime politico. Riccardo infine indicherà alle autorità dove queste armi si nascondono, chiudendo una ricerca durata decenni.

incomprensione reciproca. Riccardo non capisce come certe persone stiano da “una parte” in base a un principio astratto, ideologico:

Perché c'è sempre bisogno di vittime? Non ci sono ragioni che si tengano in piedi senza le vittime?

«Se tu sei pacifista, questo non impedisce che ti ammazzino» gli aveva detto Adamo.

«Ma che guerra è» aveva ribattuto Riccardo, «se ammazzi qualcuno che non sa niente, che vuole vivere e basta, che crede solo di vivere?»

«Peggio per lui» aveva risposto Adamo, «se non sa che c'è una guerra, allora vuol dire che non sa niente.» (82)

Il personaggio di Silvano, l'ex-compagno della madre di Riccardo, un uomo che vive nel ricordo (e nell'ossessione) della donna, nella storia narrata dà voce alle posizioni di chi giustifica il terrorismo, posizioni che in alcun modo sono condivise da Riccardo, il quale soffre fisicamente ogni qualvolta l'uomo cerca di fornirgli la propria versione degli eventi, a voce o attraverso lettere. Silvano tenta di sostituire all'indifferenza di Riccardo una sorta di orgoglio, ma senza successo:

“Non capisco come tu possa lasciare che la memoria di tua madre venga confusa nel calderone attuale dei maneggi politici, in cui le ragioni e la storia della lotta armata sono artatamente distorte, a uso e consumo di un potere mafioso e repressivo, che maschera l'arbitrio e la violenza vera con la retorica del sangue e della giusta vendetta...” (80)

Si tratta di un orgoglio che il giovane immancabilmente rifiuta, sia razionalmente sia attraverso le reazioni incontrollabili del suo corpo: “La rabbia che gli viene da tutto il corpo si raggruma nello stomaco. La nausea gli sale in gola [...]. Ha uno scatto di nervi, dà un calcio allo stipite e si fa male a un piede: il dolore lo calma” (81).

Anni dopo, Sebastiano troverà le lettere della madre di Riccardo in un cassetto chiuso a chiave nella casa di Adamo²⁰⁴, e leggendole capirà il passato di Riccardo e anche

²⁰⁴ «“Come si fa a sapere qualcosa del terrorismo?” ha chiesto Seba a un professore della scuola. “Quale terrorismo?” ha risposto l'altro. “Quello delle bombe” ha insistito Seba, “della gente ammazzata.” “In

il proprio. La riappacificazione finale tra Riccardo e la madre avviene attraverso l'accettazione che l'*altro* è parte di sé, ma non a seguito di un percorso razionale, bensì istintivo, corporeo. Ciò accade dopo che Riccardo ha rivisto la madre in un vecchio filmato e ha notato un gesto, una carezza particolare, fatta con il dorso della mano, che la madre gli dava da bambino. Il ricordo riesce a riconciliarlo con la madre e dunque con il passato, il che gli consente di risponderle finalmente con una lettera pensata e non scritta²⁰⁵ con la quale il romanzo emblematicamente si conclude. L'essere in grado finalmente di redigere questa risposta rivolta alla madre vorrebbe essere indice dell'avvenuta elaborazione del trauma dell'abbandono da parte di Riccardo: riconoscendo in sé i gesti della madre, egli ammette che essa è parte della sua stessa identità. Introiettandola ne supera il lutto della perdita. Infine, attraverso la lettera, verbalizza il trauma liberandosene. Il romanzo svolge una funzione simile tentando di riconciliare il lettore con il trauma collettivo del terrorismo attraverso la commozione prodotta dalla riappacificazione figlio-madre, reazione più fisica, sentimentale, che razionale. Eppure, volendo indurre il lettore al superamento del trauma del terrorismo, in realtà *Tuo figlio* ne ripropone la presenza tuttora spettrale nell'immaginario collettivo.

Anche nel breve romanzo intitolato *Il segreto* (2003) di Geraldina Colotti, il trauma della violenza politica e la sua presenza spettrale nella società italiana sono centrali. Il

Italia?" "In Italia." Il Professore ha fatto un discorso lungo e complicato, c'era la DC e la Sinistra, la situazione internazionale... Insomma era una cosa che non si capiva neanche nei libri di scuola.» Idem, 145. Sia in Villalta che in Colotti (come si vedrà) il giovane che ricorre all'istituzione atta a fornire una verità storiografica istituzionale e condivisa resta deluso a dimostrazione che una memoria comune è ancora percepita come problematica, difficile da tramandare alle nuove generazioni.

²⁰⁵ "Hai avuto ancora tempo per staccare una foglia di menta, stropicciarla con le dita, portarla alle labbra e respirarne forte l'odore? Hai avuto ancora un momento per girare intorno muovendo la gonna, come facevi quando volevi che anch'io ballassi con te? [...] Poi ho visto che portavi i nostri gesti con te. Una carezza lunga, di quelle che sai. Per sempre tuo figlio." Idem, 266,

romanzo di Colotti, poetessa ed ex-membro delle Brigate Rosse²⁰⁶, è stato pubblicato da Mondadori nella collana “Shorts” e dunque destinato a un pubblico molto giovane²⁰⁷, una scelta che già di per sé lascia trapelare un intento pedagogico, una volontà di spiegare e dunque di elaborare il trauma della violenza politica. Ambientato nel 1999, il romanzo narra la storia di una tredicenne, Scilla, che scopre di essere figlia di una terrorista che ha volutamente rinunciato al regime di semilibertà. Scilla è stata partorita in carcere e all’età di due anni è stata adottata dalla zia materna, Rosa, attraverso l’interessamento dello zio paterno, il parroco don Claudio. Scilla dunque porta già dalla nascita il marchio del trauma, dell’errore materno, che riaffiora a volte in vaghi ricordi e immagini di una prima infanzia reclusa. All’inizio del racconto scopriamo che la ragazza da un po’ di tempo frequenta i ragazzi di un centro sociale autogestito quando, contemporaneamente, alcuni strani avvenimenti suscitano il suo interesse. Innanzitutto scopre nell’ufficio del parroco la copia di un saggio dell’autore svedese Pär Lagerkvist intitolato *La mia parola è no*. Il libro reca, sulla prima pagina, una frase tracciata con una grafia irregolare:

“Conciliazione! Dovremmo conciliarci con i muri della prigione perché fuori tutto è verde, perché l’aria profuma di fiori? La mia parola è no. A Claudio. Vera”²⁰⁸. La conciliazione a cui il saggio di Lagerkvist, scritto nel 1927, si riferisce è quella dell’uomo con la vita e con Dio, in superamento di una concezione nichilista dell’esistenza umana²⁰⁹. Il testo di Lagerkvist esplora, tramite un linguaggio poetico, il tema

²⁰⁶ Membro delle Brigate Rosse-UCC (Unione dei Comunisti combattenti), Colotti sta attualmente scontando una pena di 27 anni di carcere e dal 1996 ha ottenuto il permesso di lavoro esterno e successivamente il regime di semilibertà. Ha pubblicato libri e poesie. Per una breve biografia di Colotti, vedi il capitolo “Paola”, in: Bianconi, Giovanni. *Mi dichiaro prigioniero politico. Storie delle Brigate Rosse*. (Torino: Einaudi, 2003).

²⁰⁷ Bambini sopra gli 11 anni, come si legge sul retro di copertina.

²⁰⁸ Geraldina Colotti. *Il Segreto*. (Milano: Mondadori, 2003). 28.

²⁰⁹ Le parole citate sono infatti la parafrasi di una frase contenuta nel testo che così continua: “Dovremmo saziarci di quella nostalgia che la vita terrena chiama felicità? [...] Nulla placa la nostalgia dell’anima né il

dell'utopia, della prigione, del dolore, e stabilisce in un certo senso non solo il tono, ma anche l'ideologia del romanzo di Colotti, ossia una rivisitazione poetico-utopica della violenza politica degli anni Settanta-Ottanta²¹⁰.

In seguito, Scilla scopre delle lettere accatastate, mai aperte, all'interno di una stanza segreta e buia della propria abitazione. Leggendone alcune di nascosto, si insospettisce e, dopo avere compiuto alcune ricerche, ne intuisce finalmente la provenienza. La lettura delle missive, firmate sempre dalla fantomatica Vera, turbano la quotidianità della protagonista (e del lettore) agendo a vari livelli. Dal punto di vista emotivo mettono in gioco sentimenti legati alle relazioni familiari, dall'altro inducono allo sdegno civile per il disumano trattamento dei detenuti delle carceri. Nella lettera seguente si ritrova un'evidente ironia nei confronti del mondo carcerario, del suo linguaggio, del suo *panopticon* crudele, del suo intento redentivo di matrice religiosa, destinato a fallire:

Tesoro mio,
è arrivato l'inverno: un altro inverno lontano da te. L'umidità mi penetra nelle ossa e, nel quadratino di plexiglas che fa da specchio (nelle carceri speciali è proibito ogni oggetto "potenzialmente pericoloso"), anche la mia faccia sembra spugnosa come uno strano fungo cresciuto al buio [...] Questo posto è pieno di telecamere da cui ci osservano uomini e donne in divisa, che al collo portano un foulard con la scritta "vigilando redimere". Ma quale redenzione, io vedo solo gesti meccanici, la routine di una fatica quotidiana che ci trasforma in oggetti [...] in prigione [...] non si guarisce nessuno, lo si rende solo inutile e cattivo." (51-52)

Le parole di Vera sembrano suggerire che, in assenza dello specchio, al rinchiuso sia negato persino l'atto di *riflettersi* e, dunque, *riflettere* sulla propria identità. Accanto a

dolore né la gioia più profonda [...] Perché essere uomo è avere fame [...] di qualcosa che non esiste." Lagerkvist, Pär. *La mia parola è no*. (Milano: Iperborea, 1997).16.

²¹⁰Tuttavia il termine (ri)conciliazione ha una duplice valenza, in quanto ha cessato di avere un senso puramente filosofico poiché nella contemporaneità lo si usa per indicare la necessità di superare conflitti e memorie traumatiche che impediscono l'evolversi moderno e maturo delle nazioni. Sulla questione si veda: Alan O'Leary, *Tragedia...*, cit. 165 e segg.

una *visione* negata, ossimoricamente si dispiega un apparato di forzosa visibilità, che però non mostra niente, non conduce ad alcuna comprensione dell'*altro*, del prigioniero, che viene al contrario sottoposto a un processo di reificazione, attraverso un goffo tentativo di cura e normalizzazione.

Grazie a una ricerca riguardo alle carceri speciali attuata tramite internet, Scilla viene a conoscenza dell'esistenza delle Brigate Rosse. La ragazza comincia a fare domande e ottiene delle informazioni prima da Don Claudio, il quale le risponde contestualizzando gli eventi senza tuttavia entrare troppo nel merito della questione. Egli introduce il tema con l'espressione "anni bui", un'espressione che ricorda quella di "secoli bui" tradizionalmente usata (seppure oggi contestata) per riferirsi all'età medievale, e che ci riporta al topos dell'oscurità e della *visibilità*:

tu forse sei troppo giovane per saperlo, ma in questo paese ci sono stati *anni bui*. Terroristi di destra e servizi segreti deviati che mettevano le bombe e provocavano stragi. Non hai mai sentito parlare di quello che è successo in piazza Fontana a Milano, in piazza della Loggia a Brescia, o alla stazione di Bologna? E, dall'altra parte, i brigatisti che sparavano e uccidevano anche loro, convinti di poter cambiare il mondo. Mai sentito parlare del sequestro Moro o di Bachelet?²¹¹

Non soddisfatta delle spiegazioni del prete, Scilla si rivolge alla propria insegnante che le offre, sebbene succintamente, la propria opinione in merito:

Bisognerebbe partire dal '68, e dal '69, c'erano tantissime manifestazioni, si parlava di rivoluzione. E c'era stata la strage di piazza Fontana [...] le Brigate Rosse erano un gruppo armato [...] all'inizio i suoi membri si erano presentati come i Robin Hood degli operai e facevano solo piccole azioni dimostrative; poi, nel corso degli anni cominciarono a sparare, "in nome del comunismo e in difesa della classe operaia" e hanno fatto tanti danni [...] per me i brigatisti non sono stati dei rivoluzionari. Anche se avevano degli ideali, questo non giustifica certo le loro azioni. Se si vogliono cambiare le cose, bisogna farlo pacificamente. (26)

²¹¹ Idem, 26. mio il corsivo.

Attraverso la voce dell'insegnante è riproposta la tesi secondo cui la lotta armata di sinistra ebbe le sue radici nei movimenti del '68 e, inizialmente mossa da motivazioni idealistiche, poi si sclerotizzò in posizioni violente e compì azioni ingiustificate che non trovarono più il sostegno né degli operai né dell'ultrasinistra. La Professoressa Tiboni non utilizza il termine "terrorista" per riferirsi alle Brigate Rosse (che definisce "gruppo armato"), mentre Don Claudio associa il termine "terroristi" solo alla destra e al fenomeno stragista. La parola "terrorista" viene così a indicare la violenza politica di destra mettendo in discussione la tendenza tipica dei media a utilizzare il termine solo per riferirsi alla violenza perpetrata da gruppi di sinistra. Anche quando Scilla incontra degli ex brigatisti presso un centro sociale e chiede a una di loro se anche lei sia "una terrorista", la donna risponde: "La nostra è una storia complicata, sai, non si può liquidare con questa parola" (80-81), così che, ancora una volta, il termine è rifiutato e problematizzato. Un altro ex brigatista, invece, spiega a Scilla che dopo diciotto anni ha finalmente rivisto il figlio durante il primo permesso, e con lui sta cercando di "recuperare il tempo perduto". Spinta dall'idea che sia possibile riallacciare un dialogo con la generazione precedente, Scilla è invogliata a visitare finalmente la madre in carcere. Il romanzo si avvia alla conclusione con un invito all'indulgenza, espresso attraverso le strofe di una poesia citata da Vera in una delle lettere alla figlia Scilla: "Voi che sarete emersi dai gorgi/dove fummo travolti/pensate a noi con indulgenza"²¹². Nell'incontro tra le due che si svolge in carcere (Vera, alter ego di Colotti, a differenza di quest'ultima, non ha mai accettato di uscire dalla prigione), finalmente lo spettro diventa pienamente visibile, umano, concreto. Le due si rispecchiano l'una nell'altra e sembrano

²¹² Idem, 87. In questo modo il romanzo si inserisce nel contesto di quelle opere che, come il film *La seconda volta* di Calopresti, proponevano una riflessione sulla possibilità di approvare una legge sull'*indulto* dei reati politici.

riconoscersi come parte di un'identità comune, come si nota nelle parole di Scilla: “Per prima cosa vedo i capelli: sono rossi come i miei, forse un po’ più scuri, ricci e tagliati irregolarmente [...] assomiglia a me, o meglio, *sono io che assomiglio a lei.*”²¹³ Per Scilla, prima ancora che la visione della madre, l’ingresso nella prigione e l’iter di umiliazione che ha dovuto attraversare al suo interno, descritto nei dettagli dall’autrice, hanno rappresentato una sorta di rito iniziatico. Il suo percorso di conoscenza avviene attraverso la *discesa agli inferi* del carcere. È lì che si compie l’incontro non solo con la propria storia personale, individuale, ossia con Vera (=la *verità*), ma anche con quella pubblica, collettiva, giungendo alla consapevolezza *storica* che “in Italia ci sono stati 6000 detenuti per motivi politici” (63). Lo spettro di Vera, moltiplicato seimila volte, sembra aleggiare non più solo sulla vita di Scilla, ma su quello della nazione intera, contro ogni tentativo di liquidare un’intera stagione storica come anomalia, come disfunzione o come un’“escrescenza”, un “tumore”²¹⁴. Auspicando la possibilità di un dialogo tra generazioni, si afferma la necessità di trasmettere attraverso la narrazione, l’esperienza del trauma; esso, infatti, divenuto “dicibile”, “esprimibile”, non sarà più corpo estraneo o spettro, ma sarà accettato come parte della storia, sia personale che collettiva, della nazione.

Sia nel romanzo di Villalta che in quello di Colotti ritroviamo il topos della visibilità/invisibilità identificato da Derrida nel suo *Spectres de Marx* come caratteristico

²¹³ Idem, 107. Mio il corsivo.

²¹⁴ Secondo Demetrio Paolini, d’altro canto, questa “idea martirologica [...] possiede in sé la rimozione del nemico”. Al lettore infatti non è dato sapere quale delitto abbia commesso Vera. Vedi: Paolini, Demetrio. *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*. VibrisseLibri, 2006. 79. www.vibrisseLibri.net. Ora in: Demetrio Paolin. *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*. (Nuoro: Il Maestrale, 2008).

della presenza spettrale. Qui essa si manifesta tramite indizi, tracce scritte, in particolare *lettere*. La visibilità attraverso la lettera, in assenza della voce e del volto, afferma in altro modo la “presenza”, ma differisce temporalmente il momento del dialogo. In altri termini, la lettera permette visibilità/leggibilità *in absentia*, così da consentire l’apparizione dello spettro. Nel caso di Villalta e Colotti, la lettera, il più delle volte, tenta di spiegare una scelta esistenziale e politica, sebbene la distanza spaziale e temporale dall’interlocutore/lettore, costringa al monologo, al “proclama”, il quale, limitando altre spiegazioni, si concede la reticenza, l’elusività. La lettera, poiché genere letterario, è stato tradizionalmente strumento privilegiato nella comunicazione privata. Inserita nella narrazione romanzesca, contribuisce a spostare il discorso dal pubblico al personale. Già dall’epistolografia antica, lo scambio epistolare permette di istituire un *colloquium* con l’*amico*, proponendo un esempio di vita pedagogicamente più proficuo dell’insegnamento dottrinale²¹⁵. Tuttavia, nel caso dei romanzi in questione, la lettera non prevede *risposta*, fatica a mettere in atto una *corrispondenza*, piuttosto è indice di un colloquio interrotto, è portatrice di trauma. In questo essere segno di un’impossibilità al dialogo la lettera è, nel caso di Villalta, segno di un’educazione spirituale mancata. Nel romanzo di Colotti, invece, esiste la fiducia nella possibilità di riattivare una comunicazione, una conoscenza reciproca e dunque di restituire un valore al passato. In ogni caso l’inserzione di lettere risponde all’esigenza di riportare il racconto del *trauma* dal pubblico al privato, al familiare. Dal punto di vista narrativo e da quello simbolico, sia in Villalta sia in Colotti, ciò che è nascosto (rimosso) deve ritornare alla luce per essere rielaborato. Dunque, a livello inconscio il ricondurre il tema della violenza politica a una dimensione privata, non impedisce che il trauma emerga e sovverta l’ordine apparente delle relazioni tra i

²¹⁵ Si pensi ad esempio alle *Epistole a Lucilio* di Seneca.

personaggi. Il privilegiare la dimensione privata, che a livello superficiale potrebbe apparire come una strategia per evitare il confronto con le ramificazioni politiche e collettive della violenza, in realtà, a mio parere, finisce per mettere in luce le conseguenze traumatiche della violenza in un modo più radicale ed efficace rispetto ad altre tipologie di narrazione. Romanzi e film, anzi, secondo alcuni studiosi, potrebbero fornire una sorta di “discorso reciproco (tra vittima/comunità e terrorista/prigioniero) che serve come modello su come il trauma e la violenza degli anni di piombo potrebbero finalmente essere superati” e ricostruirebbero il passato “attraverso la narrazione, nel tentativo di offrire una memoria condivisibile degli anni di piombo”²¹⁶. Quello che andrebbe ampliato, tuttavia, è il discorso reciproco, ossia la voce delle vittime della violenza, alle quali non è dato esprimersi, partecipare al *colloquium*, intervenire narrativamente, a indicare come la loro assenza sia l’altro *spettro* con cui questi romanzi si confrontano.

²¹⁶ Alan O’Leary, *Tragedia...cit.*, 166, 167. O’Leary cita il lavoro di Francesco Caviglia e Leonardo Cecchini: “A quest for dialogism: looking back at Italian political violence in the ‘70s”. In: *Constructing History, Society and Politics in Discourse: Multimodal Approaches*. Torben Vestergaard ed. (Aalborg: Aalborg University press, 2009).

La guerra di Nora di Antonella Tavassi la Greca e Il sogno cattivo di Francesca

D'Aloja

Come nelle altre opere trattate in questo capitolo, anche nel romanzo *La guerra di Nora* (2003) di Antonella Tavassi La Greca il trauma della violenza politica e il tema del perdono, così come quello della famiglia, sono centrali. Il tema della lotta armata viene presentato dal punto di vista di Nora, una ex-terrorista che dopo vari anni passati in Francia torna in Italia, a Roma, per incontrare il padre morente. Rientrando dall'esilio, Nora tenta inizialmente di riallacciare i rapporti con Luca, il vecchio compagno di vita e di lotta, il quale sta scontando la condanna per un omicidio "politico" in realtà commesso da Nora, del quale si è addossato la colpa per amore e lealtà. Luca, che gode del regime di semi-libertà, lavora di giorno fuori dal carcere come la Lisa Venturi del film di Calopresti. Il racconto dell'incontro tra i due vorrebbe aprire uno squarcio sia sulla realtà dell'esilio che su quella della prigionia. Nel romanzo, coloro che si sono rifugiati in Francia sono descritti spesso nell'atto di riflettere sulle scelte passate e sulla loro condizione attuale, caratterizzata da uno stato di sospensione e incertezza in un paese straniero che seppure li abbia "salvati", li condanna a restare "fuori" dalla Nazione e dalla Storia. Questi rifugiati hanno smarrito il senso delle loro scelte passate e si aggirano come fantasmi in un altrove tanto geografico quanto mentale. Al contrario, i personaggi che Nora incontra a Roma, ex detenuti e simpatizzanti della lotta armata, sono nuovamente in fermento per una possibile ripresa delle azioni, ripresa che per alcuni di loro, Luca incluso, avrebbe lo scopo di restituire un significato al loro passato. Se l'inizio del romanzo sembra proporsi come una riflessione storica sulla violenza politica, esso

vira poi sul versante privato della storia di Nora, entrando in una dimensione psicologica, anzi psicoanalitica, per cui la distinzione tra dramma pubblico e privato si complica.

Innanzitutto emergono i grossi problemi di comunicazione di Nora con la madre, descritta in modo molto critico come una *parvenue*, e poi il rapporto morboso con la sorella gemella Tosca, la quale ha incarnato alla perfezione tutte le aspirazioni paterne, sia nella scelta professionale (fa l'archeologa) sia nella passione per la musica (suona il pianoforte come il padre). Si scopre, dunque, che il nome di Nora era in origine "Norma", ma la donna, per ripicca contro il padre melomane, lo aveva modificato cancellando la "m". Attribuendosi un nuovo nome, Nora si era ricreata un'identità propria, autonoma dalla famiglia e dal suo ambiente borghese, e al contempo aveva sancito la propria opposizione alla "norma". Il rapporto di Nora con Tosca è ambivalente, a volte simbiotico a volte antagonistico, come emerge dalle riflessioni che confida al suo psicoanalista parigino, Fernand.

Alla fine del romanzo Nora si si uccide, incapace di sostenere il peso dell'omicidio commesso, schiacciata dall'impossibilità di ricordare i motivi per cui ha compiuto quel gesto, e dunque convinta di aver smarrito il senso ultimo della propria vicenda esistenziale. Il sentimento costante di Nora è la non appartenenza, il distacco. Sia parlando con Luca, sia leggendo il giornale su cui lui scrive, essa non era riuscita a provare nessun coinvolgimento con gli ex-terroristi:

Trovo molte copie della rivista degli ex detenuti [...]. Il giornale parla di ecologia, di reinserimento dei detenuti, pubblica offerte e domande di lavoro [...]. I tasti su cui batte sono due: la solitudine e la difficoltà a essere accettati per chi è stato in carcere, a maggior ragione se ne è uscito solo *part time*, e l'esigenza di *chiudere i conti del terrorismo*, con un'amnistia, una sanatoria di qualche tipo. *La guerra è finita* –si dice in un articolo– *ma nessuno ha firmato ancora la pace*. La vecchia *ferita* brucia ancora.²¹⁷

²¹⁷ Antonella Tavassi La Greca. *La guerra di Nora* (Venezia: Marsilio, 2003. 94). Mio il corsivo.

I problemi evidenziati nella rivista sono gli stessi messi in luce dalle altre opere sul terrorismo, ossia la necessità di una “riconciliazione” nazionale (si pensi all’invito alla “conciliazione” in Colotti) che rappresenti un’elaborazione del trauma del terrorismo, (definito come “ferita”, termine che etimologicamente è all’origine della parola stessa “trauma”). Nel romanzo di Tavassi *La Greca*, il trauma della lotta politica non risulta essere stato ancora elaborato a livello istituzionale né affrontato completamente dalla collettività. Il terrorismo è “ferita” aperta, ma nel romanzo non è data alcuna speranza di soluzione. Si intuisce che Luca ritornerà ad essere coinvolto nella nuova ondata di terrorismo, mentre Nora metterà fine alla propria vita per sfuggire a un opprimente senso di colpa, al ricordo ossessivo dell’evento traumatico dell’uccisione commessa. L’episodio dell’attentato terroristico compiuto da Luca e Nora ritorna nella narrazione scatenato dalla visione dei luoghi in cui è stato commesso, dai colori della memoria (il grigio e il rosso). Il riproporsi dell’evento ricorda il modo in cui, nel film di Michele Soavi *Arrivederci amore, ciao* (2005), come si vedrà nel prossimo capitolo, il protagonista “rivede” all’improvviso la scena dell’esplosione da lui provocata anni prima. È molto chiaro qui che, come per il protagonista del film di Soavi, il trauma è sia ferita ricevuta che inflitta.

Come si è detto, l’alternativa alla scelta esistenziale di Nora è incarnata dalla sorella Tosca. Il rapporto antagonista con la sorella si rivela in realtà frutto o causa di uno sdoppiamento di personalità. Il lettore scopre, infatti, che Tosca non esiste, non è mai esistita, è una creazione della mente di Nora (che in realtà era figlia unica) per punirsi di non avere accondisceso alle attese paterne. Il dramma di Nora e della sua generazione è

forse proprio quello di restare cristallizzati nel rimpianto di avere compiuto in passato delle scelte eversive, un rimpianto che impedisce di affrontare il presente se non ripetendo gesti già effettuati. Luca, infatti, dà il suo appoggio ai nuovi terroristi per giustificare a se stesso le sue scelte passate, mentre Nora, come Orfeo, il cui mito è spesso ricordato nel romanzo, guarda indietro invece che avanti disobbedendo fatalmente all'ingiunzione divina. La società in cui Luca e Nora si muovono, invece di elaborare il lutto e "firmare la pace", sembra inconsciamente riprodurre le stesse condizioni socio-politiche favorevoli a un ritorno della lotta armata. La sopravvivenza stessa degli ex-terroristi, il loro reinserimento nella società, la loro "visibilità" (si pensi alla Lisa del film di Calopresti) è percepito dalla collettività come un problema, come un costante memento della *crisi* che è stata vissuta e che non si riesce a superare. Nel romanzo, inoltre, è messa in luce la problematicità dell'istituzione familiare, incapace di incanalare le pulsioni in modo non violento. È evidente che la scelta di Nora di adottare la violenza politica non è solo stata fatta contro le istituzioni, ma anche e soprattutto contro la generazione precedente (in questo caso specifico la relazione di genere è importante: nel romanzo è sottolineata la forte opposizione di Nora alla figura materna). Da questo punto di vista valgono le riflessioni già esposte all'inizio del capitolo sulla frattura generazionale e familiare che sottende il problema del terrorismo.

L'impiego notevole di riferimenti alla psicoanalisi e la presenza stessa di un personaggio come Fernand (lo psicoanalista francese, ex-amante di Nora) impone nel testo, a vari livelli, il paradigma psicoanalitico come centrale nella comprensione del passato storico che riemerge. Il senso ultimo del romanzo, a detta dell'autrice²¹⁸, sarebbe

²¹⁸ Afferma l'autrice: "Per Nora [non ci sono vie d'uscita]. Altri che hanno vissuto un'esperienza simile alla sua una via d'uscita l'hanno trovata, o sperano di trovarla. Naturalmente le strade che si aprono davanti a

una ponderazione sull'irreversibilità del gesto violento per cui, dostoevskijanamente, è difficile per chi l'ha commesso continuare l'esistenza come se non fosse avvenuto. A mio parere, il senso de *La Guerra di Nora* va ben oltre questa posizione, la quale corre il rischio di annullare una riflessione sul passato che sia anche politica in senso lato, oltre che poetico/letteraria. Il trauma collettivo, per essere superato, deve portare il soggetto a rielaborarlo e non a ripeterlo, mentre la violenza che Nora compie su se stessa alla fine del romanzo indica una necessità incontrollabile di ripetere il gesto violento, autodistruttivo, di non poter andare oltre. La "guerra di Nora" è persa in partenza poiché le sue stesse ragioni sono divenute incomprensibili, fossero esse motivazioni personali o ideologiche. In questo senso la disfatta di Nora è, a mio avviso, speculare a quella di Sajevo poiché mostra l'impossibilità di individuare e accettare le colpe e di superare il trauma attraverso una narrazione condivisa, sia a livello individuale, personale, che collettivo, pubblico. Sia Sajevo che Nora sono ancorati alla violenza perpetrata e subita come unica identità possibile. In questo senso riproducono posizioni assunte dalle istituzioni e dalla sfera pubblica, posizioni che rendono difficile qualsiasi riconciliazione.

Nel romanzo di Francesca D'Aloja *Il sogno cattivo* (2006) si ripresentano molti dei temi affrontati in *La guerra di Nora*, dalla presenza di due figure femminili le cui vicende si sdoppiano, al ricorso alla psicanalisi, alla presenza di personaggi maschili che vivono in carcere, ai riferimenti all'esilio parigino. Anche il nome della protagonista, Penelope, è rappresentativo come quello di Nora: si potrebbe, infatti, interpretarla come una versione al femminile del personaggio di Ulisse che ne segnala la predisposizione

noi sono infinite e infinite le casualità che possono cambiare le nostre storie, che possono portarci all'accettazione delle nostre colpe, al superamento di certe scelte. Io sono convinta (come lo era già Dostoevskij) che per chi ha ucciso un uomo è molto difficile andare oltre." ("Intervista a Antonella Tavassi La Greca", a cura di Giuseppe Petralia. *Belice.it*: < <http://www.antala.it/stampa.html> > Web Febb. 2008.

alla ricerca, a volte drammatica, di un'identità sconvolta dal trauma. Eppure il tono e la conclusione del romanzo di D'Aloja sono molto diversi.

All'inizio del romanzo siamo nel 1978 e Penelope, diciassettenne, perde il padre a causa di un incidente²¹⁹. Perderà di lì a poco anche la madre, suicida, e subito dopo anche la sua migliore amica, Margherita, entrata a far parte di un gruppo eversivo. Margherita aveva cercato aiuto presso Penelope la quale però si era rifiutata di nascondere delle armi come Margherita le aveva chiesto. Da quel momento Penelope perde le tracce della sua migliore amica fino a rincontrarla a Parigi dopo diciassette anni, nella seconda metà degli anni '90, epoca in cui è ambientata la seconda parte del romanzo. Penelope scoprirà che Margherita vive con il figlio adolescente Emmanuel, figlio del suo ex-compagno di vita e di lotte clandestine, Emanuele Serventi. L'esperienza del carcere è determinante per Penelope. All'inizio degli anni '90, vinta la sua dipendenza dall'eroina e alla ricerca delle tracce di Margherita, aveva deciso di svolgere un'attività di volontariato presso il carcere di Rebibbia, a Roma, allo scopo di conoscere Riccardo Serventi. Serventi, ex-capo di un gruppo terroristico chiamato Nucleo Armato Combattente, lo stesso di Margherita, diventa amico di Penelope e le confida il suo odio per il fratello gemello Emanuele, che, allora fidanzato di Margherita, lo aveva tradito provocando la sua cattura²²⁰. Tra Riccardo e Penelope nasce un'amicizia che poi sfocia in una relazione sentimentale.

²¹⁹ Cosa di cui si sente colpevole dal momento che non ha potuto salvarlo con una trasfusione in quanto non ha risposto alla chiamata telefonica dell'ospedale arrivata proprio nell'istante in cui stava perdendo la verginità con un compagno di classe in casa. Sebbene narrativamente forzato, l'episodio contribuisce alla costruzione del senso di colpa che caratterizza il personaggio di Penelope in tutto il romanzo e che la spinge a cercare e poi rifiutare la psicanalisi.

²²⁰ Nel romanzo vi sono molti richiami a persone e fatti reali: i fratelli Serventi richiamano alla mente i fratelli Fioravanti, di cui Valerio era capo dei NAR (Nuclei Armati Rivoluzionari). Incarcerato con la compagna Francesca Mambro, ora è in regime di semi-libertà. Valerio e Francesca sono ringraziati alla fine del libro. Un'episodio del libro, invece, ricorda la morte della studentessa di diciannove anni Giorgiana Masi, avvenuta ad opera della polizia nel maggio del 1977. La scrittura di D'Aloja è scaturita da una sua

Penelope è presentata come una donna fragile che, attraverso i traumi subiti e la loro elaborazione, acquista una nuova fiducia in sé stessa e nella vita. La fuga di Margherita era stata per Penelope motivo di trauma: “quella fuga aveva lasciato un segno, una *ferita* che non riusciva a rimarginarsi”²²¹. Da quel momento Penelope aveva vissuto nel senso di colpa per non aver aiutato Margherita, un sentimento ambiguo, in quanto accettare di nasconderle le armi avrebbe significato non tanto aiutarla ad allontanarsi dalla lotta armata quanto divenire sua complice. Il periodo successivo ai traumi della perdita dei genitori e dell’amica induce Penelope a un totale ripiegamento su di sé, un atteggiamento sottolineato dalla decisione di sperimentare l’uso dell’eroina. È un periodo nel quale evita di confrontarsi con la realtà della sua generazione e ricorda con nostalgia gli anni ’70 e la sua adolescenza, a convalidare il suo rifiuto per l’Italia attuale. Tuttavia negli anni ’90, dopo un lungo distacco dal mondo, Penelope si rende conto che per superare l’*impasse* in cui si trova, deve recuperare proprio il passato affrontandolo, invece di sfuggirgli. Decide di intraprendere un viaggio “dantesco”, ossia di scendere nel “girone”²²² del carcere per ritrovare i protagonisti di quel periodo che inutilmente aveva rimosso (in questo ricorda il personaggio di Scilla, in *Il Segreto*). Ricostruendo una storia collettiva che aveva fino a quel momento evitato, ritroverà la propria identità poiché recuperare il passato affrontandone i fantasmi è ormai necessario alla sua stessa sopravvivenza.

Nel suo percorso di ricerca si lega prima a Emanuele, il quale, grazie alla collaborazione con le forze dell’ordine, è stato rilasciato e vive nascosto con un nuovo

reale esperienza a Rebibbia durante la quale ha girato il docu-film *Piccoli Ergastoli* (1997), che segnala una particolare attrazione per l’universo carcerario da parte della scrittrice-attrice.

²²¹ Francesca D’Aloja. *Il sogno cattivo*. (Milano: Mondadori 2006. 45). Mio il corsivo.

²²² Idem, 46.

nome. In seguito al suo suicidio per overdose di eroina, Penelope si lega a Riccardo da cui ha un figlio. In occasione dell'uscita di Riccardo dal carcere grazie alla semi-libertà, gli rivelerà la nascita del piccolo Nicola. Il bambino nato dal suo incontro con l'ex-terrorista è una figura molto simbolica. Penelope non solo ha raggiunto consapevolezza di sé grazie allo scavo nel passato della sua storia personale, ma anche grazie alla comprensione delle motivazioni "storiche" che hanno indotto Margherita, Riccardo ed Emanuele a entrare nell'illegalità. Il romanzo vorrebbe scandagliare l'epoca degli anni '70, caratterizzata dalla violenza politica sia di destra sia di sinistra, dando voce a personaggi "cattivi", come se inserendo le loro vicende e i loro gesti violenti nel contesto storico in qualche modo si riducessero le loro responsabilità. Ciò è evidente per esempio nelle spiegazioni che Emanuele offre a Penelope:

Era pieno di gente così all'epoca, di pazzi che non vedevano l'ora di avere una scusa per sfogare i loro istinti omicidi. Anch'io ero così, sarebbe ipocrita negarlo. Se potessi spiegarti perché, avrei risolto i miei problemi [...]. Sono anni che cerco di trovare una ragione. La nostra avventura andrebbe analizzata in un convegno di psichiatria prima che in un'aula di tribunale. È difficile spiegare quello che succedeva dentro di noi e non voglio cercare nessun tipo di attenuante. Non eravamo certo dei bravi ragazzi, sicuramente non avevamo la vocazione alla santità. Io sono stato posseduto dal male, Penelope, e ti assicuro che quella condizione diabolica aveva in sé qualcosa di incredibilmente potente. (116)

Nel discorso di Emanuele la responsabilità individuale delle azioni criminose è ammessa, seppure inserita nel contesto epocale. Il suo discorso, ad esempio, prosegue facendo riferimento alla "mistica del suicidio [...] tanto in voga all'epoca" (116), in cui il gesto violento è attribuito a un'attrazione per il male e alla megalomania. Così, privato di una riconoscibile dimensione ideologica, lo spettro della violenza politica può essere accettato dalla protagonista che mette in atto, sebbene a livello privato e individuale, quella "riconciliazione" auspicata, seppure a livello pubblico, come si è visto, in altre

opere narrative e cinematografiche. Se per Nora la guerra con lo spettro della violenza politica era una guerra irrimediabilmente persa, per Penelope invece alla fine è vinta. Il sogno cattivo del titolo, l'utopia sbagliata, non si è avverato e, lontano nel tempo, sembra avere quella qualità onirica che lo mantiene in una realtà *altra*.

Il personaggio di Margherita non mostra alcun pentimento, ma solo un senso di nostalgia. Ha avuto un figlio anch'essa, ma da Emanuele, diciassette anni prima (a riconferma che generando un figlio si "rigenera" anche il passato, secondo l'ideologia del romanzo) e, rifugiata in Francia, non ha mai avuto rimorsi. Ricordando il suo incontro quasi vent'anni prima con Emanuele, afferma: "se non fosse stato per lui non sarei mai entrata a far parte del gruppo [...] e io sarei tornata a casa a testa bassa. Ma non è andata così, per fortuna [...]. Ti stupisce che io dica per fortuna?" (286). Margherita prosegue fornendo all'amica (e al lettore) una sorta di spiegazione:

Per fortuna comunque lo dico adesso, perché nei due anni in cui mi sono battuta in quella... Avventura? ...Follia? Non so, sono anni che cerco la definizione adatta, comunque, diciamo in quell'*esperienza*, ci sono stati dei momenti terribili, in cui non sapevo più chi fossi e cosa stessi facendo. Eravamo presi in un vortice di odio, violenza, eccitazione, senso di onnipotenza che ci faceva superare ogni limite, abbiamo fatto cose che a ripensarci oggi mi vengono i brividi. Io poi ero contaminata da una sostanza ancora più potente: ero innamorata. Ero innamorata pazza di Emanuele, e lui di me. E questo mi faceva sentire immortale. Non immagini che combustione micidiale tutti questi elementi possono provocare in una ragazza di diciotto anni [...]. Non vuole essere una giustificazione, a diciotto anni si può anche essere saggi, e giusti, e intelligenti [...]. Ecco, a molti di noi è mancata l'intelligenza... ma da quando ho saputo di essere incinta sono stata posseduta... da una forza benevola che ancora mi accompagna. (286-287)

Spostata sul piano esistenziale, la lotta armata diventa "esperienza" individuale, percorso personale, ancora una volta svuotato di vero contenuto ideologico. La maternità riconduce il tutto su un livello diverso, mistico ("sono stata posseduta"). Alla domanda di Penelope sul perché non sia tornata in Italia a costituirsi e a chiarire le proprie

responsabilità con la collettività, Margherita risponde affermando di non aver ucciso mai nessuno. Riferendosi ancora alla sua condizione di madre, una condizione biologica talmente “particolare” da trascendere ogni ideologia, finisce con un’invettiva contro lo stato-nazione, non articolata ma solo accennata:

Non ho niente di cui pentirmi. Non sarei mai tornata, prima di tutto perché ho un figlio, e anche se avessi fatto poca galera me lo dici, tu, dove sarebbe finito mio figlio? Me l’avrebbero tolto. E poi vuoi sapere una cosa? Non è la galera che mi fa paura, ma l’Italia [...]. A me l’Italia non interessa più, è un paese che non ha più niente da dire. (290)

Secondo Margherita, l’Italia, come un individuo bloccato da un’esperienza traumatica, è un paese privato della sua *voce* dunque della capacità di esprimere gli impulsi e i bisogni dei suoi cittadini, un paese le cui istituzioni e la cui popolazione non sono in grado di rielaborare il lutto e di uscire da uno stato di arretratezza culturale come invece ha saputo fare la Francia, paese in cui lei vive. Nel romanzo spetta invece a Penelope tentare di “dare voce” al passato attraverso un gesto conciliatorio, che sia cioè capace di reintegrare il passato nella memoria collettiva, in quella “narrative memory”²²³ funzionale a che il passato sia letto in modo coerente e dunque riconosciuto come parte di un’identità. Il figlio che Penelope ha da Riccardo, grazie al quale spera di restituire fiducia nel futuro a lui e a sé stessa, rappresenta l’auspicio di un superamento delle ferite e delle conseguenze della violenza politica, del “sogno cattivo” che ha segnato una generazione. L’invito è a recuperare il passato per riuscire in fondo a staccarsene, a “dimenticarlo” superandone il trauma. Solo in questo modo potrà “nascere” un nuovo presente, o, in senso più ampio,

²²³ Si veda: Pierre Janet. *L’évolution de la mémoire et la notion du temps*. (Paris: Cahine, 1929 e 1984). Citato in: *Trauma. Explorations in memory*. Caruth, Cathy, ed. (Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1995). 163.

una nuova “nazione”. Resta irrisolto l’aspetto ideologico-politico di tale rielaborazione, che è affidata esclusivamente alla dimensione personale degli individui.

Questa posizione tuttavia si fonda sull’idea che sia possibile raggiungere una verità condivisibile sugli eventi in questione da trasmettere alle nuove generazioni, come se essa in realtà non fosse alterabile dai mezzi con i quali è trasmessa, mediata. Questa è precisamente la preoccupazione insita nel film di Marco Bellocchio che analizzo nell’ultima sezione di questo capitolo.

***Buongiorno, notte* di Marco Bellocchio**

Il film di Bellocchio si confronta con lo spettro per eccellenza della storia recente italiana, ossia il personaggio di Aldo Moro, la cui figura ha dato spunto a una ricca cinematografia²²⁴. Eppure lo fa in un modo molto particolare, come si evince per esempio dalle polemiche che il film sollevò in occasione della sua uscita, critiche che, come intendo dimostrare, denotano una discrepanza tra le aspettative di critica e pubblico e le intenzioni autoriali. In particolare, il film di Bellocchio a mio parere solleva questioni relative al processo di interpretazione e narrazione di eventi storici, piuttosto che alle responsabilità del “caso Moro”. Mentre molti altri film si sono interrogati sui veri o presunti mandanti del rapimento, Bellocchio è interessato a indagare la presenza dell’immagine di Moro nella memoria collettiva.

Mostrando come il film sia definibile in termini di *auteur* cinema e di *counter* cinema, più che in termini di cinema *di genere* o *cinema politico-civile*, intendo affermare che *Buongiorno, notte* ha sofferto, nella sua ricezione di critica e di pubblico, di aspettative che non poteva assecondare. Il film offre in realtà una riflessione sulla natura e sulle tecniche della narrazione storica: esso recupera l’episodio traumatico della morte di Moro riconoscendone lo statuto di *spettro* che aleggia sulla memoria collettiva formatasi tramite la mediazione di resoconti televisivi e filmici, dai quali non è mai davvero scaturito un consenso uniforme. In questo senso le critiche al film di Bellocchio si fondano sull’illusione che una lettura univoca dei fatti storici fosse stata disattesa dal

²²⁴ Si veda: Christian Uva. *Schermi di piombo: il terrorismo nel cinema italiano*. (Soveria Mannelli: Rubettino, 2007).

film²²⁵. Chiedere a un prodotto di finzione di fornire una versione attendibile, verosimile, degli eventi storici (come i critici hanno fatto), implica che la narrazione cinematografica sia investita di un compito che, a mio parere, non le appartiene, ossia quello di sostituire narrazioni ufficiali²²⁶. Sin dal titolo del film, tratto da un verso di Emily Dickinson, Bellocchio è volutamente ambiguo²²⁷. La scelta del titolo è narrativamente giustificata da una sceneggiatura con il medesimo titolo scritta da Enzo, uno dei personaggi del film, e scoperta in una delle valigette di Moro dai terroristi che l'hanno rapito. Da questo punto di vista Bellocchio sembrerebbe riprendere l'idea di Sciascia secondo cui la vicenda Moro fosse già stata scritta, "architettata". A sua volta, la sceneggiatura reale del film prende spunto dal *memoir Il prigioniero* scritto da Anna Laura Braghetti, una dei quattro terroristi che tennero Moro prigioniero in un appartamento romano per cinquantacinque giorni²²⁸. Il basarsi sul racconto della Braghetti non è tuttavia per Bellocchio un tentativo di avvalorare il proprio resoconto dei fatti, ma risponde alla necessità di calare la narrazione in un universo familiare, quotidiano, "femminile", che faccia sembrare ancora più inquietante la vicenda narrata, secondo l'idea dell'*unheimlich* (perturbante) freudiano.

²²⁵ Si pensi alla mole di studi da parte di giornalisti e autori affascinanti dall'aura cospiratoria che avvolge il caso, a partire dall'opera saggistica del politico Sergio Flamigni che ha dedicato molti volumi al *Caso Moro*.

²²⁶ Di recente anche Alan O'Leary ha espresso opinioni congruenti con quelle qui espresse riguardo al film di Bellocchio, che lo studioso ritiene "a kind of reflexive palimpsest": "the film is less a text about the Moro events as such, than a reflection upon the means by which such events come to be constructed, represented and understood. [...] *Buongiorno, notte* acknowledges its contingent and self-reflexive character." Alan O'Leary. "Dead Man Walking: The Aldo Moro kidnap and Palimpsest History in *Buongiorno, notte*". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. Vol. 6, n.1. 2008. 33-45. 34.

²²⁷ L'ambiguità del film nasce anche dal fatto che esso fu commissionato dalla RAI per commemorare il 25° anniversario del rapimento e dell'uccisione di Moro da parte delle Brigate Rosse.

²²⁸ Anna Laura Braghetti e Paola Tavella. *Il prigioniero*. (Milano: Mondadori, 1999). "Bellocchio's film re-uses Braghetti's descriptions of events and dialogue almost verbatim to depict the claustrophobia of the terrorists' underground life as they sit around anxiously awaiting the next television news bulletin in strained near-silence [...] but the antagonists' mutual incomprehension is as strong as ever when time runs out and the politician is taken to his death." Guido Bonsavor e Nick James. "The Rome Cell." (*Sight and Sound*. 12.12. 2004). 12.

L'operazione di Bellocchio a mio parere, con il suo voler agire più sull'inconscio collettivo che in termini di verità giudiziaria²²⁹, si può comprendere solo se si considera la figura autoriale del regista e la si interpreta come una funzione filmica essa stessa. Per il pubblico italiano, il nome di Bellocchio richiama alla mente una personalità complessa, anticonformista, i cui film hanno sempre suscitato discussioni per la loro posizione critica nei confronti di questioni politiche e sociali, sin dagli anni che seguirono il '68. Come del resto la produzione precedente di Bellocchio, anche *Buongiorno, notte* è stato oggetto di critica negativa. Per questo film in particolare l'insoddisfazione è in parte nata dall'aver erroneamente collocato il film nella tradizione del *cinema politico-civile*. Questo filone, caratterizzato da una forte, sebbene a tratti confusa, critica al potere²³⁰, era esploso negli anni Sessanta e aveva raggiunto il suo acme nei Settanta, per poi ritornare in auge alla fine degli anni Novanta. Erroneamente collocato in tale filone, il film ha creato una serie di attese impossibili da soddisfare.

Il film di Bellocchio può essere definito come “politico e civile” solo se tale *funzione* è integrata con altre in un contesto e in una tradizione di cinema d'autore nella quale Bellocchio si inserisce. Invitando ad andare oltre la storia narrata o alla sua resa “realistica”, il film induce a riflettere su questioni inerenti la forma e la narrazione filmica e la relazione tra storia e rappresentazione²³¹. *Buongiorno, notte* non intende essere una cronaca verosimile del “caso Moro”²³², ma un'esplorazione personale sulla valenza

²²⁹ Si pensi al recente *Piazza delle cinque lune* (2003) di Enzo Martinelli, pubblicizzato come “il thriller del caso Moro”.

²³⁰ Registi attivi in questo filone furono Petri, Pontecorvo, Lizzani, Costa Gavras.

²³¹ Vedi: Alan O'Leary. “Dead Man Walking”, cit.

²³² È questo invece il caso di *thriller* come *Il caso Moro* (1986) di Giuseppe Ferrara o *Piazza delle cinque lune* (2003) di Renzo Martinelli.

spettrale che la figura di Aldo Moro ha assunto nell'immaginario collettivo italiano attraverso una visione artistica e *autoriale* che lo distanzia da altri registi²³³.

Lo stile di Bellocchio, così come la sua filmografia e biografia, sono peculiari nella tradizione cinematografica italiana. La sua personalità attua una “funzione” all'interno della sua opera nel senso che il suo background produce particolari aspettative e pratiche interpretative da parte degli spettatori. Il modo in cui egli rappresenta il tema trattato non è convenzionale. Per esempio nella colonna sonora è usata non solo musica classica e corale, ma si avverte una voce femminile acuta come una sorta di segnale di allarme ogni qualvolta la protagonista è soggetta a delle visioni; in altri momenti invece s'inserisce l'assolo di chitarra di un gruppo pop come i *Pink Floyd*. Allo stesso modo, vengono usati filmati d'archivio, come documentari del periodo stalinista, scene tratte da *Paisà* di Roberto Rossellini e telegiornali italiani. Un altro aspetto poco convenzionale del film è la visualizzazione delle fantasie di Chiara, come quando immagina i suoi compagni fare il segno della croce prima di cena (una sorta di surreale e problematica identificazione con il prigioniero che nascondono).

Il film si avvale anche degli stilemi del *counter cinema* attraverso la non convenzionalità della dimensione narrativa e in particolare nella scelta della diegesi multipla rispetto a quella singola. Come spiega Peter Wollen, secondo la diegesi singola, “the world represented in the cinema must be coherent and integrated [...]. Time and space must follow a consistent order”²³⁴; se nel cinema tradizionale, infatti, è raramente

²³³ Almendo due delle tre premesse identificate da Andrew Sarris riguardo alla “auteur theory” sono applicabili a Bellocchio: “The second premise of the auteur theory is the distinguishable personality of the director as a criterion of value. [...] The third and ultimate premise of the auteur theory is concerned with interior meaning, the ultimate glory of the cinema as an art. Interior meaning is extrapolated from the tension between a director’s personality and his material.” Da: “Notes on the Auteur Theory in 1962”. In: *Film Theory and Criticism*. 6th ed. Leo Braudy and Marshall Cohen eds. (Oxford: OUP, 2004). 561 e segg.

²³⁴ “Godard and Counter Cinema: Vent d’est”. In: *Film Theory...*, cit. (525 e segg.).

ammessa una diegesi multipla, “the discontinuous diegetic space is embedded or bracketed within the first [diegesis]”²³⁵. In altre parole, la diegesi singola rappresenta un modo unitario e omogeneo, mentre la multipla riflette mondi eterogenei e una rottura tra codici e canali diversi²³⁶. Il *parallel montage* e la combinazione di scene che mostrano una doppia possibilità (soprattutto nel finale, nella sequenza in cui Chiara immagina che Moro esca dalla prigione e vaghi per Roma, giustapposta a quella in cui invece si vedono filmati d’archivio che raccontano la vera fine dello statista) possono essere considerate un caso di diegesi multipla.

Solo una piccola parte della critica ha apprezzato questa caratteristica²³⁷, mentre l’altra l’ha interpretata come una forzatura storica o un tradimento della “verità”. Ciò è evidente nelle polemiche che hanno circondato il Festival del Cinema di Venezia del 2003, al quale il film di Bellocchio ha partecipato perdendo clamorosamente²³⁸. Queste polemiche hanno messo in luce come fosse difficile per critica e pubblico collocare il film di Bellocchio in un contesto di *art cinema* e accettarne il suo carattere non realistico, autoreferenziale, e al contempo critico verso le mediazioni che gli eventi narrati hanno subito nel corso degli anni. Infatti, non solo il modo di produzione e i tratti formali, ma anche le convenzioni e le attese spettatoriali concorrono a definire il cosiddetto *art cinema*. Si tratta di un “discorso” filmico che per sua natura mette in discussione i

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ Flavio de Bernardinis ha parlato dello “spessore libertario della possibilità”. In: Luca Bandirali e Stefano D’Amadio. *Buongiorno, notte. Le ragioni e le immagini*. (Lecce: Argo. 2004). 7.

²³⁸ Ha scritto Jérôme Fabre : “*Buongiorno, notte*, Lion d’or annoncé du dernier festival de Venise et finalement reparti bredouille de la Mostra (injustement si l’on considère les motifs, purement politiques, qui ont présidé à son éviction du palmarès, le président Monicelli ayant peu goûté la vision donnée par Bellocchio des Brigades Rouges.” (*Jeune Cinéma*. Dec. 2003. 63). La complessità ideologica del film e la sua connessione con la *persona* di Bellocchio, conferemerebbe quanto afferma Robin Wood: “it is only through the medium of the individual that ideological tensions come into particular focus, hence become of aesthetic as well as sociological interest [...] works are of special interest when the defined peculiarities of an auteur interact with specific ideological tension.” In: “Ideology, Genre, Auteur”. In *Film Theory*, cit. 720.

tradizionali legami di causa-effetto nella narrazione degli eventi e che espone personaggi psicologicamente complessi: “The art cinema is less concerned with action than reaction; it is a cinema of psychological effects in search of their causes”²³⁹. Nel film di Bellocchio l’azione (l’agguato, il rapimento, l’uccisione della scorta di Moro) non è presentata direttamente, bensì suggerita, lasciata intuire allo spettatore, mentre l’attenzione si concentra sul tormento interiore di Chiara e sulle sue reazioni nei confronti del fanatismo dei compagni. Allo stesso tempo, “the art cinema foregrounds the author as a structure in the film’s system”, e utilizza “a concept of authorship to unify the text”²⁴⁰. Invece di preoccuparsi di “chi ha commesso che cosa”, come nei gialli, nei thriller, la domanda che sorge è: “who is telling this story? How is this story being told? Why is this story being told this way?”²⁴¹ Ambiguità e conclusioni non definitive sono la cifra distintiva *dell’art cinema* e del suo mutamento di prospettiva rispetto alle narrazioni tradizionali²⁴².

Stabilita l’appartenenza di *Buongiorno, notte* all’ambito del cinema autoriale, occorre ora capire in che modo esso si collochi rispetto al cinema politico-civile. Opponendosi a un cinema concepito prettamente come prodotto di consumo e svago, il cinema politico si proponeva di sostenere una critica alla società attraverso precisi riferimenti ideologici. Il film di Bellocchio tuttavia supera questa categoria in quanto mette in discussione proprio l’uso ideologico del mezzo cinematografico rifiutando di

²³⁹ David Bordwell. “The Art Cinema as a Mode of Film Practice”. In *Film Theory*, cit. 775 and segg. Come nota Bordwell, “the art cinema’s realism here encompasses a spectrum of possibilities [...] Manipulations of duration are justified realistically or psychologically. [...] With the open and arbitrary ending, the art of film reasserts that ambiguity is the dominant principle of intelligibility that we are to watch less for the tale than the telling, that life lacks the neatness of art and *this art knows it*”. Una delle critiche maggiori a *Buongiorno, notte* è stata fatta esattamente a tale *ambiguità* presente nel film.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² Continua Bordwell: “With the open and arbitrary ending, the art of film reasserts that ambiguity is the dominant principle of intelligibility that we are to watch less for the tale than the telling, that life lacks the neatness of art and *this art knows it*”. Ibidem.

essere assimilato in un genere o in un discorso politico definito. Secondo Jean-Luc Comolli and Jean Narboni²⁴³, esistono film che hanno un diretto contenuto politico, “but which do not effectively criticize the ideological system in which they are embedded because they unquestioningly adopt its language and its imagery”, e altri che invece, agendo a livello formale, offrono una più efficace “azione formale”, capace di essere “politically effective if it is linked with a breaking down of the traditional way of depicting reality.”

Sebbene *Buongiorno, notte* abbia un tema “politico”, invece di presentare una esplicita o schematica intenzione ideologica, esso mette in discussione le modalità attraverso cui assistiamo e assorbiamo come spettatori narrazioni “storiche” attraverso svariati medium: immagini (programmi televisivi, documentari, film); resoconti personali (narrazioni in prima persona, come fanno gli amici del padre di Chiara, ex-partigiani); documenti “storici” (le rispettive letture di Chiara ed Enzo dal volume *Lettere della Resistenza*, o il testo di Marx *La sacra famiglia*). In questo senso è condivisibile il commento di Laurence Giavarini che “chez Bellocchio c’est la fiction qui est contestatrice, qui derange les *fable collectives*”²⁴⁴. Bellocchio sembra consapevole che un processo di ridefinizione dell’identità nazionale italiana è stato possibile grazie al mezzo televisivo, in particolare nella creazione di un *terrorist Other*²⁴⁵. In Italia il canale televisivo nazionale (RAI) negli anni Settanta ha mostrato un atteggiamento filo-governativo riducendo la separazione fra media e stato. Il mezzo televisivo si è proposto,

²⁴³ “Cinema, Ideology, Criticism”. In: *Film Theory*. Cit. 815 e segg.

²⁴⁴ “Changer tout sans rien changer”. (*Cahiers du Cinema*. Apr. 2004) 68.

²⁴⁵ Questo fenomeno è ulteriormente descritto da Olaf Hoerschelmann, sebbene in riferimento ad atti terroristici messi in pratica in Germania durante gli anni Settanta. Secondo Hoerschelmann “the theoretical separation of the media and the state has almost completely been erased in the case of terrorism on German television.” In: “On the Margins of the Constitutional State. Terrorism on German Television and the Rewriting of National Narratives”. In: *Planet TV*. Lisa Parks and Shanti Kumar, eds. (New York: N.Y.U.P, 2003) 218.

a partire dal caso Moro, come il luogo di elaborazione della memoria collettiva “ufficiale”, contenitore di forme popolari di coscienza storica, presupponendo la possibilità di acquisire un senso critico della realtà storica attraverso narrazioni mediate televisivamente²⁴⁶. *Buongiorno, notte* include numerosi riferimenti alla presentazione del rapimento per opera della televisione, dei giornali, della radio (un medium potente all’epoca dei fatti), rilevando il loro ruolo nel narrare i fatti di cronaca e tramutarli in storia condivisa²⁴⁷. In una delle scene iniziali, per esempio, Chiara guarda la televisione ed esulta quando uno spettacolo di marionette, dal chiaro valore metaforico, è interrotto da un servizio speciale del telegiornale che annuncia il rapimento di Moro²⁴⁸. In un’altra scena, i quattro brigatisti implicati nel sequestro osservano la televisione seduti sul divano dell’appartamento-prigione. Lo spettatore, situato nella stessa posizione dell’apparecchio televisione, è al contempo oggetto e soggetto di sguardo: non può vedere il programma mostrato in TV, ma può percepirne il riflesso negli occhi e nei volti dei quattro seduti. In un’altra scena, lo stesso gruppo osserva e commenta un comizio tenuto dal leader sindacale Luciano Lama²⁴⁹. Il suo discorso è il punto di partenza per una serie di riflessioni riguardo al messaggio e alla validità impliciti nel rapimento da loro

²⁴⁶ “This proliferation of knowledges about the past has tended to diminish the long-standing division between history and story, the fictional or imaginative properties of history becoming ever more conspicuous. And it is paradoxical that this profusion of representations of the past coincides with expressions of anxiety that –in the postmodern epoch- the capacity for human beings to reach their historical past is all the time diminishing.” Bill Schwarz. “History”. *New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Tony Bennet, Lawrence Grossberg and Meaghan Morris, eds. (Malden: Blackwell, 2005). 159.

²⁴⁷ Il problema dell’attendibilità delle fonti e della loro verifica ha accompagnato dagli inizi il caso Moro, come si è detto nel primo capitolo a proposito de *L’affaire Moro* di Leonardo Sciascia. Sciascia metteva in luce la difficoltà a decifrare i fatti, le fonti, i segni che circondarono il caso e la sua divulgazione, si trattasse di stabilire l’autenticità dei comunicati dei terroristi o di lettere scritte da Moro, o le eventuali infiltrazioni da parte di servizi segreti devianti o stranieri.

²⁴⁸ In un’altra scena, la vicina di casa le lascia frettolosamente in consegna il proprio bambino, un neonato, così che Chiara, suo malgrado, lo accoglie in casa e lo appoggia sul divano. Si tratta a mio avviso di una metafora del modo in cui la “verità”, la “realtà” vengono *consegnate, fornite* dai media a degli spettatori passivi e attoniti.

²⁴⁹ Come altri esponenti del PCI, Lama era fortemente critico dell’operato delle BR.

messo in atto. Come ipnotizzati dalla visione del programma televisivo, i quattro recitano in coro uno slogan che rafforza la loro coesione. Infine assistiamo a una scena in cui uomini politici italiani partecipano alla celebrazione in onore di Aldo Moro dopo il ritrovamento del suo cadavere²⁵⁰. La diegesi filmica è sostituita da un filmato televisivo originale, trattato con un filtro ocra e con un movimento rallentato. In questo *long take*, i volti di noti uomini politici sfilano sullo schermo mentre un brano dei Pink Floyd funge da commento non diegetico e particolarmente enfatico. Il pubblico del film si trova così situato nella stessa condizione dei terroristi davanti allo schermo, così da creare inconsapevolmente una sovrapposizione. Le immagini televisive diventano parte integrante della diegesi filmica perdendo la loro qualità televisiva. Il pubblico è in questo modo “direttamente” coinvolto in una riflessione sulla propria condizione di spettatore degli eventi raccontati.

La controversa ricezione del film di Bellocchio può essere infine intesa come la riprova che il *trauma* della violenza politica aleggia ancora nell'immaginario contemporaneo e nella memoria collettiva, laddove a un prodotto artistico viene chiesto di produrre una narrazione che risolva una incertezza identitaria dello stato-nazione e se ne rifiuti, invece, l'abilità nel mettere in discussione ogni costruzione e mediazione di tale identità.

²⁵⁰ Non si tratta del funerale vero e proprio di Moro, in quanto egli aveva chiesto in una lettera che esso fosse celebrato in forma privata, senza la presenza di compagni di partito e politici che lo avevano “abbandonato”, non perseguendo la strada della trattativa con i terroristi.

Capitolo 4

La violenza politica e il *noir*

*“Noi che abbiamo amato il noir siamo oggi coltivatori di scritture di confine.”
(G. De Cataldo)*

Dai romanzi “gialli” e dai film “poliziotteschi” e del “terrore” degli anni Settanta ai *noir* degli anni Duemila

Fin dalle loro origini la letteratura e il cinema di genere hanno subito il fascino della violenza, la quale è appunto divenuta il soggetto del genere che nella contemporaneità è, probabilmente, il più popolare, ossia la “detective story”. Accanto a una violenza “puramente” criminale, anche quella di stampo politico ha costituito la base di narrazioni riconducibili a tale genere. In questa prima parte del capitolo si intende analizzare questa tendenza per comprendere come l’immaginario culturale abbia rielaborato il tema della violenza politica.

Com’è noto il termine *giallo* per definire le “detective stories” italiane deriva dal nome della collana *I Libri Gialli* della casa editrice Mondadori, uscita per la prima volta nel 1929, i cui volumi presentavano una copertina giallo canarino e l’immagine cerchiata di rosso.²⁵¹ Tuttavia la “detective story” italiana, che va fatta risalire all’Ottocento, con i romanzi *La Mano Nera* di Cletto Arrighi (1883) e *Il Cappello del prete* di Emilio De

²⁵¹ Luca Crovi. *Delitti di carta nostra. Una storia del giallo italiano*. (Bologna: Puntozero, 2000). 9-10.

Marchi (1887), è proseguita negli anni successivi subendo varie evoluzioni. Alcuni studi impiegano il termine “mistero” per descrivere un tipo di letteratura che attraversa, in realtà, generi diversi ma il cui elemento distintivo è la sua apertura a varie declinazioni:

Nessuna categoria del mistero è stata tralasciata dai nostri scrittori [...] con ottimi risultati nei romanzi d'appendice, nel noir, nel procedural, nel legal thriller, nella spy story, nella crime story, nella detective story, nel pulp, nell'hard boiled, nel giallo storico, nel true crime, nelle serial killer story e persino nel giallo umoristico.²⁵²

Accanto ad aree geografiche ben precise (Milano, Roma, Torino, Bologna, Napoli), Luca Crovi identifica delle “fasi” temporali nella produzione del giallo italiano²⁵³. Il 1966 rappresenta il momento dell'ultima fase dell'opera di Giorgio Scerbanenco, il maggiore “giallista” italiano. Dopo quell'anno, fino al 1978, gli autori della narrativa d'indagine, secondo Massimo Carloni, “trovano nella connessione tra vicenda poliziesca e ambientazione metropolitana o provinciale un nucleo irrinunciabile e caratterizzante attorno al quale costruire i loro romanzi”²⁵⁴, sottolineando, in particolare, la crescita della violenza della criminalità nei contesti urbani. Dal 1979 in poi, invece, lo studioso individua un periodo in cui “indebolitosi ma non estintosi questo filone centrale, gli autori sperimentano nuove soluzioni, prevalentemente basate sulla contaminazione tra giallo e generi paralleli ed affini.”²⁵⁵

Nei “gialli” degli anni Ottanta e Novanta²⁵⁶ gli autori scelgono con maggiore insistenza trame terroristiche e cospiratorie, come in *Colpo di coda* (1989) di Piero Soria,

²⁵² Luca Crovi. *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*. (Venezia: Marsilio, 2002). 14.

²⁵³ Ibidem. Dalla *Preistoria* (seconda metà dell'Ottocento-1931), all'*Età dell'autarchia* (1931-1945), all'*Età dell'esterofilia* (1945-1966).

²⁵⁴ Massimo Carloni, *L'Italia in giallo*. (Reggio Emilia: Diabasis, 1994). 11 e segg.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ Vedi, ad esempio, *Massacro per un presidente* (1981) di Diego Zandel, *Agave* (1981) di Massimo Felisatti e Andrea Santini, *La stanza delle scimmie* (1988) di Giorgio Rossi e Antonio Caprarica,

in cui però l'eversione di sinistra è vista all'interno del contesto europeo²⁵⁷. Il romanzo *Il Soldato* (1993), sempre di Soria, presenta un impianto narrativo "fantapolitico" e inserisce esplicitamente nella narrazione un elemento cospiratorio attraverso la figura del "Grande Vecchio", figura poi ripresa, come vedremo, da Giancarlo De Cataldo in *Romanzo Criminale* (2002). Sempre nel solco di questa rivisitazione della storia nazionale in termini cospiratori, sono da collocarsi sia *Funerale per Ustica* (1989) sia *Strage* (1990) (sulla strage alla stazione di Bologna), entrambi di Jules Quicher, pseudonimo di Lorian Machiavelli, il quale firma, invece senza pseudonimo, l'ultimo volume della trilogia, *Un triangolo a quattro lati* (1992). In quest'ultimo si narra di vicende sanguinose avvenute nel secondo dopoguerra in Emilia, aventi per protagonisti preti e partigiani comunisti²⁵⁸. Parallelamente a questa letteratura "gialla" che tenta di narrare la violenza, il terrorismo, le stragi e le cospirazioni, è stato il genere del poliziesco, definito ironicamente dalla critica "poliziottesco"²⁵⁹, a cercare nel cinema²⁶⁰ un modo più diretto di rappresentare la violenza e la criminalità urbane degli anni Settanta.

I confini tra "poliziottesco", e cinema civile e di denuncia non sono sempre rigidi, in realtà esiste un'osmosi tra generi alti e bassi, tra cinema impegnato e cinema di genere, com'è evidente nel caso di *Indagine di un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1969) di

Operazione Scarlet (1993) di Secondo Signorini, romanzo in cui tra i protagonisti spiccano personaggi dei servizi segreti.

²⁵⁷ Il personaggio di Soria ha tratti in comune con i personaggi di *Arrivederci, amore ciao* (2006) di Massimo Carlotto, analizzato in questo capitolo.

²⁵⁸ Un tema anch'esso dotato di una valenza *spettrale* sia per quanto riguarda l'immaginario romanzesco e cinematografico che storiografico dell'Italia contemporanea, in quanto rappresenta un momento della storia nazionale la cui memoria non è condivisa ma continua ad ossessionare il dibattito storico e politico attuale.

²⁵⁹ A partire da *La polizia ringrazia* (1972) di Stefano Vanzina. Sul tema, si veda il capitolo intitolato "Il poliziottesco: filone reazionario o di sinistra?" in: *Destra e Sinistra nel cinema italiano. Film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*. Christian Uva e Michele Picchi, eds. Roma: Edizioni interculturali, 2006.

²⁶⁰ Per un'ottima introduzione al cinema *noir* italiano e per una ricca bibliografia, si veda: Mary P. Wood. "Italian film noir". *European film noir*. Andrew Spicer, ed. (Manchester: MUP, 2007. 236-272.)

Elio Petri, *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica* (1979), *L'istruttoria è chiusa, dimentichi* (1971) e *Perché si uccide un magistrato* (1975) di Damiano Damiani²⁶¹. Il cinema di Damiani, infatti, è esemplare della tensione tra film d'autore e film di *genere* che caratterizza la produzione degli anni Settanta. In tale periodo, da un lato il poliziesco si impossessa della cronaca politica quotidiana per alimentare le sue trame; dall'altro gli *autori* tendono ad usare strutture narrativo-formali già codificate dal genere per creare uno spettacolo nazional-popolare comprensibile a tutti e al tempo stesso ricco di contenuti politici²⁶². Si tratta di un fenomeno che riguarda anche il genere *western* che, nella sua versione italiana, si propone di veicolare contenuti politico-sociali evitando la censura e portando sullo schermo, come si è detto nel primo capitolo, le tensioni ideologiche dell'epoca²⁶³.

Tuttavia è stato soprattutto nell'incontro tra il "poliziesco" e il cinema "civile", che è emerso il rapporto incerto tra autorità giudiziaria e autorità di pubblica sicurezza, un tema che rispecchiava la discussione in atto nel paese negli anni Settanta sulle pratiche e i metodi giudiziari, vale a dire sulla "ragion di stato"²⁶⁴.

²⁶¹ Damiano Damiani già aveva realizzato *Il giorno della civetta* nel 1968, ispirato al romanzo omonimo di Leonardo Sciascia.

²⁶² Si veda: Maurizio Fantoni Minnella. *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo ad oggi*. (Torino: Utet, 2004.) 156.

²⁶³ Il regista Carlo Lizzani ha affermato che il western "è servito a noi cineasti, in quel preciso momento della nostra storia, per far passare certi contenuti politici e aggirare i vincoli della censura." (In: Fantoni Minnella, op. cit., 156). Lizzani è stato autore del *noir* *Banditi a Milano* (1968), di *San Babila ore 20: un delitto inutile* (1976), con al centro le azioni di un gruppo di neofascisti milanesi, di *Kleinhoff Hotel* (1977), che narra la relazione erotica tra un terrorista e una signora borghese. Lizzani realizzò anche dei western quali: *Un fiume di dollari* (1966) e *Requiescant* (1967). Si pensi a un western come *Tepepa* (1969) di Giulio Petroni, in grado di manifestare "le pulsioni ideologiche post-sessantottine e rivoluzionarie della sceneggiatura di Franco Solinas e Ivan Della Mea", così che il western raccoglie i "forti umori dell'epoca, in una misura pressoché simile a quella del cosiddetto film politico." Gian Piero Brunetta. *Il cinema italiano contemporaneo*. (Bari: Laterza, 2007). 396-397.

²⁶⁴ Roberto Curti. *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*. (Torino: Lindau, 2006.) 84. In particolare si veda il capitolo intitolato "Al di sopra di ogni sospetto: Poliziesco e impegno civile". 83 e segg.

Accanto al cinema “poliziesco”, con la polizia come protagonista, esiste un filone *noir* che ha per protagonisti i malavitosi²⁶⁵. In questi film la violenza criminale e quella politica sono poste sullo stesso piano, come fossero due facce della stessa medaglia, ossia del medesimo incremento di aggressività sociale. Trent’anni dopo, sarà *Romanzo criminale* (2006), di Giancarlo De Cataldo, di ambientazione romana e scritto non a caso da un magistrato, a fare un passo avanti mostrando, in effetti, come connessioni tra diverse matrici violente, ossia criminalità comune, servizi deviati e terrorismo, esistessero e si andassero man mano definendo proprio nel decennio degli anni Settanta. Un’eccezione è costituita da Damiano Damiani che nel suo *Io ho paura* (1977), tentava di affrontare il tema della violenza complicandolo invece di esorcizzarlo come nei “poliziotteschi”²⁶⁶. In questo film un magistrato viene ucciso perché ha scoperto collegamenti tra il terrorismo di destra e i servizi segreti²⁶⁷.

In questo lungo decennio (dalla fine dei Sessanta a tutti i Settanta) l’esposizione della violenza è il comune denominatore di *western*, “poliziotteschi”, film *horror*, come anche di film a tema civile-politico con aspirazioni autoriali e di denuncia, a dimostrare come il cinema tenti di elaborare un problema sociale fortemente sentito. La sociologia che si è occupata del periodo ha cercato di distinguere le varie tipologie di violenza di quel decennio. Franco Ferrarotti, per esempio, ne distingue quattro tipologie:

[1]a *violenza comune*, come trasgressione della norma, [1]a *violenza legata al mutamento sociale*, a sua volta collegato con i processi di urbanizzazione accelerata, e quindi [1]a *violenza dotata di significato politico*, e [...] [1]a *contro-*

²⁶⁵ Un esempio di questa tendenza sono i numerosi film di ambientazione milanese, come ad esempio *Milano calibro 9* (1972) di Fernando di Leo; *Milano rovente* (1973) di Umberto Lenzi; *Milano violenta* (1976) di Mario Caiano²⁶⁵. Il capoluogo lombardo sembra rappresentare nell’immaginario collettivo il luogo privilegiato dell’esplosione della criminalità negli anni successivi al boom economico.

²⁶⁶ Cfr. Roberto Curti. *Op.cit.*, 165 e segg..

²⁶⁷ Per la prima volta in un film italiano, i poliziotti mostrano di possedere una coscienza di classe e assumono un ruolo diverso da quello di giustiziere o di corrotto. Davide Pulici, in: A.A.V.V. “Italia ultimo atto. Guida al cinema politico-civile dalle origini a *Buongiorno, notte*.” *Nocturno Dossier*, n.15. 49.

violenza, ossia [l]e forme di resistenza violenta e di controffensiva che si profilano in situazioni socio-politiche caratterizzate da... gestione clientelare del potere [...] dall'impossibilità operativa di organizzare una opposizione democratica efficace.²⁶⁸

Nella sua analisi, Ferrarorotti coglie la differenza fra la violenza provocata dal disagio di nuovi strati sociali e la violenza invece caratterizzata da una più precisa valenza politica, la quale scaturisce laddove singoli o gruppi non riescono ad esprimere tali contenuti all'intero della sfera pubblica. Henner Hess individua propriamente una violenza *strumentale* (quella, ad esempio della criminalità comune che aspira a conseguire un utile) e una violenza *comunicativa* (quella del terrorista che ha una strategia politica e usa la violenza per propagandare e amplificare il suo messaggio)²⁶⁹. Se Ferrarotti prosegue affermando che la violenza è negazione del linguaggio, mancanza di "competenza verbale" (rifacendosi al concetto di *agire comunicativo* di Jurgen Habermas) secondo Hess, invece, essa è sia *messaggio* sia *strumento* per trasmettere il *messaggio*.

Diversa ancora sarà anni dopo la posizione di Slavoj Žižek²⁷⁰, il quale, in una riflessione non limitata all'Italia ma su scala globale, individua invece una *violenza simbolica* insita nel linguaggio stesso (e nelle sue forme, ossia, in termini Heideggeriani, nel linguaggio in quanto "casa dell'essere", in quanto imposizione di un certo universo di significati.) La violenza *simbolica*, che non viene perpetrata da un soggetto ben preciso (quale ad esempio quella di un fanatico o di un "terrorista", da Žižek definita *violenza soggettiva*) è un tipo di violenza *oggettiva*. Allo stesso modo è *oggettiva* la violenza

²⁶⁸ Franco Ferrarotti. *L'ipnosi della violenza*. (Milano: Rizzoli, 1980) 13-14.

²⁶⁹ Henner Hess. *La rivolta ambigua*. (Firenze: Sansoni, 1991). 11-12.

²⁷⁰ Slavoj Žižek. *Violence. Six Sideways Reflections*. (New York: Picador, 2008.) 14-15.

sistemica, la quale agisce invisibilmente ed è necessaria al funzionamento dei nostri sistemi politico-economici, ma non per questo meno dannosa della violenza *oggettiva*.

Tipico del “poliziottesco” degli anni Settanta è proprio il voler denunciare una violenza *sistemica* dovuta alla corruzione e alle deviazioni degli apparati dello stato, concentrandosi tuttavia solo sulla rappresentazione della violenza *soggettiva*, ossia sul “soggetto” autore della brutalità o sulla vittima che ne subisce gli effetti. Così facendo, questi film da un lato andavano a nutrire la paranoia del pubblico a proposito dell’aumento della violenza denunciato notevolmente dai media dell’epoca, dall’altro riflettevano le fantasie e i desideri del pubblico maschile di identificarsi in un personaggio forte, che mettesse in atto la vendetta scambiandola per giustizia e agisse sfidando regole e convenzioni, in opposizione a un sistema per lo più percepito come corrotto e fragile²⁷¹. Piuttosto che influire direttamente a livello politico o intellettuale come denuncia di una degenerazione di certe istituzioni, questi film rappresentarono il tentativo di rielaborare il linguaggio della violenza mediante quello cinematografico, non solo (come intenderebbero gli *autori*) in quanto riflessione “culturale”, ma anche in termini di “sensazione”, di “affect”, di “bodily impact”²⁷² sullo spettatore, ossia come momento di sperimentazione da parte del pubblico stesso della forza e della fisicità di quella violenza che veniva descritta senza sosta dai media di quegli anni. Nel film di violenza, infatti, la percezione diviene innanzitutto una sorta di “physical affliction”, nel

²⁷¹ Cfr. Christopher Berry. “Violent Justice: Italian Crime/Cop Films of the 1970’s”. *Alternative Europe: Euro trash and Exploitation Cinema Since 1945*. Ernest Mathijs and Xavier Mendik (a cura di). (London: Wallflower, 2004.)

²⁷² Riguardo al concetto di “sensazione”, si veda: Barbara M. Kennedy. *Cit.*. Per quanto concerne il concetto di “impatto fisico”, mi riferisco alle nuove ricerche nel campo del cinema e dei *cultural studies*, “that seeks to explore the political and aesthetic qualities of the cinema through its affective powers”, nel tentativo di superare “the (false) binary of thinking about cinema as a mass of signs and meanings, and film as a primarily sensory and affective medium that signifies as a secondary process.” Paul Gormely. *The New-Brutality Film. Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema*. (Bristol: Intellect, 2005). 9 e segg.

senso di un'intensificazione e disarticolazione delle sensazioni corporee piuttosto che un processo di riflessione razionale²⁷³.

Questo discorso vale anche per l'*horror*, o *film del terrore*, che vede un forte sviluppo negli anni Settanta in Europa, in particolare in Italia e in Spagna, con registi come Mario Bava, Dario Argento, Lucio Fulci, Jacinto Molina, Amando de Ossorio e Jesùs Franco. Il film del terrore manifesta il tentativo di raccontare ed esporre la violenza, tematizzandola: in un regista come Dario Argento, l'esperienza filmica è strettamente legata alla violenza e al piacere che essa produce nello spettatore più che a riflessioni razionali sul significato che essa ricopre nella società che la produce²⁷⁴.

Lo svilupparsi del *noir*, sia in letteratura sia nel cinema, manifesta a mio avviso una presa di distanza dalla rigidità della rappresentazione della violenza *sogettiva* teorizzata da Žižek presente nel poliziesco, a vantaggio di quella *oggettiva* (verbale e sistemica). La porosità del genere *noir* riflette la difficoltà a identificare la violenza solamente come il prodotto di un soggetto ben preciso, univoco, mentre il poliziesco tende a riprodurre schemi narrativi e forme di violenza riconoscibili, collaudate e identificabili con un "genere", un "canone", con una tradizione immediatamente riconoscibile dal pubblico.

La letteratura *noir* negli ultimi anni ha visto crescere il numero dei suoi autori, soprattutto in ambito francese e ispanofono. In Italia, nei thriller psicologici di "giovani"

²⁷³ "In film [...] perception becomes a kind of physical affliction, an intensification and disarticulation of bodily sensation rather than a process either of naïve (ideological or imaginary) belief or of detached, attentive consideration." Steven Shaviro. *The Cinematic Body*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993). 21. Citato da: Paul Gormely. *Op. cit.*, 9.

²⁷⁴ Nei film di Dario Argento "the film experience is intrinsically tied to violence and pleasure, danger and addiction, not to a dispassionate conduit to the truth." Giorgio Bertellini. "Profondo Rosso/Deep Red". *The Cinema of Italy*. Giorgio Bertellini, ed. (London and New York: Wallflower Press, 2004. 213-222) 216.

autori come Raul Montanari, il motivo ricorrente del segreto e della violenza complicano la trama *noir* fino a condurla verso l'*horror* e lo *splatter* (per il disgusto e la repulsione che produrrebbero certe descrizioni), così che il concetto di *noir* si apre includendo l'*orrore*. Quello della letteratura di genere è un tema oggi piuttosto dibattuto. Se da un lato essa ha cessato di essere percepita sia dal pubblico di massa sia da quello degli studiosi come letteratura di serie B, dall'altro sta mostrando di essere in grado di costituire una forma di narrazione della storia recente alternativa rispetto a quella "ufficiale", ossia una narrazione della storia nazionale che può destabilizzare il lettore. Esiste quindi a mio avviso un nesso importante tra il fatto che la letteratura di genere, prima considerata "paraletteratura", destabilizzi il *canone* letterario e il fatto che le sue narrazioni storiche invitino alla messa in discussione delle modalità attraverso cui la storia nazionale è stata narrata dalle fonti ufficiali, divenendo quello che lo scrittore Lorian Machiavelli ha definito "virus nel corpo sano della letteratura, autorizzato a parlar male della società in cui si sviluppa."²⁷⁵ I romanzi e i film analizzati in questo capitolo hanno in comune un modo non convenzionale di raccontare la storia recente e sono tutti ascrivibili al genere *noir*.

²⁷⁵ In: Wu Ming 1. *New Italian Epic. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. <<http://www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002612.html>> web Sett. 2008.

**La violenza politica e il Nordest: *Arrivederci amore, ciao* di Massimo Carlotto e il
film omonimo di Michele Soavi**

Il cinema più recente spesso si è proposto di fornire una lettura critica della società italiana e della sua ricerca di un'identità nazionale, ricerca resa difficile da distanze politiche, geografiche ed economiche percepite come inconciliabili. Un esempio di questa tendenza è rappresentato dal film *Arrivederci amore, ciao* (2006) di Michele Soavi²⁷⁶, tratto da un romanzo dello scrittore Massimo Carlotto, esponente del cosiddetto “noir mediterraneo”. Il film ripresenta stilemi del film noir e del film horror²⁷⁷ e racconta le vicende di Giorgio Pellegrini, un ex-terrorista che rientra in Italia dopo alcuni anni passati in Sud America come guerrigliero. Pellegrini è un personaggio cinico e arrivista il quale, sfruttando gli articoli 178 e 179 del codice penale relativi alla “riabilitazione”, cerca di ricostruirsi un'esistenza “vincente” in quella zona del Nord Est d'Italia che negli ultimi anni ha registrato uno sviluppo economico portentoso al punto di essersi meritata il soprannome di “locomotiva d'Italia”, epiteto pronunciato ironicamente nel corso del film.

Nel film come nel romanzo la questione dello sviluppo di alcune zone dell'Italia tra la fine della prima e l'inizio della seconda Repubblica, al principio degli anni Novanta, è fortemente messa in discussione a causa del dubbio che questo stupefacente miglioramento economico abbia davvero apportato vantaggi reali alla nazione, mentre, in effetti, secondo l'avviso degli autori e nostro, è stato favorevole solo a una minoranza di privilegiati. Quelli che nel film sono messi in luce sono esclusivamente gli aspetti

²⁷⁶ Michele Soavi si è di recente cimentato nella realizzazione di una serie televisiva intitolata *Attacco allo Stato*. Sulla versione in DVD (2006) si legge: “Il ritorno delle Brigate Rosse in Italia, dopo 11 anni di silenzio, è stato un *fatto traumatico* per l'intero Paese: l'uccisione dei professori d'Antona e Biagi e del sovrintendente di polizia Petri. Proprio in quest'ultima morte gli investigatori hanno trovato la chiave di volta per entrare nel cuore delle nuove Br.”

²⁷⁷ Soavi è stato regista di film horror e collaboratore di Dario Argento.

negativi di questo “boom economico” locale: la criminalità e la connivenza delle forze dell’ordine, lo sfruttamento dell’immigrazione, la prostituzione, il riciclaggio del denaro, la corruzione di politici e amministratori. Nel mostrare un simile panorama, Carlotto e Soavi indulgono sul decadimento morale della classe politica e della società che essa intende rappresentare. Non stupisce, dunque, che scelgano come protagonista un personaggio che si presenta come a-morale, disadattato e violento. Tuttavia, analizzando le differenze esistenti tra il film e il romanzo, alcune in particolare mi sembrano rilevanti per il discorso fino a qui condotto sulla violenza politica e sul trauma.

Nel romanzo di Carlotto, il periodo della violenza politica cui Pellegrini ha partecipato è narrato brevemente all’inizio, in riferimento alla sua fuga in centro America poiché “inseguito da un mandato di cattura per associazione sovversiva e per qualche attentato senza importanza.”²⁷⁸ In particolare, l’episodio più grave viene raccontato nelle prime pagine:

[L]a bomba che avevamo piazzato davanti alla sede dell’Associazione Industriali [...] aveva ammazzato un metronotte. Uno sfigato al limite della pensione. Aveva notato la borsa, era sceso dalla bicicletta e aveva avuto la pessima idea di andare a ficcare il naso. Dai giornali scoprimmo che passava di lì tutte le sere. Semplicemente non avevamo controllato, troppo occupati a vantarci al bar di azioni che avevano compiuto altri. (9)

L’attentato sembra essere descritto come un gesto ingenuo e spontaneista, attuato con l’intento di dimostrare un’appartenenza al gruppo dettata da pulsioni istintive più che da motivazioni ideologiche o ideali, come spiega il protagonista stesso più avanti: “la mia vita reale [...] era stata basata per troppo tempo su dichiarazioni d’intenti alle quali non avrei mai tenuto fede. Per mancanza di coraggio” (12). Nel film di Soavi, invece, l’esplosione della bomba ritorna a ossessionare visivamente tanto il protagonista quanto

²⁷⁸ Massimo Carlotto. *Arrivederci amore, ciao*. (Roma: Edizioni e/o, 2000) 9.

lo spettatore come quell'evento traumatico da cui tutta la violenza successiva sembra essere derivata. La morte del metronotte è il risultato di un errore, poiché Giorgio e il compagno non avevano intenzione di uccidere ma solo di compiere un gesto dimostrativo. Nel film questo è evidente nei brevi flashback che propongono l'episodio e mostrano Giorgio correre a salvare l'uomo che incautamente si è avvicinato all'esplosivo. Il compagno che compie l'azione con lui lo blocca salvandolo, poiché ovviamente il gesto è inutilmente pericoloso in quanto la bomba sta per esplodere. In uno dei flashback, la scena dell'esplosione, la cui drammaticità è accresciuta dal movimento rallentato, si interseca all'immagine del ventilatore da soffitto su cui Giorgio sta fissando il proprio sguardo, sdraiato sul letto del suo nuovo appartamento nella città del Nord Est in cui, a distanza di anni, si è stabilito. Il movimento circolare e ripetitivo delle eliche del ventilatore, rammentandogli il movimento circolare della ruota della bicicletta del metronotte scaraventata brutalmente in alto e impigliatasi ai rami di un albero, è l'elemento scatenante della memoria traumatica. Si tratta, infatti, di quel meccanismo che già Pierre Janet aveva studiato all'inizio del '900 e definito *restitutio ad integrum*, secondo cui la *memoria traumatica*, a differenza della *memoria narrativa*, è rievocata in particolari condizioni così che nel momento in cui un elemento viene rammentato, tutti gli altri elementi seguono automaticamente. Secondo Janet, la memoria traumatica è inflessibile, invariabile, priva di componente sociale, è in sostanza, un'attività solitaria²⁷⁹. Nel film, infatti, il flashback della bicicletta e del corpo smembrato ritorna nei momenti

²⁷⁹ Pierre Janet. *L'évolution de la mémoire et la notion du temps*. (Paris: Cahine, 1929 e 1984). Citato in: Cathy Caruth, a cura di. *Trauma...cit.* 63.

di solitudine e d'isolamento del protagonista e ne sancisce la progressiva e irreversibile alienazione²⁸⁰.

La visione della bicicletta e delle membra sbrindellate della vittima impigliate anch'esse ai rami dell'albero, colpisce lo spettatore per la sua violenza grafica. L'immagine di un corpo esplosivo è accostata al movimento ripetitivo, meccanico di un oggetto innocente (la bicicletta), così da produrre l'effetto di *perturbante* descritto da Freud. Giorgio è turbato e ossessionato da quel ricordo perché non era sua intenzione uccidere. Il primo atto di violenza della sua vita, ingenuamente progettato per scopi "politici", in realtà si è rivelato disastroso negli esiti. Da allora lo perseguita il senso di colpa, una colpa che non riesce mai a giustificare e cancellare la violenza, "il male" che Giorgio compie costantemente nel corso della vita. Un altro indicatore del ritorno della memoria traumatica è fornito nel film dalla canzone che dà il titolo al romanzo, una canzone di Paolo Conte interpretata da Caterina Caselli alla fine degli anni '60. Nel romanzo, la canzone segnala i momenti forti della relazione amorosa tra Giorgio e la fidanzata Roberta²⁸¹, mentre nel film, sia a livello diegetico sia extradiegetico, il motivo musicale di Conte/Caselli ritorna ad accompagnare i flashback in cui il protagonista rammenta l'episodio del metronotte, così da acquistare una valenza ossessiva nuova.

In questo modo il film pone l'accento, ancora una volta, sull'elemento traumatico, piuttosto che su quello sentimentale. Quello che è inoltre suggerito dal film, a proposito dell'evento traumatico narrato, è che esiste una scissione tra le *motivazioni* del gesto e il

²⁸⁰ Non solo *alienazione*, ma anche *regressione*, basti pensare alla scena in cui il protagonista, nudo nel letto, assume una posizione fetale, depresso a causa del rifiuto di Flora di intraprendere con lui una relazione sentimentale vera, ossia diversa rispetto al ricatto sessuale a cui è costretta dai debiti di droga del marito.

²⁸¹ Claudio Milanese. "Franchir les frontières, subvertir les règles. Deux romans et une nouvelle de Massimo Carlotto." *Cahiers d'études romanes. Subvertir les règles: le roman policier italien et latino-américain*. (9-2003. 89-101) 93.

risultato del gesto: l'episodio della bomba ha solo casualmente prodotto la morte, ma le sue intenzioni, si lascia intendere, erano forse *giuste* o *giustificate*. Giorgio stesso è quindi in qualche modo vittima e non solo carnefice, e la violenza che caratterizza la sua vita successiva, una violenza spesso agita con gesti meccanici e con sguardo assente, appare come una coazione a ripetere dovuta al trauma iniziale. L'episodio della bomba è lo spartiacque che divide in due l'esistenza di Giorgio: se prima egli ci viene mostrato come "sensibile" e consapevole che la violenza è solo tattica, strumentale a finalità ideologiche (infatti corre a salvare il metronotte), il Giorgio successivo è desensibilizzato al punto che la violenza non è più lo strumento, ma il fine stesso della sua vita. Lo dimostrano il suo rapporto con Flora e l'uccisione inutilmente crudele della giovane fidanzata Roberta, nel finale, con tanto di schietta citazione da un'inquadratura del film horror *Shock* (1977) di Mario Bava. Solo nella reiterazione della prepotenza, della brutalità (evidente nel suo rapporto con le donne, ma non solo) egli afferma, sia a gesti che a parole, di trovare conforto, benessere, autoaffermazione: "mi piaceva essere una carogna".

Il personaggio di Pellegrini suscita *abiezione* esattamente nell'accezione proposta da Julia Kristeva²⁸² poiché produce rifiuto e orrore nel lettore/spettatore giacché questi vi riconosce una parte della propria identità che è stata espulsa per poter essere contemplata come altro da sé. Pellegrini è l'*ex-terrorista* aborrito dalla società civile, ma è al contempo complice dei mali di quella stessa società che lo ha prima ritenuto colpevole e poi "riabilitato" per meglio sfruttarne il cinismo. Sia nel film che nel romanzo, il suo personaggio viene rappresentato come "il ritratto preoccupante di un'umanità" o come

²⁸² Julia Kristeva. *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*. (Paris: Le Seuil, 1980).

“l’emblema”²⁸³ di una nazione cinicamente ossessionata dal profitto, dall’essere vincente, una nazione unita *prima* dal mito della lotta contro il terrorismo, *poi* da un approccio aggressivo nei suoi giochi politici e finanziari. Sia nel romanzo di Carlotto che nel film di Soavi il recupero del tema del terrorismo è in realtà un modo per raccontare l’Italia contemporanea e il difficile rapporto con il passato recente, con la difficoltà a superare un trauma che impedisce di costruire una memoria collettiva condivisa. Tuttavia nel film, rispetto al romanzo, l’accento è posto maggiormente sulla condizione di “vittima” di Pellegrini e sulla sua personale esperienza “traumatica”, nel tentativo di bilanciare in qualche modo le “responsabilità” tra l’ex-terrorista e la società, ossia complicando il discorso concernente la “colpa” e la “riabilitazione”. Da questo punto di vista, il film di Soavi, rispetto al romanzo di Carlotto, spinge il pubblico a interrogarsi sulla necessità di raggiungere una memoria condivisa, poiché mette in luce gli errori (e i traumi) tanto della società quanto di Pellegrini. Riconoscere le colpe e le ferite reciproche può essere un modo, a mio parere, per avvicinare le due parti in causa al fine di raggiungere una riconciliazione.

²⁸³“Giorgio Pellegrini [...] è un personaggio destinato a restare nella storia della nostra letteratura, tanto è emblematico del nostro tempo, l’Italia degli ultimi quarant’anni”. Goffredo Fofi: “Quella carogna è l’emblema del Paese”. *Panorama*, (9-2-2006) 166-167.

Violenza politica e violenza comune a confronto: *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo e il film omonimo di Michele Placido

Come già accaduto per *Arrivederci amore ciao* portato sullo schermo nel 2006 da Michele Soavi, di cui Carlotto ha collaborato alla sceneggiatura, anche il *noir Romanzo criminale* (2002) di Giancarlo De Cataldo è stato adattato per lo schermo da Michele Placido nel 2005²⁸⁴. Il romanzo di De Cataldo narra la violenza politica, sia di destra sia di sinistra (il cui spazio intermedio è riempito dalle azioni della Banda della Magliana, protagonista della storia narrata da De Cataldo) e il rapporto tra poteri e contropoteri nonché tra strada e palazzo²⁸⁵, facendo propria la categoria sociologica del *doppio stato*. In Italia, la difficoltà della storiografia di generare una storia pubblica condivisa ha permesso a giornalisti e politici di appropriarsi della scrittura della storia per costruire spesso narrazioni dietrologiche e cospiratorie, così che “the perceived illegitimacy of the Italian state has created underlying cynicism toward power structures [...]. This has solidified the culture of *dietrologia* and weakened the state’s ability to impose its own version of the truth”²⁸⁶. De Cataldo costruisce il suo romanzo adottando consapevolmente tale approccio dietrologico e riuscendo, a mio parere, nell’intento di rivendicare alla scrittura di finzione il compito di narrare la storia recente.

²⁸⁴ Per questo film De Cataldo ha curato la sceneggiatura insieme a Stefano Rulli e Sandro Petraglia, i quali sono anche gli sceneggiatori de *La meglio gioventù* (2003), il film di Marco Tullio Giordana che racconta la storia di una famiglia italiana dagli anni Sessanta al nuovo millennio, con riferimenti alla contestazione studentesca e al terrorismo. Rulli e Petraglia sono anche i cosceneggiatori di *Mio fratello è figlio unico* (2007), il film di Daniele Luchetti tratto dal romanzo *Il fasciocomunista* (2003) di Antonio Pennacchi in cui uno dei protagonisti da contestatore passa nelle file della lotta armata.

²⁸⁵ I rapporti tra “poteri” e “contropoteri” erano già evidenziati da Pier Paolo Pasolini, basti pensare al suo “romanzo delle stragi” che, pubblicato sul *Corriere della sera* nel 1974, denunciava vecchi fascisti, neofascisti, neo-nazisti, classe politica e “americani”.

²⁸⁶ Patrick Johnson. “What Lurks Behind: *Dietrologia* and the Italian State”. *The Journal of Politics and Society* (Vol. XIX, Spring 2008. 104-124) 105.

Il romanzo è diviso in capitoli datati nel tentativo di narrare cronologicamente l'ascesa e la fine della Banda della Magliana, noto gruppo criminale attivo dagli anni Settanta agli anni Ottanta in Italia, le cui imprese si sono mescolate con quelle del terrorismo di varia matrice politica e con quelle della mafia. Nel romanzo è evocata l'atmosfera d'incertezza storico-politica seguita al caso Moro, e allo scopo è citato proprio *L'affaire Moro* (1978) di Leonardo Sciascia, un testo che aveva instillato nei lettori molti dubbi riguardo alle modalità delle indagini susseguitesesi al rapimento di Moro, alimentando così varie ipotesi cospiratorie. Nel romanzo di De Cataldo, il dottor Borgia, il giudice che coordina le indagini sulla Banda e dunque anche il lavoro del Commissario di Polizia Nicola Scialoja, è descritto mentre rigira tra le mani un foglietto con annotata una frase di Leonardo Sciascia:

«Si può sfuggire alla polizia italiana –alla polizia italiana così come è istruita, organizzata e diretta- ma non al calcolo delle probabilità. E stando alle statistiche diffuse dal ministero degli Interni, relative alle operazioni condotte dalla polizia nel periodo che va dal rapimento di Moro al ritrovamento del cadavere, le Brigate rosse appunto sono sfuggite al calcolo delle probabilità. Il che è verosimile, ma non può essere vero e reale.»²⁸⁷

La citazione da Sciascia è importante perché suggerisce l'ideologia del romanzo e l'approccio con la storia recente che esso propone. L'idea sciasciana ripresa da De Cataldo è di produrre un *testo verosimile* in un *contesto reale*²⁸⁸: per Sciascia il *testo verosimile* era costituito dalle modalità con cui era stato prodotto l'*evento* del “caso Moro” (i gesti, i proclami, i comunicati dei terroristi, da una parte, le risposte e le prese di posizione dei politici, dall'altra) e attraverso cui era stato “narrato” dai media. Un *testo*

²⁸⁷ Leonardo Sciascia. *L'affaire Moro*. Cit. 28-29. In: Giancarlo De Cataldo. *Romanzo Criminale*. (Torino: Einaudi, 2002) 124.

²⁸⁸ L'idea è di Riccardo Donati, nel suo intervento “Romanzo criminale: le pericolose interferenze tra realtà e finzione.” Conferenza *Le roman policier*, Université de Provence. Aix-en-Provence, febbraio 2008.

non *vero* ma *verosimile* al punto da essere credibile agli occhi del pubblico. Il *testo verosimile* di De Cataldo, invece, sarebbe da riferirsi al romanzo stesso, che pur ispirandosi a fatti reali (*il contesto reale*) e pur basandosi su documenti storici e giudiziari, è tuttavia un prodotto della fantasia in grado di produrre nel lettore la consapevolezza che la storia narrata *potrebbe* essere quella vera, sebbene sia una finzione narrativa. Sciascia tuttavia ricorre al *pamphlet*, un genere tradizionalmente destinato alla denuncia, alla lamentela contro l'inconsistenza delle posizioni ufficiali, mentre De Cataldo si affida al noir, per cui si crea una sorta di chiasmo: Sciascia (scrittore) scrive una denuncia, De Cataldo (magistrato) scrive un romanzo.

Un simile discorso parrebbe superfluo, poiché ogni romanzo, *noir* o meno, condivide questo processo di verosimiglianza, di creazione e al contempo di ricerca di *effets de réel* che ne assicurino l'aggancio con il mondo reale. Eppure l'argomento di cui si occupa *Romanzo Criminale* è talmente sovraccarico di allusioni e interferenze paratestuali (si pensi a tutta la pubblicistica in chiave cospiratoria e dietrologica che si è occupata degli anni della "strategia della tensione", nata accanto a quella propriamente storiografica o del giornalismo di inchiesta) che il suo iscriversi in un genere quale il *noir*, tipico della letteratura popolare, manifesta la ricerca di creare uno spazio nuovo. In questo spazio, un narratore *reale* (De Cataldo, che, in quanto magistrato, è investito di un'autorità particolare) attraverso una narrazione di fantasia (che si proclama di finzione già dal titolo, con la parola *Romanzo*) e un linguaggio solo apparente colloquiale, si propone di veicolare una versione abbastanza *verosimile* da essere creduta come *storica*

dal lettore²⁸⁹; una narrazione che sia capace di restituire senso a una storia recente già “troppo” raccontata²⁹⁰.

Il linguaggio elaborato del romanzo cerca apparentemente di riprodurre il “parlato”, in realtà è denso di riferimenti letterari e storici. Nel capitolo intitolato *1979, gennaio-giugno. L'Idea*, tutta la prima parte è occupata dal discorso diretto libero che riferisce il monologo-comizio del personaggio chiamato Professor Cervellone, un intellettuale di destra, il cui soprannome irrisorio già da solo lo identifica con scherno, e le cui parole non sembrano convincere politicamente i membri della banda. Il linguaggio è molto vivace, apparentemente colloquiale, ma in realtà frutto di una ricerca linguistica complessa che mischia il letterario con il parlato, le metafore della retorica fascista e le espressioni colorite dei media:

La patria è minacciata dalla *teppaglia rossa*. Le *zanne scarlatte* dei bolscevichi sono pronte a *spolparsi* la Nazione. La Democrazia Cristiana *inciucia coi cosacchi*, che scalpitano per *abbeverarsi* in piazza San Pietro: si vede che la lezione di Moro non gli è bastata. Le strade *in pugno a una masnada* di ragazzi con la mente esaltata dalle *deviazioni marxiste*. L'università *un covò di sovversione*. Le forze armate sono annichilite [...]. Bisogna muoversi dall'interno, come in Grecia. Quando un sistema è marcio, bisogna abbatterlo e metterne al suo posto uno diverso [...]. Per questo è venuto il momento di *aggregare le forze antisistema* intorno a un grande *progetto purificatore*. Chiamare a raccolta chi, nelle forze armate, nella polizia, nella magistratura, nella Chiesa, nell'Università e anche nella politica non vuole rassegnarsi a *farsi mettere i piedi in testa da mongoli e mugiki*. Aggregarli tutti, ma soprattutto non dimenticare la gente della strada. Militanti idealisti, mafiosi, soldati sbandati, e anche ladri, assassini, quelli che, insomma, *il piagnisteo comunistoide* definisce “criminali”. Tutti uniti nella battaglia contro lo Stato corrotto della Stella rossa a cinque punte. Perché solo distruggendo tutto oggi si potrà ricostruire domani. Perché solo *annientando il vecchio ordine* di oggi si potrà *instaurare l'Ordine nuovo* di domani. (149, mio il corsivo)

²⁸⁹ Si pensi alla presentazione del romanzo in quarta di copertina: “In un passato molto vicino, una banda di delinquenti di strada tenta di impossessarsi di Roma. È accaduto davvero? Il primo grande romanzo dell'Italia criminale [...] un romanzo epico di straordinaria potenza, il cuore occulto della storia d'Italia messo a nudo.”

²⁹⁰ Anche Pasolini si riprometteva di rimettere insieme “i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero e coerente quadro politico, per provare a ristabilire la logica là dove sembra regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero.” In: Pier Paolo Pasolini “Che cos'è questo golpe?”, *Corriere della sera* (14-11-1974). L'articolo appare con il titolo “Il romanzo delle stragi” in: *Scritti corsari*, (Milano: Garzanti, 1975) 111-117.

Solo a questo punto del monologo si comprende che si tratta di un discorso del Professore, perché il narratore interviene a spiegare: “Quando doveva prendere fiato, e accadeva raramente, tra una filippica e l’altra, il professor Cervellone si passava un foulard sulla spaziosa fronte” (150). Come avviene in tutto il romanzo, ogni riferimento alla temperie storico-politica degli anni Settanta è trattato con ironia. I personaggi come il professore sono descritti più che nelle fattezze esteriori, nel modo in cui parlano e dall’ambiente in cui si muovono, come pure nei simboli di cui si circondano. Lo studio del Professore, per esempio, presenta

stampe con scene di caccia, uno sgorbio futurista, una foto formato gigante di quel famoso scrittore giapponese che aveva fatto harakiri, tagliardetti di salò, un’altra con dedica autografa del principe Junio Valerio Borghese, «agli ardimentosi della X MAS-EIA EIA ALALA”» -per poi soffermarsi fugacemente, con aria di rimprovero, sul Dandi tutto concentrato sulla limettatura delle unghie. (150)

In modo molto concentrato sono qui proposti al lettore riferimenti storici e politici precisi, dal movimento di Filippo Tommaso Marinetti, noto per le sue convergenze (e divergenze) con il Fascismo; allo scrittore giapponese Yukio Mishima, intellettuale nazionalista e tradizionalista; a Borghese, ideatore del tentativo di golpe del dicembre 1970 e, prima ancora, fondatore della X Flottiglia MAS che dal 1943 al 1945 fece parte dell’esercito della Repubblica Sociale Italiana e si macchiò di crimini di guerra.

La scrittura di De Cataldo lavora finemente sul linguaggio in modo che la voce narrante rifletta l’approccio scanzonato dei “banditi”, i quali, sebbene possano avere un credo politico (il Libanese è di destra, come il Nero, da cui appunto il suo soprannome), sono esenti da un vero fanatismo in quanto dediti alla pura ricerca del lusso (esempio

paradigmatico di questa attitudine è il personaggio del Dandi²⁹¹). Nel romanzo vi sono riferimenti espliciti al concetto di *devianza* elaborato dal filosofo Julius Evola nei suoi scritti²⁹², in particolare quando egli definisce il modello di “uomo differenziato” che, in opposizione al modello borghese, aspira alla “apolitia”, ossia al distacco dalla società, a essere *fuori* da essa e, inevitabilmente, *contro* di essa, dunque a fianco delle forme di devianza²⁹³. Mentre nel romanzo di Camon *Occidente* il personaggio di Franco milita in una fantomatica organizzazione neofascista chiamata *Gruppo d’Ordine*, in *Romanzo criminale* i riferimenti sono all’organizzazione realmente esistita chiamata *Ordine nuovo*²⁹⁴. Il discorso del Professore, con il suo linguaggio altisonante, viene subito parafrasato in termini antiretorici dal Freddo, uno dei capi della banda, il quale non nasconde la sua perplessità riguardo alle conseguenze politiche di tale violenza “strategica”:

²⁹¹ La ricerca del benessere materiale dato dal denaro, in quanto antidoto al fanatismo, sembra assumere una connotazione positiva nel romanzo: “Romanzo criminale è epico [...] [i personaggi parlano la lingua degli] sbandati proletari [...] uno preferisce cadere nel baratro con i personaggi di *Romanzo Criminale*, piuttosto che sopravvivere e identificarsi con questa gentaglia che amministra il potere.” “Intervista a Giancarlo De Cataldo” di Gianni Biondillo. *Nazione Indiana* (3-10-2007) <<http://www.nazioneindiana.com/2007/10/03/intervista-a-giancarlo-de-cataldo/>> Web Febbraio 2008.

²⁹² “Come dicevo [...] si tratta di impiantare una coalizione di devianti. Occorre seminare il panico. Scatenare una campagna di terrore da far impallidire Roberspierre. Nessuno dovrà più sentirsi sicuro nelle strade, allo stadio, sui treni, persino dentro la propria casa. La gente dovrà chiedersi, sconvolta: ma dove siamo? Ma in che mondo viviamo? E la domanda successiva sarà: chi ci potrà salvare? Allora correranno da noi, si getteranno nelle nostre braccia. E noi saremo pronti ad accoglierli! È a questo che penso, quando parlo di «coalizione di devianti». Alle braccia e alle gambe che dovranno far marciare il nostro *Ordine nuovo!*” (*Romanzo Criminale*, cit., 150). Julius Evola (1989-1974), intellettuale, autore di testi filosofici quali *Rivolta contro il mondo moderno* (1934), *Il mito del sangue* (1937), *Sintesi di dottrina della razza* (1941), *Verso l’élite di un fronte ideale* (articolo, 1949), *Gli uomini e le rovine* (1953), *Cavalcare la tigre* (1961), *Il cammino del cinabro* (1963). A Evola sembra essere ispirato il personaggio del *Maestro*, frequentato dal *Nero*.

²⁹³ In particolare in *Cavalcare la tigre*. Vedi: AAVV. *Silenzi di Stato. Trent’anni di stragismo ed eversione nera*. Collana L’Unità-Giorni di storia, n.30. (Roma: 2004).10.

²⁹⁴ Nata come “centro studi” negli anni Cinquanta per volere di Pino Rauti, si divide nel 1969 quando la parte guidata da Rauti si ricongiunge con il MSI di Giorgio Almirante, mentre l’ala più intransigente dà vita al Movimento Politico Ordine Nuovo (Mpon) che sopravvive fino al 1973, quando viene sciolto da una sentenza del tribunale di Roma. I membri di On ricevono una formazione “evoliana” allo scopo di creare un’élite, un ordine di “uomini capaci di restare in piedi fra le rovine”. (Ibidem).

“Vale a dire, tradusse il Freddo, che secondo il Professore loro avrebbero dovuto piazzare qualche bomba e sparare in testa a un po’ di rossi, mentre in cambio [...] già, il cambio era la parte più oscura del tutto... l’*Ordine nuovo* avrebbe preso il potere in tempi brevissimi. Loro stessi sarebbero rimasti stupiti se avessero saputo quante personalità di primo piano erano al corrente del progetto e ne condividevano le finalità”. (150)

L’ironia è evidente se si pensa che il modello di *Ordine* evoliano era una struttura ideologico - politica su cui si sarebbe costruita *l’Europa della Tradizione*. Per attuarla il filosofo aveva indicato la necessità di recuperare, accanto a un’élite aristocratica, uno schieramento di uomini che di quell’*Ordine* fossero fautori, uomini corrispondenti ad un tipo umano formatosi in ambienti diversi attraverso selezioni ed esperienze a carattere soprattutto guerriero, attraverso speciali discipline, che potessero creare delle “formazioni speciali di élite di combattenti”²⁹⁵. I personaggi della “Banda”, protagonisti del romanzo, che dovrebbero servire il progetto eversivo voluto dalla destra estrema in combutta con i servizi segreti deviati, nulla hanno a che fare con gli ambienti élitari vagheggiati da Evola. Si pensi al Dandi, depravato e amante del lusso, al Freddo, “che al solo sentir nominare la parola «politica» gli veniva voglia di fare una carneficina”, e al Libanese, il quale, pur fascista nostalgico, rischia di perdere la pazienza davanti al discorso del Professore, perché “l’affare Moro lo aveva scottato. Sulla politica c’era da dar ragione allo scetticismo del Freddo[...] che vincessero i rossi o i neri, l’importanza era restare sulla cresta dell’onda” (151)²⁹⁶. Il capitolo finisce con il Professore che sventola una vecchia copia de *I protocolli dei Savi anziani di Sion* gridando “La cospirazione giudaica!

²⁹⁵ *Silenzi di Stato*, cit., 3.

²⁹⁶ Il Nero, invece, è più vicino al cosiddetto “spontaneismo armato” dell’estrema destra, con il suo rifiuto dell’ideologia e l’esaltazione dell’azione. Gruppi di questa tendenza furono, in realtà, *Costruiamo l’azione*, *i Fuan Nar* e *Terza Posizione*.

Il progetto sionista per la conquista del mondo! Leggete! Fatevi una cultura”, a cui il gruppo risponde con un collettivo: “A professò’, e mo’ c’hai rotto!”(152).

Nonostante l’abbassamento del tono del linguaggio e la presa di distanza dal tragico, la narrazione è sempre attenta a che le storie dei personaggi si intersechino abilmente con le vicende storiche. Si pensi ai riferimenti alla *strage del Rapido 904*, nota anche con il nome di *Strage di Natale*²⁹⁷. Nel romanzo è la figura ambigua del Vecchio, un personaggio misterioso che incarna e riassume strategie eversive interne agli apparati dello stato (e il cui nome ricorda quello dell’espressione *Grande Vecchio* utilizzata per riferirsi a un fantomatico fautore di trame cospiratorie), a mostrare incredulità e inquietudine alla notizia della Strage di Natale:

L’assenza di rivendicazione poteva significare un coinvolgimento della destra. A differenza dei rossi, perennemente impegnati nella stesura di prolissi e noiosissimi documenti, i neri predicavano e praticavano la mistica del gesto, l’idea senza parole. Ma le sue fonti smentirono sin dal primo momento l’ipotesi. Schegge impazzite, allora, secondo un’orribile locuzione alla moda? Poco probabile [...] All’agenzia cadevano dalle nuvole: la stagione delle bombe, in Italia, era passata da un pezzo. E le legioni di bandiere rosse che presidiavano la piazza urlando impotenti la rabbia di Bologna nuovamente ferita erano solo una gran rottura di coglioni [...] si trattava di una sorta di strategia diversiva [...] alcune belle teste del crimine organizzato avevano deciso di alzare il tiro. Così, mentre tutti sarebbero stati impegnati a dare la caccia al nuovo terrorismo, loro avrebbero potuto riprendere in santa pace il controllo del territorio. (462, mio il corsivo)

Qui la voce narrante cerca da un lato di imitare il linguaggio della “strada”, dall’altro riprende e cita il linguaggio poliziesco, giudiziario e giornalistico, ossia quello del “palazzo” e quello dei media. Si pensi ad esempio alla frase “riprendere in santa pace *il controllo del territorio*”, in cui a un’espressione “tecnica” si abbina il linguaggio

²⁹⁷La strage, avvenuta il 23 dicembre 1984, provocò 17 morti. A differenza di quella del *Treno Italicus* (avvenuta il 4 agosto 1974, causò 12 morti e fu rivendicata dall’associazione neofascista *Ordine nero*), secondo le indagini svolte dai magistrati, questa strage sarebbe stata il risultato di una “guerra di Mafia” che proseguì nei primi anni Novanta.

colloquiale, innocuo, del parlato quotidiano. La tragicità degli eventi è smorzata solo apparentemente dall'ironia: in realtà, raccontata in questo modo colloquiale, ne risulta aggravata, quasi che esporre "la banalità del male" in questi termini suscitasse ancora più orrore. La difficoltà maggiore dell'adattamento cinematografico di Michele Placido è data a mio parere proprio dalla complessità del linguaggio del romanzo, la cui ironia è stato difficile rendere sia nella versione cinematografica sia in quella televisiva.²⁹⁸ È inoltre interessante notare che, com'era accaduto per *Arrivederci amore, ciao*, nel passaggio da un medium all'altro l'accento è posto sul valore traumatico della violenza politica. Nell'episodio che riguarda l'attentato alla Stazione di Bologna²⁹⁹ la narrazione della strage si mescola con le vicende del Commissario di polizia Nicola Scialoja che al momento dell'attentato si trova a Modena (238 e segg.). Intervenuto sul posto con una squadra, riesce a salvare una bambina sepolta dalle macerie. La partecipazione alle attività di soccorso ha sul personaggio un effetto traumatico ma anche positivo che così viene descritto in uno dei passaggi più toccanti (e per una volta meno ironici) del romanzo:

Era lacero, era sudato, puzzava. Ma non sentiva la fatica, non sentiva il disagio. Aveva dormito troppo a lungo. Il letargo era finito. Scialoja seguiva come un animale la scia di un'acre mistura di polvere e di sangue. Scialoja seguiva l'assordante odore della morte, nell'assurda convinzione che ci fossero ancora delle vittime da sottrarre alla chimica del disfacimento, bambini da restituire alle madri, corpi dilaniati da rimettere insieme. Salvò una vecchia che teneva stretto al petto un rosario bruciacciato. Recuperò un cadavere smembrato componendolo pietosamente. Chiuse gli occhi a una ragazza senza braccia dalle esangui labbra rosa. Cacciò un randagio che s'era avvicinato a curiosare. A notte si continuava a scavare, sperando contro ogni speranza. (240)

²⁹⁸ Mi riferisco a *Romanzo Criminale-La serie*, per la regia di Stefano Sollima (figlio di Sergio Sollima, noto regista di film di noir e polizieschi), alla cui realizzazione hanno partecipato sia De Cataldo che Placido, mandata in onda dal canale SKY in Italia nel 2008.

²⁹⁹ La strage, che avvenne il 2 agosto 1980, provocò 85 morti e 200 feriti.

L'incontro sulla scena della strage dei personaggi di Zeta e Pigreco, gli intrallazzoni dei "Servizi", le "barbefinte", gli infiltrati della malavita, che rappresentano il punto di collegamento tra la *strada* e il *palazzo*, suscitano però degli interrogativi:

La presenza di uomini dei Servizi sul teatro della strage era più che giustificata. Indagano, è il loro mestiere. Eppure lui sapeva chi erano quegli uomini. Sapeva chi proteggevano a Roma. Indagano per sapere o indagano per evitare che altri sappiano? Scialoja intuì collegamenti, strade maestre, deviazioni per viottoli oscuri e malsani. L'enormità dello scenario che gli si stava spalancando davanti lo fece tremare. Scialoja arretrò, si dileguò nella notte. (241)

In realtà, è dimostrato che nelle indagini sulla Strage di Bologna venne subito individuata una "pista nera", ma al contempo il Sismi (Servizio per le Informazioni e la Sicurezza Militare) operò una serie di azioni depistanti, dalla "pista libanese" alla "pista KGB", al punto che, malgrado l'ergastolo comminato a Francesca Mambro e Valerio Fioravanti, "sul piano storico-politico, appare ancora oscuro il disegno strategico che ha ispirato la strage di Bologna, un evento che per alcuni rimane sospeso nel vuoto"³⁰⁰. Nel film di Michele Placido, la presenza di trame oscure dei "servizi segreti deviati" è incarnata da un personaggio che non esiste nel romanzo ma che è stato voluto dal regista, ossia Carenza, il cui nome è sinonimo di "assenza", di "vuoto". Vi è un contrasto tra la sua figura calva e magra, il suo aspetto da "travet" della cospirazione (i "banditi", vedendolo, si stupiscono che assomigli a un "ragioniere"), e il senso di *manca* di legalità, di *vuoto* istituzionale, di opacità degli *arcana imperii*³⁰¹ che incarna.

³⁰⁰ In: AAVV. *Silenzi di Stato*, cit., 119.

³⁰¹ I cosiddetti "segreti di stato" italiani del XX secolo, per cui lo stesso senatore Giovanni Pellegrino, presidente della *Commissione parlamentare d'inchiesta sulle stragi e sul terrorismo*, ha parlato di "patologia del segreto", riferendosi all'Italia: "Tutte le democrazie conoscono un ambito coperto dal segreto, una serie di fatti che nel funzionamento istituzionale debbono restare comunque segreti, non solo per l'opinione pubblica, ma anche per il Parlamento e l'autorità giudiziaria. La democrazia, che pure persegue l'ideale di una trasparenza assoluta, non è mai riuscita a eliminare una sfera di «invisibilità», destinata a durare nel tempo trasformandosi in «indicibilità»: certe cose non si possono sapere mentre accadono e per un certo periodo non possono essere dette. [...] In Italia, il segreto ha finito per degenerare

Sebbene si possa vedere nella creazione di questa figura il tentativo di semplificare narrativamente la complessità del lungo romanzo di De Cataldo, e dunque di permettere a un solo personaggio di simboleggiare la nozione intricata di “doppio stato”, Carenza finisce per diventare la caricatura stessa di questo concetto e dell’approccio “dietrologico” che lo caratterizza. In altre parole, nel film si ripresenta la questione dei “misteri di stato”, ma al contempo essa è iscritta in un discorso di cultura popolare, che la situa in una dimensione leggendaria e poco realistica. Carenza è più la parodia dello stragista, del servitore del Grande Vecchio, che un personaggio storicamente fondato e identificabile. In questo senso il film, riconoscendo il valore leggendario e immaginifico a livello collettivo degli eventi narrati, non pretende di rappresentare un commento storico. Così come l’amicizia tra i membri della banda è leggenda, così lo è anche il resoconto delle trame eversive. Basti pensare alla scena in cui, su suggerimento del Vecchio, Carenza incontra il Libanese in carcere e alla domanda “chi sei?” risponde con un ovvio: “Sono uno che ogni tanto dà una mano allo stato.” Paradigmatica di questo doppia traiettoria del film (ossia riferimenti “storici” e “leggenda”) è, per esempio, la scena in cui alle immagini della festa di capodanno del 1978 si alternano le immagini di repertorio del sequestro in Via Fani, il 16 marzo 1978, a quelle del ritrovamento, il 9 maggio successivo, del cadavere di Moro in via Caetani.

Le immagini di archivio si alternano a quelle del film vero è proprio, per cui realtà e finzione finiscono per sovrapporsi, mentre ai dialoghi è sostituita una musica ad alto volume, una canzone rock popolare all’epoca. Il montaggio alternato ha l’effetto di contrapporre le scene di entusiasmo per la festa in corso che celebra le vittorie della

nella patologia proprio perché la specificità della situazione politica faceva sì che una serie di fatti non potessero essere conosciuti dal Parlamento.” Giovanni Fasanella e Claudio Sestieri con Giovanni Pellegrino. *Segreto di Stato. La verità da Gladio al caso Moro*. (Torino: Einaudi, 2000). 16.

“banda”, alle scene che mostrano il dramma reale di quegli anni. In tale modo non solo l’impatto emotivo sul pubblico è amplificato, ma il pubblico è direttamente chiamato a partecipare attraverso la propria memoria individuale, a “rivivere” in un certo senso esperienze “da spettatore” già vissute. Un montaggio alternato caratterizza anche la sequenza del film che ricostruisce, con l’aiuto della tecnologia, l’evento della Strage di Bologna. Il modo in cui la scena è resa nel film mostra notevoli differenze da come viene narrata nel romanzo. Nel romanzo era Scialoja ad avere un ruolo centrale in quella scena. Il poliziotto era descritto nel tentativo di portare aiuto concreto nelle operazioni di recupero delle vittime, ma anche nel suo smarrimento di fronte alla scoperta che rappresentanti degli apparati dello stato erano presenti sul luogo della strage (a conferma dei suoi dubbi su possibili connivenze tra terrorismo, servizi segreti e criminalità comune, in particolare la Banda, che già lo turbavano dagli eventi del caso Moro). Nel film, invece, il protagonista della scena è il personaggio del Freddo che assiste in prima persona alla strage e ne resta traumatizzato. Nell’evoluzione del personaggio del Freddo, è un momento cruciale poiché è proprio in seguito a questa esperienza che il Freddo troverà la forza di lasciare il gruppo criminale. Eppure, tanto nel romanzo quanto nel film, l’accento è posto sul valore “traumatico” che l’evento comporta nei personaggi. Scialoja *si risveglia*, dopo essersi reso conto di avere “dormito troppo a lungo”, come se la *realtà* della strage lo avesse scosso dal torpore “spirituale” in cui era caduto. Per il Freddo, invece, l’assistere alla strage è traumatico al punto da convincerlo ad abbandonare la banda, un progetto meditato da qualche tempo insieme alla fidanzata Roberta. In entrambi i casi, il trauma è portatore di cambiamento, di nuova vita, quasi che l’esperienza “diretta” del “Reale” nella sua estrema violenza, (Reale in termini lacaniani

in quanto *opposto* alla realtà sociale quotidiana) fosse “the price to be paid for peeling off the deceptive layers of reality”³⁰².

Per entrambi i personaggi, non solo la partecipazione diretta alla violenza della strage, ma anche la consapevolezza che sul teatro dell’eccidio si aggirino rappresentanti dello stato, costituisce il trauma. Sia nel romanzo sia nel film, il protagonista della scena subisce un tipo di trauma in grado di danneggiare nell’individuo i suoi sistemi di percezione e rappresentazione.³⁰³ Si è di fronte, infatti, a una scena molto dolorosa della storia italiana recente la cui causa, è suggerito, è da ricercarsi proprio in chi avrebbe dovuto al contrario provvedere alla sicurezza dello stato e dei suoi cittadini.

Nel film non solo sono presentate delle immagini di repertorio della strage alternate alle scene del film, ma si arriva al punto di sovrapporre l’immagine del Freddo allo sfondo della vera stazione devastata. Come mediante la tecnica cinematografica l’immagine dell’attore che interpreta il Freddo è fatta “vivere” contemporaneamente alle immagini d’archivio della strage, scavalcando la dimensione temporale, così lo spettatore stesso è catapultato in quel periodo storico ed è indotto a rivivere le sensazioni che ha provato all’epoca guardando in diretta televisiva quelle che ora sono immagini di repertorio.³⁰⁴ L’ansia che tipicamente accompagna le esperienze traumatiche, ossia l’impressione di rivivere la scena del trauma, di ritrovarsi in essa ripetutamente incapaci di agire, è non solo suggerita ma dunque anche esperita *fisicamente* dal pubblico (sebbene sotto forma di trauma vicario). In altre parole, la scena produce uno shock affettivo in

³⁰² Slavoj Žižek. *Welcome to the Desert of the Real*. (London: Verso, 2002.) 5-6.

³⁰³ Julia Kristeva. “The malady of Grief: Duras”. *Black Sun: Depression and Melancholia*. (New York: Columbia University Press, 1989. 219-260).

³⁰⁴ Questa caratteristica della scena è stata giustamente messa in luce da Alan O’Leary: “Uno dei personaggi è sovraimpresso come Zelig o Forrest Gump, sulle immagini del filmato sulla strage di Bologna...questo è un tipo di processo in cui ‘la trasformazione in fiction della storia pubblica è apparentemente legittimata’.” Alan O’Leary. *Tragedia all’italiana*, cit. 211. O’Leary cita Jeremy Black. *Using History*. (London: Hodder Arnold, 2005). 36.

grado di riconnettere lo spettatore con la realtà del passato e di ricordarci che l'esperienza filmica è sia (e forse *prima*) corporea che culturale.

Riprendendo quanto si è scritto all'inizio del capitolo a proposito del film "poliziottesco", anche per il *noir* è possibile seguire il suggerimento di Gilles Deleuze secondo cui il senso di un film non si risolve puramente in un sistema linguistico o segnico, ma il film piuttosto che "rappresentazione" o diegesi è "evento" vissuto con i sensi. Seguendo Deleuze, alcuni critici hanno evidenziato che l'esperienza cinematografica è principalmente corporea e solo secondariamente una risposta a significati culturali, a processi consci o inconsci. Barbara Kennedy, accogliendo tale proposta, parla di "estetica della sensazione"³⁰⁵ nel tentativo di esplorare il cinema come un mezzo che fornisce innanzitutto un'esperienza di sensi "non-cognitivi" prima ancora che "culturali", in cui ciò che è rappresentato prima ancora che essere "oggetto" è esperienza, forza, intensità, corpo, sensazione.

³⁰⁵Si veda: Barbara M. Kennedy. *Cit.*

La violenza politica al confine tra *noir* e *horror*: *La verità bugiarda* di Raul

Montanari

Il genere *noir* è stato fin dalle origini il prodotto di una contaminazione tra letteratura e cinema, al punto che i due mezzi espressivi sono stati inseparabili nella creazione del “fenomeno noir”, attraverso uno scambio basilare e non occasionale, come ha spiegato Fabio Giovannini³⁰⁶. Tale contaminazione, già presente dunque alle origini del cinema noir americano, il quale è stato debitore stilisticamente, e non solo, della tradizione “hard boiled” di scrittori come, tra gli altri, Dashiell Hammett e Raymond Chandler³⁰⁷, continua anche nella narrativa noir italiana recente. Un esempio interessante è quello di Massimo Carlotto, come si è detto, prima autore del romanzo *Arrivederci amore, ciao* e poi sceneggiatore del film omonimo, realizzato da Michele Soavi, regista di film horror e collaboratore di Dario Argento. Nel caso del romanzo di Raul Montanari *La verità bugiarda*³⁰⁸, vorrei mostrare come la contaminazione tra *media* vada di pari passo con una contaminazione tra *generi*, proponendo delle nuove modalità di rappresentazione del trauma della violenza politica e della sua presenza spettrale nella società attuale.

Il romanzo ha per protagonista Chris Bergmann, un giovane traduttore (alter ego di Montanari, il quale ha alle spalle una ricca attività di traduttore) che, recatosi a Milano per motivi di lavoro, trova un appartamento in affitto in un piccolo condominio. Qui conosce vari personaggi, tra cui Gerry, un aspirante scrittore, figura di giovane viziato, problematicamente mamzone e disoccupato costretto a vivere con il padre che detesta,

³⁰⁶ Fabio Giovannini. *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*. (Roma: Castelvechi, 2000). 13-14.

³⁰⁷ Paul Schrader. “Notes on Film Noir.” In: *Film Genre Reader II*. Barry Keith Grant, ed. (Austin: University of Texas Press, 1995. 213-226) 218.

³⁰⁸ Raul Montanari. *La verità bugiarda*. (Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2005.)

innegabilmente frustrato da una protratta adolescenza. Nel quartiere sono stati commessi efferati delitti e alla fine del romanzo si scoprirà l'identità dell'assassino seriale che li ha commessi. Altre trame si intersecano a questa; quella di Laura, giovane donna affascinante con un passato da estremista di sinistra, e quella di cittadini extracomunitari che, collusi con servizi segreti deviati, compiranno un attentato terroristico contro il presidente del consiglio Silvio Berlusconi.

Nel romanzo si riconoscono influenze cinematografiche, dai dialoghi alle descrizioni, dal *plot* alle atmosfere, ai riferimenti espliciti a film dell'orrore. È importante notare che tali riferimenti inclinano decisamente verso l'horror, ad indicare una contiguità con questo altro genere che opera sia intertestualmente che a livello stilistico e narrativo e metanarrativo. Si ricorre, ad esempio, a riferimenti al film horror nella descrizione della camera di Gerry, lo scrittore in erba che poi risulterà essere il serial killer massacratore di donne. La stanza ci appare tappezzata di immagini truculente, dalle riproduzioni dei quadri terrificanti del film *Profondo Rosso* (Dario Argento, 1975) al “volto ghignante della ragazzina dell'*Esorcista* alle fisionomie angosciose dei protagonisti della *Casa*, con qualche puntata all'indietro, vampiri, zombie, un mister Hyde” (61):

La stanza in cui passarono sembrava un museo del cinema horror. Fotografie e manifesti dappertutto, con una rappresentanza completa di quanto di più spaventoso fosse mai apparso sugli schermi [...] una vera antologia della morte violenta [...] sgozzamenti e squartamenti assortiti sotto la luce malcerta di un paio di faretti rossi. Insomma, una macelleria da dargli fisicamente fastidio, quasi nausea. (61)

L'immaginario del terrore assume per Gerry, e per il lettore, la forma di un *museo*. Autore e lettore si riconoscono in un bagaglio comune di esperienze visive, un museo, appunto, da cui attingere, per citare e parodiare. Il materiale visivo già prodotto e mummificato, è ulteriormente spettacolarizzato, conservato ed esposto sotto la luce dei

“faretto rosso”, non solo per compiacere o sconcertare i visitatori, ma anche per confortare il lettore sul fatto che il suo immaginario sia condiviso dall’autore.

Nella narrazione di Montanari il genere noir si apre, quindi, includendo l’orrore. Che la stessa definizione di *genere* fosse percepita dall’autore come fluttuante e problematica, è evidente nelle riflessioni metanarrative presenti nel romanzo, ad esempio quando sono riportati i pensieri del protagonista, Chris: “siamo in pieno poliziesco [...] però la polizia non c’è. La definizione giusta per queste storie –libri, film- è quella dei tedeschi: loro dicono *Krimi*, storia criminale. L’importante non è che ci sia la polizia, è che ci sia il delitto” (252). In realtà quella evidenziata da Chris è proprio una delle caratteristiche che differenziano il *giallo* dal *noir*, poiché in quest’ultimo il plot non ruota intorno alla figura del detective, bensì di una vittima, di un sospetto, di un criminale o di un testimone (proprio come nel caso di Chris). Ecco perché la definizione di “storia criminale” si addice maggiormente alla storia narrata in *La verità bugiarda*, che non è quindi ascrivibile al genere giallo, bensì al *noir*.

Riguardo al rapporto tra giallo e noir e sulla maggior “apertura” o “porosità” di quest’ultimo, è da notare come Montanari avesse affermato, in un breve saggio pubblicato nel 1998, che “oggi il noir è un genere ubiquo, un contenitore dalle molteplici definizioni in grado assai più del giallo tradizionale di accogliere autori diversissimi tra loro”³⁰⁹. In *La verità bugiarda*, l’ansia di identificazione, o riconoscimento in un genere o in una corrente, è bonariamente messa in ridicolo, a livello di *mise en abyme*, attraverso il personaggio del ventenne Gerry. Nel corso di un dialogo con Chris, alla domanda su quali romanzi abbia letto come modello, Gerry risponde: “Eh, tutti i libri pulp! Ho letto

³⁰⁹ Raul Montanari. “Vedo noir nel mio futuro”. *Effe*, (Primavera 1998).
<<http://www.raulmontanari.it/articoli.html#terzo>> Web Genn. 2009.

Nove, Ammaniti, Santacroce... Gializzo, Caliceti, Campo, Ballestra, Scarpa... siccome il mio è un romanzo pulp, per prima cosa ho letto tutti i libri pulp” (117-118). I libri “pulp” cui Gerry si riferisce, sono quelli di giovani narratori che negli anni novanta, come è noto, erano stati etichettati come “giovani cannibali”, sebbene insofferenti essi stessi a tale classificazione, percepita come riduttiva o costruita a fini editoriali.

Se in autori come Montanari il concetto di noir si apre includendo l'*orrore*, è un orrore che non fa riferimento al soprannaturale, come nelle trame classiche, bensì alla sua variante moderna, che all'elemento soprannaturale sostituisce la mente psicotica, le gesta dell'assassino seriale³¹⁰. Ed è la figura del serial killer che, a livello narrativo, collega horror e noir, al punto che Montanari afferma nel saggio già citato: “il serial killer si propone come l'eroe *nero* di fine millennio”³¹¹. Nella storia *horror* lo spettatore non necessariamente si identifica sempre e comunque con i personaggi positivi, ma da essi si distanzia per via della sua consapevolezza che il “mostro” non esiste. Nel romanzo di Montanari, il lettore è indotto a sospendere il giudizio riguardo al comportamento del personaggio negativo, poiché le sue azioni sono proposte come o psicologicamente, se non giustificabili, comprensibili. Si può notare, ad esempio, nei passaggi in corsivo che si alternano ai capitoli, in cui i pensieri del serial killer, espressi nello stile indiretto libero, sembrano esporre una giustificazione fatalistica e metafisica dei delitti. La psiche del

³¹⁰ In realtà sappiamo che la letteratura “pulp” tradizionale era quella delle riviste di letteratura popolare diffuse in America negli anni Quaranta e Cinquanta e pubblicate su una qualità di carta molto economica (detta *polpa* di cellulosa). Queste pubblicazioni presentavano una varietà di narrazioni riconducibili a svariati generi “popolari” tra i quali il poliziesco, l'horror e il noir, che dunque godevano già allora di una “prossimità” editoriale e di gusto del pubblico di massa.

³¹¹ Raul Montanari. “Vedo noir nel mio futuro”, cit.

mostro è sviscerata così abilmente che le sue azioni cessano di essere intese come indecifrabili, sebbene restino “orribili”³¹²:

*A volte lui si sente solo. Non c'è un'ora per questo.
La notte che chiude il respiro agli uomini, a lui dà conforto...
È tempo di dare qualcosa in cambio.
Il mondo dovrà accettarlo come si accetta il grido di un figlio o di un animale...
Quando sarà davanti al Dio che non esiste... Dio lo interrogherà... Dio dovrà giustificarsi davanti a lui.
Perché se esiste Dio, esistono la grazia e la felicità, e di questo a lui non è toccato nulla.*(148-149)

La narrazione di Montanari lascia spazio a una vera rappresentazione horror solo nella conclusione, laddove è descritta nei dettagli l'uccisione di Laura e del fidanzato Marco, nonché il ferimento di Chris e la morte di Gerry. Aspetti edipici nel rapporto tra il serial killer, Gerry, e il padre, “l'avvocato”, sono esposti in tutta la loro tragicità. Eppure il capitolo termina con una riflessione che va oltre il tragico, per esporre il motivo dolorosamente irrisolto della difficile comunicazione tra generazioni diverse: “L'avvocato (...) si maledice e grida: Io lo sapevo, lo sapevo che era lui! L'ho protetto io, è colpa mia! È colpa mia, soltanto mia! Pietà per i padri, singhiozza l'avvocato piegandosi in due. Gli occhiali cadono sulla moquette. Pietà, ripete a bassa voce, pietà per i padri” (299).

A un livello più profondo, ciò che risulta inquietante nel romanzo è il mistero legato a trame terroristiche irrisolte della storia italiana recente, come già si era visto nel romanzo di Carlotto. In altri termini, si è colti dal *terrore* (secondo l'etimologia della parola, dalla *paura*, dallo *spavento*) per qualcosa che è avvolto dal *mistero*, che è implicato in un *complotto*. Oltre alla nozione di “terrore” e “terrorismo” presenti in *La*

³¹² Cfr: Noël Carroll. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. (New York: Routledge, 1990) 18 e segg..

verità bugiarda, in comune tra Carlotto e Montanari esiste il tentativo di raccontare lo spettro della violenza politica inserendolo nell'attualità e disseminandolo nella trama noir. Se per Carlotto e Soavi si trattava di affrontare il problematico sviluppo economico dell'area del NordEst italiano, per Montanari si tratta, invece, di raccontare il difficile rapporto dei milanesi con le nuove etnie, fatto di incomunicabilità, violenza e pregiudizi. I giovani descritti da Montanari in *La verità bugiarda* vivono in una società caratterizzata da crescente aggressività, precarietà economica ed esistenziale. Eppure nel personaggio di Chris non c'è alcun tipo di comportamento o riflessione riconducibile a un'identità collettiva, a una consapevolezza critica del suo essere precariamente occupato (e sfruttato) nel campo dell'editoria, ossia del suo appartenere a quella nuova figura di precario intellettuale tipica dei settori economici della cultura (dall'università, alla traduzione, al giornalismo, ecc...). L'unica persona che mostra un interesse politico e collettivo è Laura, la quale è tuttavia sempre presentata come una creatura affascinante, misteriosa, il cui passato impegno politico sembra essere in realtà il risultato della sua relazione sentimentale con l'uomo che ha fatto parte della Brigata 2001. Collegando l'impegno della donna ancora una volta alla dimensione sentimentale, il romanzo riproduce un cliché maschilista per cui se la figura femminile compie delle scelte e agisce nella sfera pubblica, tali azioni sono sempre e comunque condizionate o generate dalla sfera privata, personale. In realtà Laura è molto più simile alla *femme fatale* sfuggente e (involontariamente) pericolosa, oggetto dei desideri sessuali maschili, tipica del *noir*, che una vera eroina autonoma e impegnata a cambiare il mondo. Laura non minaccia lo schema classico di dominio/sottomissione della letteratura di genere e a livello profondo non ribalta modelli tradizionali di femminilità.

Chris è affascinato dalla figura di Laura, troppo simile, nella descrizione fisica e nei gesti, all'attrice Laura Morante, protagonista indimenticabile di film sul terrorismo, quali *Colpire al cuore* (Gianni Amelio, 1982) e *La tragedia di un uomo ridicolo* (Bernardo Bertolucci, 1981) per credere che si tratti solo di una coincidenza. L'attribuzione ai personaggi delle sembianze di attori cinematografici o persone famose non è una tecnica nuova, ma è d'ispirazione fumettistica: ripresa nel romanzo, ne ribadisce l'ansia di contaminazione di generi. Indagando su Laura, Chris scopre che la donna è implicata in modo misterioso in trame terroristiche del passato, a cui ora dichiara di non essere più interessata, considerando conclusa quella stagione della propria vita. Laura tuttavia conserva in cantina materiale compromettente che lega, sia lei che un suo ex compagno, alla lotta armata. Quando Laura scopre che Chris ha rovistato tra le sue cose, lo interroga:

- e hai trovato qualcosa di interessante?
- Sembra che tu abbia dato un taglio, a un certo punto della tua vita...
- Mi ero stufata -alzò le spalle Laura- Io la penso esattamente come quando avevo la camera tappezzata di Che Guevara, ma non sono più una ragazzina che ha bisogno di ricordare a se stessa e al mondo le cose in cui crede. Forse avrei dovuto buttare via tutto; ma poi...
- Ho trovato anche delle foto... di un ragazzo... è quello della Brigata 2001?
- Penso che abbia troncato anche lui con quella gente. Hanno cominciato a fare un gioco pericoloso, ci siamo spaventati. (272)

A parte il senso di *nostalgia* per i poster di "Che Guevara", i riferimenti a una recrudescenza (reale) del terrorismo brigatista evocati dal nome della Brigata 2001 (l'omicidio di Massimo D'Antona è del 1999, quello di Marco Biagi del 2002), non sono presenti solo nel dialogo citato, ma sono evidenti anche nell'episodio in cui, verso la fine del romanzo, uno dei personaggi più misteriosi, il marocchino Adil, uccide il presidente

del consiglio Silvio Berlusconi³¹³. Durante un comizio, Adil, avvolto in un drappo tricolore (simbolo conflittuale, che, infatti, si rivelerà essere invece una bandiera di *Forza Italia*, il partito fondato da Silvio Berlusconi nel 1994 e quindi non rappresentativo della nazione *intera*), avvicinandosi al presidente gli grida: “Silvio! Presidente Berlusconi, la bandiera!”³¹⁴ e subito dopo gli scarica cinque colpi di arma da fuoco addosso, sotto gli occhi di Chris e del sindaco di Milano, Gabriele Albertini³¹⁵.

È importante notare come in *La verità bugiarda* è l’immigrato, misteriosamente collegato alle vicende di Laura, che sorprendentemente raccoglie il testimone della lotta armata, compiendo un attentato che non solo ricorda da vicino quello subito da papa Giovanni Paolo II nel 1981 da parte di Mehmet Ali Ağca, ma suggerisce anche un parallelo con la morte di J.F.Kennedy e con trame ordite da servizi segreti deviati. In questo caso l’attentato è contro Berlusconi, già menzionato all’inizio del romanzo: Chris, trovandosi in un bar milanese, aveva scorto delle immagini televisive che mostravano l’uomo politico mentre parlava “insieme a immagini di torture ai prigionieri in Iraq” (43).

È indicativo che Chris scopra che Laura lavora al *Centro dell’Impiego* della Provincia di Milano, in viale Jenner, a poca distanza sia da un centro di accoglienza per immigrati che dall’*Istituto culturale islamico*, istituto notoriamente sospettato a più riprese di legami con il terrorismo islamico. Il riferimento a *viale Jenner* sembra insinuare l’esistenza di un qualche collegamento tra la fantomatica Brigata 2001 e un attentato terroristico di matrice islamica.

³¹³ I governi Berlusconi sono durati dal 1994 al 1995, dal 2001 al 2005 e dal 2005 al 2006. Dal 2008 è nuovamente presidente del Consiglio dei ministri.

³¹⁴ *La verità...*, cit. 285.

³¹⁵ Imprenditore italiano, Albertini è stato sindaco di Milano dal 1997 al 2006, a capo di una coalizione di centro-destra.

Il fenomeno della seconda ondata di attentati brigatisti dagli anni '90 in poi, ha avuto come obiettivi primari proprio dei giuslavoristi e spesso ha trovato terreno di coltura in certi ambienti sindacali. Questa forte connessione con le tematiche del lavoro o meglio del nuovo concetto di lavoro “flessibile” (che ha spinto alcuni a definire l’Italia come un “laboratorio” della *precarietà*³¹⁶, fa riflettere sul fatto che quello ossessivamente definito *il problema dell’immigrazione* è innanzitutto un problema legato all’occupazione, ossia il problema dell’inserimento economico e sociale di una tipologia particolare di *lavoratori*. La crisi della grande produzione, come ha notato Aldo Bonomi, ha visto affievolirsi la sua capacità di strutturare in modo allargato la società; quello odierno è un “capitalismo difficile”, “molecolare”, delocalizzato, in cui non la *società*, ma il *mercato*, la finanza, la moneta, sembrano essere le uniche portatrici di certezze. Fenomeni, questi, che hanno costituito un fattore d’indebolimento della stessa identità nazionale³¹⁷.

Il nuovo “terrorista”, sembra insinuare il romanzo, agirà per forza sulla scena di questa “globalizzazione” della questione del conflitto di classe e della struttura del lavoro. Non a caso Laura si muove in una geografia cittadina ben precisa che simbolicamente riflette queste tensioni. Lo spettro del terrorismo riemerge nell’immaginario romanzesco attraverso la figura di Adil, immigrato e sospettato di collegamenti con i servizi segreti, ma il personaggio di Laura funziona come una sorta di coscienza critica che mette in guardia dal pericolo di riprodurre la stessa tendenza a giudizi sommari tipica del passato recente. Se il “sovversivo” era stato l’incarnazione

³¹⁶ Vedi: Max Heninger. “Post-Fordist Heterotopias: Regional, National, and Global Identities in Contemporary Italy”. *Annali d’Italianistica*. (Vol. 24, 2006. 179-198).

³¹⁷ Aldo Bonomi. *Il capitalismo molecolare. La società del lavoro nel Nord Italia*. (Torino: Einaudi, 1997). 9, 4-5.

dell'alterità nella società italiana, nella contemporaneità il corpo “estraneo”, lo *spettro* che si aggira sembra essere divenuto il migrante, lo “straniero”.

Nel romanzo di *genere*, in particolare nel *noir*, il senso di angoscia prodotto nel lettore ha molto in comune con quello suscitato dal “perturbante/spettrale” di Freud e Derrida. Le caratteristiche del genere *noir* sono, come ha sottolineato Raymond Durnat³¹⁸, paranoia, claustrofobia, “a passion for the past and present, but also a fear of the future [...] loss, nostalgia, lack of clear priorities, and insecurity”³¹⁹. Questi sono a mio avviso esattamente i temi che contraddistinguono la produzione di un certo giovane romanzo *noir* italiano³²⁰. Dopo avere analizzato nei capitoli precedenti opere prodotte tra gli anni Settanta e Novanta, in questo capitolo mi sono occupata di opere molto recenti. In questi romanzi e film è evidente come lo spettro della violenza politica degli anni Settanta ritorni a ossessionare la contemporaneità italiana, dimostrando come, in riferimento a quel periodo storico, si possa parlare di una memoria traumatica, non condivisa, problematica, che riemerge con frequenza nell’immaginario collettivo. *La verità bugiarda* è un esempio di come il giovane romanzo *noir* italiano, caratterizzato da una contaminazione di generi e media, ha finito per produrre un’osmosi tra letteratura e cinema per cui gli stessi autori sono divenuti sceneggiatori degli adattamenti cinematografici dei loro romanzi. I romanzi che riduttivamente sono definiti “di genere”,

³¹⁸ Raymond Durnat. “Paint it Black: The Family Tree of Film Noir.” *Cinema*. UK (n.6-7. Agosto 1970.49-56). Citato da: Paul Schrader. “Notes on Film Noir.” In: *Film Genre Reader II*. Barry Keith Grant, ed. (Austin: University of Texas Press, 1995. 213-226) 221.

³¹⁹ Paul Schrader. *Op. cit.*

³²⁰ Va comunque precisato che anche la definizione di *noir* è percepita dagli autori come fluttuante o problematica. Si pensi alle riflessioni metanarrative in Raul Montanari: “Siamo in pieno poliziesco... però la polizia non c’è. La definizione giusta per queste storie –libri, film– è quella dei tedeschi: loro dicono *Krimi*, storia criminale. L’importante non è che ci sia la polizia, è che ci sia il delitto.” *La verità bugiarda*. Cit. 252.

come il *noir*, spesso hanno avuto la capacità di narrare lo spettro della violenza politica fornendo ai loro autori una libertà maggiore rispetto ad altre tipologie di narrazione “ufficiali”.

Conclusione

Il percorso di questa tesi ha seguito sia una linea cronologica sia una concettuale: Il primo capitolo si è occupato di film prodotti dalla fine degli anni Sessanta alla fine degli anni Settanta, mentre il secondo di testi letterari che dagli anni Settanta arrivano ai primi anni Ottanta. Il terzo capitolo si è spinto fino alla contemporaneità “estrema”, ossia agli inizi del nuovo millennio, analizzando film e romanzi uniti dal medesimo interesse per il trauma della violenza politica degli anni Settanta nella memoria collettiva italiana, mentre il quarto si è concentrato su romanzi *noir* molto recenti e sui loro eventuali adattamenti cinematografici.

La linea cronologica si è svolta parallelamente alla rete di richiami teorici e alla disamina della contaminazione tra diversi *media* (cinema e romanzi), a mostrare come un approccio storico e uno teorico sono stati in realtà intrecciati nel corso di tutto il lavoro. Si tratta di un approccio che costituisce il risultato di un'interrogazione costante iniziata molti anni fa, quando nel 1999, per la prima volta, per un corso di dottorato, scrissi un paper su *L'affaire Moro* di Sciascia e su *L'ombra di Moro* di Sofri, due testi anomali, a cavallo tra la finzione, il giornalismo e la polemica, in cui discorsi relativi alla storia italiana contemporanea, al linguaggio letterario e alla violenza politica si intersecavano tra loro producendo domande relative al modo in cui la scrittura rielabora spettri di eventi collettivi che aleggiano nella memoria culturale italiana. M'interrogavo, nello specifico, sulla metafora della *prigione* e sulla loro *verve* polemica, tipica del *pamphlet*, un genere

che in questa tesi non ho esaminato nelle sue caratteristiche peculiari in quanto la finzione letteraria e quella cinematografica in realtà, hanno oggi assunto il ruolo di narrazioni privilegiate del passato recente.

In questo senso le idee espresse da Dominick LaCapra sono utili per comprendere i limiti della storiografia e, per contro, l'apporto che le narrazioni di finzione possono fornire nel cogliere/proporre il senso di un'epoca: "narratives in fiction may also involve truth claims on a structural or general level by providing insight into phenomena [...] by offering a reading of a process or period, or by giving at least a plausible "feel" for experience and emotion which may be difficult to arrive at through restricted documentary methods"³²¹. I termini usati da LaCapra, ossia a "feel" e "emotion", sono indicativi di come un medium come il cinema abbia avuto e continui ad avere un ruolo importante nel modo in cui le nuove generazioni percepiscono il passato recente del nostro paese.

Il cinema degli anni Settanta, prima ancora della letteraturea, ha offerto al pubblico la possibilità di confrontare la situazione italiana con quella del resto d'Europa e del mondo, riuscendo a valicare i limiti di un provincialismo culturale che era stato evidenziato da molti. Fino ad ora non è stato condotto uno studio sistematico e approfondito di questa valenza del cinema italiano dei Sessanta/Settanta, e anche laddove uno studio sia stato condotto su alcuni autori specifici, raramente si è cercato di collegare sistematicamente fra loro temi affrontati da autori diversi. Alcuni autori, anzi, sono stati progressivamente lasciati ai margini dell'attenzione accademica. Ad esempio, parallelamente a un'abbondanza di studi su Pontecorvo e i Taviani, non esiste un'equivalente produzione critica relativa a Orsini e Montaldo. Attraverso il mio studio

³²¹ Dominick LaCapra. *Writing History, Writing Trauma*. (Baltimore and London: The Johns Hopkins University P., 2001). 13.

ho cercato di sopperire in parte a questa lacuna, in particolare leggendo il cinema di Orsini attraverso l'opera di Fanon, e quello di Montaldo attraverso il pensiero di Foucault, e indicando la grande originalità del lavoro dei due registi.

Nel caso dei romanzi trattati nel secondo capitolo, ho adottato il concetto di *allegoria* che Luperini ha desunto da Benjamin rendendolo maggiormente fruibile e adattandolo nei suoi scritti precisamente al campo della letteratura italiana (a Verga, in particolare, ma anche ad altri autori). Anche affrontando Balestrini ho adottato le idee di Foucault, relative alla dimensione carceraria e all'estensione di tale sistema al resto della società moderna, ma anche quelle di Agamben, relative alla biopolitica, ossia al rapporto corpo/stato, individuo/potere.

Nel caso della Ginzburg ho letto i suoi personaggi femminili non solo alla luce delle idee di teoriche del *gender* quali Kristeva e Irigaray, ma ho anche mostrato il nesso tra la dimensione pubblica della produzione della Ginzburg (i suoi interventi giornalistici in particolare) e quella letteraria, in particolare riguardo all'irrisolta tensione tra pubblico/privato che attraversa la sua opera.

Nel *pamphlet* di Sciascia concernente il caso Moro, ho mostrato come il personaggio dello statista prigioniero fornisse allo scrittore l'occasione per indagare la scollatura tra il linguaggio della politica e quello della società italiana, e dunque ancora la frattura tra dimensione pubblica e privata che il linguaggio sciasciano cerca di ricostruire attraverso le lettere di Moro alla famiglia. Sciascia dunque riscrive e ricrea la storia di Moro come uomo prigioniero di un linguaggio incomprensibile, prima ancora che degli eventi tragici che purtroppo lo colpirono.

Lo scontro generazionale, i difficili rapporti familiari, l'incomunicabilità tra strati sociali diversi, è al centro dei testi e dei film di Giordana, Amelio, Villalta e Colotti che ruotano attorno alle questioni del pentimento, del perdono e della reintegrazione dello spettro della violenza politica nell'immaginario collettivo. In questo caso ho mostrato come tale spettro si manifestasse attraverso il *topos* del mistero, dell'*Unheimlich*, e attraverso il genere epistolare, fino ad arrivare ai romanzi di Tavassi la Greca e di D'Aloja. Questi ultimi mettono in scena il dilemma generazionale attraverso personaggi femminili che, pur accomunati da simili esperienze storico-biografiche drammatiche, reagiscono in modi opposti al trauma della violenza politica, dando risposte divergenti alla questione della reintegrazione del passato nel presente dello stato-nazione. Per Tavassi la Greca, non esiste salvezza, per D'Aloja invece si può "dare vita" a un nuovo futuro, a una narrazione fondata sulla ricomposizione dei conflitti, anche a costo di perdere parzialmente la memoria degli errori del passato.

Infine, mi sono dedicata a capire i nessi tra cinema, letteratura di genere e violenza politica. Ho ritenuto opportuno proporre prima una "genealogia" del *giallo* e del *noir* italiani, due generi che recentemente sono stati posti al centro dell'attenzione di studi accademici, sia per il loro successo editoriale sia per le commistioni tra letteratura "alta" e letteratura popolare che hanno prodotto. In seguito, mi sono concentrata su casi specifici, in particolare sulle opere di Carlotto e De Cataldo.

L'originalità del mio approccio consiste nella disamina del passaggio dal testo letterario a quello cinematografico per cogliere i punti di contatto e le divergenze che in tale passaggio si sono verificate, in particolare nella rappresentazione del trauma della violenza sulle vittime e sugli autori della violenza. Il mio studio ha colto, da un lato,

come nell'adattamento cinematografico sia stata data maggiore attenzione alla valenza traumatica del fenomeno, dall'altro, come l'estetica della "sensazione" teorizzata dalla critica deleuziana abbia trovato spazio nel cinema di genere, in termini di "affect" e "bodily impact".

Un successivo sviluppo di ricerca riguardo a opere come ad esempio *Romanzo criminale* dovrebbe a mio parere soffermarsi su un'analisi del successo della serie televisiva omonima sempre tratta dal romanzo di De Cataldo, una "fiction" dotata di una violenza visiva finora inedita in prodotti televisivi di produzione italiana. Questo aiuterebbe a comprendere in quale modo la rappresentazione della violenza muti non solo a livello estetico ma anche di effetto sul pubblico nel passaggio attraverso vari media, dalla letteratura al cinema alla televisione³²².

La verità bugiarda di Raul Montanari è l'unico romanzo che non ha avuto un adattamento cinematografico, ma a differenza degli altri esso presenta al suo interno numerosi richiami al cinema, sia espliciti sia impliciti, in particolare al cinema del "terrore", un genere che negli anni Settanta aveva tematizzato la violenza, sia con l'intento di spettacolarizzarla che di scongiurarla in modo catartico. Il romanzo è anche costellato di rimandi metanarrativi sul genere letterario che adotta (il giallo, il *krimi*, il *noir*), una caratteristica che lo differenzia dalle altre opere trattate nel capitolo. Il romanzo mostra in particolare il nesso tra l'instabilità economica e sociale dell'Italia

³²² Come nel film, anche per la "fiction" televisiva de Cataldo ha preso parte alla stesura della sceneggiatura. Nella presentazione dello sceneggiato televisivo lo scrittore ha difeso contro la censura la necessità di una narrativa e di un cinema che trattino il male e la violenza, poiché essi non solo sono parte essenziale della società italiana contemporanea, ma anche perché il mostrarli costituisce un evento catartico auspicabile.

< <http://www.youtube.com/watch?v=oJnKHKsVuWE> > Web Genn. 2009. Il Sindaco di Roma Gianni Alemanno ha recentemente attribuito alla serie televisiva la colpa di un incremento della violenza nella capitale. Si veda: Giovanna Vitale. "I coltelli nelle risse? Colpa di *Romanzo Criminale*". *La Repubblica* 5 maggio 2009. <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/05/05/coltelli-nelle-risse-colpa-di-romanzo.html>> Web Genn. 2009.

contemporanea, il tema dell'immigrazione e la paura del terrorismo, sia interno sia di matrice islamica. Questo elemento è meno presente in altre narrazioni, quindi qui ho ritenuto importante evidenziarlo anche attraverso il confronto con un altro testo di Montanari, *Chiudi gli occhi*. Esso si occupa di temi simili, in un contesto post-industriale nel quale cittadini di etnie diverse si confrontano sul tema del lavoro, riaccendendo temi e riproponendo gesti di un passato che ritorna, ancora una volta spettrale, nella contemporaneità. Per la sua unicità, il lavoro di Montanari conclude opportunamente il mio studio offrendo nuove prospettive di indagine sulla violenza e il terrorismo nella contemporaneità.

In conclusione, il percorso di questo lavoro attraversa differenti *media* (la letteratura e il cinema), diversi generi (il romanzo sperimentale, il romanzo epistolare, il *noir*, il cinema politico e il cinema poliziesco) e vari approcci teorici (il trauma, lo spettrale, l'allegoria). Inizia nel primo capitolo guardando al tema della violenza politica nelle opere di registi impegnati, che hanno riflettuto sul suo manifestarsi in ambiti geografici apparentemente lontani, "altri", ossia sulla realtà degli scontri tra ribellione anti-coloniale e reazione neo-coloniale. Il mio studio si conclude, con il romanzo di Raul Montanari, che si situa all'intersezione fra terrorismo politico e terrorismo di matrice islamica nell'immaginario collettivo. La questione della violenza politica si internazionalizza e si complica, alla luce di una nuova configurazione del mondo del lavoro, dei rapporti tra classi e attori sociali, delle spinte all'inclusione e all'esclusione dal corpo della nazione.

Se il "sovversivo" era stato l'incarnazione dell'alterità nella società italiana, nella contemporaneità lo "spettro", l'elemento perturbante, sembra essere divenuto il migrante,

lo “straniero”. Senza premeditazione nel corso del lavoro si è costituita dunque una sorta di circolarità, che spinge a interrogarsi non solo sulla natura della violenza ma anche sull’identità nazionale che spesso essa vuole promuovere o contrastare.

Bibliografia

- AA.VV. "Italia ultimo atto. Guida al cinema politico-civile dalle origini a *Buongiorno, notte*." *Nocturno Dossier*, n.15. 10 (2003).
- AA.VV. "Letteratura e politica nell'Italia degli anni 2000." *Narrativa nuova serie*. n.29, 2007.
- AAVV. *Silenzi di Stato. Trent'anni di stragismo ed eversione nera*. Collana L'Unità-Giorni di storia, n.30. Roma: 2004.
- Agamben, Giorgio. *State of Exception*. Trad. Kevin Attell. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- . *Homo sacer*. Torino: Einaudi, 2005.
- Agnoletti, Enriques E. "Moro e Sciascia". *Ponte*. 34. 1978.
- Alexander, Jeffrey, et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Amelio, Gianni. *Amelio secondo il cinema: conversazione con Goffredo Fofi*. Roma: Donzelli, 1994.
- Ania, Gilian e John Butcher (a cura di). *Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*. Napoli: Dante & Descartes, 2007.
- Aristarco, Guido. "1960-1975: idéologie et politique dans le cinéma italien". *CinémAction*. Vol. 35 (1985).
- . *Sotto il segno dello scorpione. Il cinema dei fratelli Taviani*. Messina: D'Anna, 1977.
- . "Dall'utile attraverso il vero verso il bello". *Cinema nuovo*. 23. 231 (1974).
- . "L'internazionalista Manieri rivoluzionario nella fantasia". *Cinema nuovo*. 26. 247 (1977).
- Asor Rosa, Alberto. *Le due società*. Torino: Einaudi, 1977.

- . *Sulla violenza. Politica e terrorismo: un dibattito nella sinistra*. Roma: Savelli, 1978.
- Balestrini, Nanni e Primo Moroni. *L'orda d'oro*. Milano: Feltrinelli, 1988.
- Balestrini, Nanni. *Gli invisibili*. Milano: Bompiani, 1987.
- . *La violenza illustrata*. Torino: Einaudi, 1976.
- . "Anche un processo agli intellettuali". *Alfabeta*. 49. Giugno 1983.
- Bandirali, Luca e Stefano D'Amadio. *Buongiorno, notte. Le ragioni e le immagini*. Lecce: Argo, 2004.
- Beck, Jay e Vicente Rodríguez Ortega (a cura di). *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Manchester: Manchester U. P., 2008.
- Behan, Tom. "Gillo Pontecorvo: Partisan Film-maker". *Film international*, 31 (2008).
- Bellocchio, Marco. *Buongiorno, notte*. Venezia: Marsilio, 2003.
- Belpoliti, Marco. *Settanta*. Torino: Einaudi, 2010.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. A cura di Renato Solmi. Torino: Einaudi, 2006.
- Bennet, Tony, Lawrence Grossberg e Meaghan Morris, a cura di. *New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Malden: Blackwell, 2005.
- Bertellini, Giorgio (a cura di). *The Cinema of Italy*. London: Wallflower Press, 2004.
- Bianconi, Giovanni. *Mi dichiaro prigioniero politico. Storia delle Brigate rosse*. Torino: Einaudi, 2003.
- Biondillo, Gianni. "Intervista a Giancarlo De Cataldo". *Nazione Indiana* (3-10-2007). <<http://www.nazioneindiana.com/2007/10/03/intervista-a-giancarlo-de-cataldo/>> Febbraio 2009.
- Biscione, Francesco. *Il delitto Moro*. Roma: Editori riuniti. 1998.
- Bocca, Giorgio. *Moro una tragedia italiana*. Milano: Bompiani, 1978
- . *Noi terroristi. Dodici anni di lotta armata ricostruiti e discussi con i protagonisti*. Milano: Garzanti, 1985.
- Bondanella, Peter. *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*. New York: Continuum, 2003 (3a).

- Bonomi, Aldo. *Il capitalismo molecolare. La società del lavoro nel Nord Italia*. Torino: Einaudi, 1997.
- Bonsaver, Guido e Robert S.C. Gordon (a cura di). *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*. London : Legenda, 2005.
- Bonsaver, Guido e Nick James. "The Rome Cell." *Sight and Sound*. 12.12. 2004.
- Borroni, Chiara. *Il Poliziesco all'italiana degli anni '70. Mutamento sociale e narrazione cinematografica*. Tesi di Laurea non pubblicata. Università degli Studi di Parma. (1999-2000).
- Bottazzi, Gianfranco. *Dai figli dei fiori all'autonomia. I giovani nella crisi fra marginalità ed estremismo*. Bari: De Donato, 1978.
- Braghetti, Anna Laura e Paola Tavella. *Il Prigioniero*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- Braudy, Leo e Marshall Cohen (a cura di). *Film Theory and Criticism*. 6th ed. Oxford: OUP, 2004.
- Brunetta, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*. Torino: Einaudi, 2003.
- Brunetta, Gian Piero. *Storia del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti, 1993.
- . *Il cinema italiano contemporaneo da "La dolce vita" a "Centochiodi"*. Bari: Laterza, 2007.
- Bruno, Marcello Walter. "Nuovo cinema politico". *Segnocinema*. 125.1/2. 2004.
- Bruschini, Antonio e Antonio Tentori. *Città violente. Il cinema poliziesco italiano*. Florence: TARAB, 1998.
- Burns, Jennifer. *Fragments of Impegno: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-2000*. Leeds: Northern University Press, 2001.
- Caminati, Luca. *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*. Milano: Mondadori, 2007.
- Colarco, Matthew e Steve DeCaroli, a cura di. *Giorgio Agamben: Sovereignty and Life*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Camon, Ferdinando. *Occidente*. Milano: Garzanti, 1975.
- Carloni, Massimo. *L'Italia in giallo*. Reggio Emilia: Diabasis, 1994.

- Carlotto, Massimo. *Arrivederci amore ciao*. Roma: E/o, 2000.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- (a cura di) *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Casadei, Alberto. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino, 2007.
- Cattini, Alberto. *Le storie e lo sguardo: il cinema di Gianni Amelio*. Venezia: Marsilio, 2000.
- Caviglia, Francesco. "A Child Eating Ice-Cream Before the Explosion. Notes on a Controversial Scene in *The Battle of Algiers*". *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*. 20 (Dec. 2005). Web Dic. 2009.
- Caviglia, Francesco e Leonardo Cecchini: "A quest for dialogism: looking back at Italian political violence in the '70s". *Constructing History, Society and Politics in Discourse: Multimodal Approaches*. A cura di Torben Vestergaard. Aalborg: Aalborg University Press, 2009.
- Cazzullo, Aldo. *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione. 1968-1978: storia di Lotta continua*. Milano: Mondadori, 1998.
- Cederna, Camilla. *Pinelli. Una finestra sulla strage*. Milano: Il Saggiatore, 2004.
- Celli, Carlo. *Gillo Pontecorvo. From Resistance to Terrorism*. Lanham: Scarecrow, 2005.
- Cento Bull, Anna e Adalgisa Giorgio (a cura di). *Speaking out and Silencing. Culture, Society and Politics in Italy in the 1970s*. Oxford: Legenda, 2006.
- Ceserani, Remo. "L'immaginazione cospiratoria." *Cospirazioni, trame: Atti della Scuola Superiore di Studi Comparati*. A cura di Simona Micali. Firenze: Le Monnier, 2003.
- Cipriani, Gianni. *Brigate Rosse. La minaccia del nuovo terrorismo*. Milano: Sperling & Kupfer, 2004.
- Colotti, Geraldina. *Il segreto*. Milano: Mondadori, 2003.

- Crainz, Guido. *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*. Roma: Donzelli, 2003.
- Crovi, Luca. *Delitti di carta nostra. Una storia del giallo italiano*. Bologna: Puntozero, 2000.
- . *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*. Venezia: Marsilio, 2002.
- Curcio, Renato e Mario Scialoja. *A viso aperto*. Milano: Mondadori, 1993.
- Curti, Roberto. *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*. Torino: Lindau, 2006.
- D'Aloja, Francesca. *Il sogno cattivo*. Milano: Mondadori 2006.
- D'Amico, Tano. *Gli anni ribelli. 1968-1980*. Roma: Editori riuniti, 1998.
- De Cataldo, Giancarlo. *Romanzo criminale*. Torino: Einaudi, 2002.
- Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris: Editions de minuit, 1983.
- . *L'image-temps*. Paris: Editions de minuit, 1985.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Éditions Galilée, 1993. (Ing.: *Specters of Marx*: New York: Routledge, 1994).
- . *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. (Ing.: *Writing and difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1978).
- . *De la Grammatologie*. Paris: Minuit, 1967. (Ing.: *Of grammatology*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1976).
- Derrida, Jacques e Jean Birnbaum. *Learning to live finally: the last interview*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Derrida, Jacques e Gil Anidjar. *Acts of religion*. New York: Routledge, 2002.
- Estève, Michel. "Allonsafan des frères Taviani. La révolution entre la trahison e l'utopie". *Cinémaction*. 42:25. 1983.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero, 1978.
- . *Pour la revolution africaine*. Paris: Maspero, 1964.
- . *Peau noire, masques blanches*. Paris: Seuil, 1952.

Fantoni Minnella, Maurizio. *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo ad oggi*. Torino: UTET, 2004.

Farrell, Joseph. *Leonardo Sciascia*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995.

Fasanella, Giovanni e Claudio Sestieri con Giovanni Pellegrino. *Segreto di Stato. La verità da Gladio al caso Moro*. Torino: Einaudi, 2000.

Felman, Shoshana. *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York: Routledge, 1992.

Ferrarotti, Franco. *L'ipnosi della violenza*. Milano: Rizzoli, 1980.

Ferrero, Adelio. *Dal cinema al cinema*. Longanesi: Milano, 1980

Fofi, Goffredo: "Quella carogna è l'emblema del Paese". *Panorama*. (9/2/2006) 166-167.

Fornaciari, Brando. "De *Vogliamo tutto* (1971) à *Gli invisibili* (1987). Écrire l'engagement politique de la décennie rouge". *Cahiers d'études italiennes*. 3. 2005.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.

---. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Harper & Row, 1976.

---. *The birth of biopolitics : lectures at the Collège de France, 1978-79*. Michel Senellart, a cura di. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

---. *Madness and civilization: a history of insanity in the Age of Reason*. New York: Vintage Books, 1988.

---. *Language, Counter-Memory, Practice. Selected essays and interviews*. A cura di Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

Francese, Joseph. "Natalia Ginzburg: *Lessico familiare* and the ethics of the socially committed writer". *Journal of Romance Studies*. Vol. 9, n.2. Summer 2009.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia". *SE* vol.14. London: Hogart Press, 1917.

---. "The Uncanny." *SE* vol.17. London: Hogart Press, 1919.

---. *Psicologia delle masse e analisi dell'io*. Roma: Newton, 1995.

Fusco, Mario. "Sciascia: De l'observation au questionnement". *Tigre/Novecento. Violence Politique et écriture de l'élucidation dans le bassin méditerranéen: Leonardo Sciascia et Manuel Vázquez Montalbán*. 2002.

Galli, Giorgio. *Piombo Rosso. La storia completa della lotta armata in Italia dal 1970 ad oggi*. Baldini Castoldi Dalai, 2005.

Giavarini, Laurence. "Changer tout sans rien changer". *Cahiers du Cinema*. Apr. 2004.

Gili, Jean A. *Paolo et Vittorio Taviani. Entretien au pluriel*. Lyon: Institut Lumière/Actes Sud, 1993.

Gili, Jean A. e Lorenzo Codelli. "Marco Bellocchio". *Positif*. 516. 2. 2004.

Ginsborg, Paul. *A History of Contemporary Italy. Society and Politics. 1943-1988*. London: Penguin, 1990.

---. *L'Italia del tempo presente: Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*. Torino: Einaudi, 1998.

Ginzburg, Carlo. *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri*. Milano: Feltrinelli, 2006.

Ginzburg, Natalia. *Caro Michele*. Milano: Mondadori, 1973.

---. *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*. Torino: Einaudi, 2001.

Giovannini, Fabio. *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*. Roma: Castelvechi, 2000.

Giraldi, Massimo. *Giuseppe Bertolucci*. Milano: Il Castoro, 1999.

Glynn, Ruth. "Trauma on the Line: Terrorism and Testimony in the *anni di piombo*." *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*. A cura di Monica Jansen e Paula Jordão. 12. 2006.

Gordon, Avery F. *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Gormley, Paul. *The New-Brutality Film. Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema*. Bristol: Intellect, 2005.

Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere*. A cura di Valentino Gerratana. Torino: Einaudi, 1975.

---. "Alcuni temi della questione meridionale". *La costruzione del partito comunista 1923-1926*. Torino: Einaudi, 1978.

Grant, Barrey Keith (a cura di). *Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press, 1995.

Grignani, Maria Antonietta (a cura di). *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1986.

Grispigni, Marco. *Il Settantasette: un manuale per capire, un saggio per riflettere*. Milano: Il Saggiatore, 1997.

Henninger, Max. "Recurrence, Retrieval, Spectrality: History and the Promise of Justice in Adriano Sofri's *L'Ombra di Moro*". *Italian Culture*. Vol.22. 2004.

---. "Post-Fordist Heterotopias: Regional, National, and Global Identities in Contemporary Italy". *Annali d'Italianistica*. Vol. 24. 2006.

Hess, Henner. *La rivolta ambigua*. Firenze: Sansoni, 1991.

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977.

Janet, Pierre. *L'évolution de la mémoire et la notion du temps*. Paris: Cahine, 1984.

Jansen, Monica e Paula Jordão (a cura di). *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*. Web Dic. 2006.

Jeannot, Angela M. e Giuliana Sanguinetti Katz (a cura di). *Natalia Ginzburg. A Voice of the Twentieth Century*. Toronto: University of Toronto Press, 2000.

Johnson, Patrick. "What Lurks Behind: *Dietrologia* and the Italian State". *The Journal of Politics and Society*. Vol. XIX (Spring 2008). 104-124.

Kaplan, E. Ann. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.

Kennedy, Barbara M. *Deleuze and Cinema*. Edinburgh: EUP, 2000.

Kristeva, Julia. "Fémininité et écriture. A partir de 'Polylogue'", a cura di Françoise van Rossum-Guyon. *Revue des Sciences Humaines*. 168. 1977.

---. *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Le Seuil, 1980.

---. *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press, 1989.

Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or: What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflection on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period".

Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory since the Spanish Transition to Democracy. A cura di J.R. Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000.

Laforgia, Enzo R. "La storia d'Italia in giallo o il giallo della storia d'Italia". *Narrativa*. Vol.26. 2004.

Luperini, Romano. *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza.* Roma: Editori Riuniti, 1990.

Melon, Edda (a cura di). *Julia Kristeva: Eretica dell'amore.* Torino: La Rosa, 1979.

Pär, Lagerkvist. *La mia parola è no.* Milano: Iperborea, 1997.

La Capra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.

Landy, Marcia. *Film, Politics, and Gramsci.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

---. *Italian Film.* Cambridge: Cambridge U. P., 2000.

La Porta, Filippo. *La nuova narrativa italiana.* Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

Lombardi, Giancarlo. "Virgil, Dante, Blade Runner, and Italian Terrorism. The Concept of *Pietas* in *La Seconda Volta* and *La Mia Generazione*."

<<http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1999/Italian/LOMBARDI.HTM>> Web Dic. 2009.

Lombardi, Giancarlo "Unforgiven: Revisiting Political Terrorism in *La Seconda Volta*". *Italica*. 50. 2000.

Lucas, Corinne: "Political Terrorism in *Ogro*. An interview with Gillo Pontecorvo". *Cineaste*. 4. 1980.

Lumley, Robert. *States of Emergency. Cultures of Revolt in Italy from 1968-1878.* London: Verso, 1990.

Martini, Emanuela (a cura di). *Gianni Amelio: le regole e il gioco.* Torino: Lindau, 1999.

Maslad, Lynn. "In Her Own Voice: An Irigarayan Exploration of Women's Discourse in *Caro Michele* (Natalia Ginzburg) and *Lettere a Marina* (Dacia Maraini)". *Canadian Review of Comparative Literature*. Sett. 1994.

Masoni, Tullio. "Colpire al cuore di Gianni Amelio". *Cineforum*. 224.5. 1983.

Massara, Massimo. *Marx-Engels-Lenin. Terrorismo e movimento operaio*. Milano: Teti, 1978.

Mathijs, Ernest e Xavier Mendik, a cura di. *Alternative Europe: Euro trash and Exploitation Cinema Since 1945*. London: Wallflower, 2004.

Mazzola, Claudio. "La seconda volta di Mimmo Calopresti: il nuovo cinema italiano tra impegno e disimpegno." *Italian Culture*. 16.2. 1998.

Micciché, Lino et al., *Storia del cinema italiano*. Vol.10-13. Venezia: Marsilio, 2001.

---. *Cinema italiano degli anni '70*. Venezia: Marsilio, 1980.

---. *Cinema italiano degli anni '60*. Venezia: Marsilio, 1975.

--- (a cura di). *Schermi opachi: il cinema italiano degli anni '80*. Venezia: Marsilio, 1998.

Michalczyk, John J. *The Italian Political Filmmakers*. Rutheford: Farleigh Dickinson U.P., 1986.

Milanesi, Claudio (a cura di). *Il Romanzo poliziesco. La storia, la memoria. Italia*. Bologna: Astrea, 2009.

--- (a cura di). *Cahiers d'études romanes. Roman Policier et histoire/Italie*. Vol.15/1. 2006.

---. "Franchir les frontières, subvertir les règles. Deux romans et une nouvelle de Massimo Carlotto." *Cahiers d'études romanes. Subvertir les règles: le roman policier italien et latino-américain*. Vol. 9. 2003. 89-101.

Millier, Denis e Gilles Menegaldo. "Avant-propos". *Formes policières du roman contemporain. La Licorne*. 44. 1998.

Montanari, Raul. *La verità bugiarda*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2005.

---. *Chiudi gli occhi*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2004.

---. "Vedo noir nel mio futuro". *Effe*, Primavera 1998.
<<http://www.raulmontanari.it/articoli.html#terzo>> Web Febb 2008.

Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Editorial Libertarias, 2002.

Moretti, Mario. *Brigate Rosse: una storia italiana*. Milano: Anabasi, 1994.

- Mulvey, Laura. "Visual pleasures and narrative cinema". *Screen*. Vol. 16-3. 1975.
- Neil, Arthur J. *National Trauma and Collective Memory*. Armonk: N.Y.: M.E. Sharpe. 2005.
- Neremore, James. "Il noir." *Storia del cinema mondiale*. Vol.2, t.2, a cura di Gian Piero Brunetta. Torino: Einaudi, 2000.
- O'Donnell, Mike. "Sacco and Vanzetti". *Lumière*. 9. 1973.
- O'Leary, Alan e Neelam Srivastava. "Violence and the wretched: The cinema of Gillo Pontecorvo". *The Italianist*. 29. 2009.
- O'Leary, Alan. *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*. Tissi: Angelica, 2007.
- . "Dead Man Walking: The Aldo Moro kidnap and Palimpsest History in *Buongiorno, notte*". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. Vol. 6, n.1. 2008.
- Onofri, Massimo. "Gli anni di piombo visti da un figlio". *Diario*. 19 Marzo 2004.
- Orsini, Valentino. "Ipotesi ideologica aperta nell'esplosione della bomba H". *Cinema nuovo*. 189. Sett./ott. 1967.
- . *Uomini e no. Liberamente tratto dal romanzo di Elio Vittorini*. Roma: ERI, 1980.
- . "Uomini e no". *Cinema nuovo*, n.262. 1979.
- Orton, Marie. "'Terrorism in Italian Film: Striking the One to Educate the Hundred.'" *Romance Languages Annual*. XI. 2000.
- Paolin, Demetrio. *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*. Nuoro: Il Maestrale, 2008.
- Parks, Lisa e Shanti Kumar, a cura di. *Planet TV*. New York: N.Y.U.P, 2003.
- Parisi, Luciano. "I romanzi di Natalia Ginzburg". *Quaderni d'Italianistica*. Vol. XXIII, n.2, 2002.
- Parmeggiani, Francesca. "Lo sguardo rivolto al passato: storia e storie nel cinema dei Taviani (1971-1984)". *Italica*. 80:3. 2003.
- Pasolini, Pier Paolo. *Scritti corsari*, Milano: Garzanti, 1975.
- Perniola, Mario. *Miracoli e traumi della comunicazione*. Torino: Einaudi, 2009.

- Pellizzari, Lorenzo. "Maledetti vi amerò". *Cineforum*. 199.11. 1980.
- Petralia, Giuseppe. "Intervista a Antonella Tavassi La Greca". *Belice.it*: <<http://www.antala.it/stampa.html>> Web Dic. 2009.
- Picarazzi, Teresa. *Maternal Desire. Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters, and Sisters*. Madison: Farleigh Dickinson, 2002.
- Prudente, Rosaria. "Come il film salda lo stile del romanzo". *Cinema Nuovo*. 274. 1981.
- Porro, Maurizio. "Giuliano Montaldo: Giordano Bruno". *Cineforum*. Vol.14. 134. 1974.
- Pugliese, Stanislao G. "The Beautiful Idea: Italian Anarchism between Realism and Utopia". *Representing Sacco and Vanzetti*. A cura di Jerome H. Delamater e Mary Anne Trasciatti. New York: Palgrave, 2005.
- Quart, Leonard. "A Second Look". *Cineaste*. 16:1-2. 1987.
- Rayns, Tony. "Allonsanfàn". *Monthly Film Bulletin*. 45. 197).
- Roelens, Nathalie e Inge Lanslots (a cura di). *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa contemporanea*. Ravenna: Longo, 1991.
- Rosenstone, Robert A. (a cura di). *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*. Princeton: P.U.P, 1995.
- Sharrett, Christopher. "Sacco e Vanzetti". *Cineaste*. 26:2. Mar. 2001.
- Shaviro, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Salierno, Giulio. *La violenza in Italia*. Milano: Mondadori, 1980.
- Santarelli, Enzo. *Storia Critica della Repubblica. L'Italia dal 1945 al 1994*. Milano: Feltrinelli, 1996.
- Saraceno, Chiara. "The Italian Family from the 1960s to the Present". *Modern Italy*. 9 (1). May 2004.
- Sartori, Giacomo. "Gli anni di piombo, Berlusconi, la lingua." *Nazione Indiana*, 30/03/2006. <<http://www.nazioneindiana.com/2006/03/30/gli-anni-di-piombo-berlusconi-la-lingua/>> Web Febbraio 2008.
- Schlesinger, Philip, Graham Murdock e Philip Elliott. *Televising 'Terrorism': Political Violence in Popular Culture*. London: Comedia. 1983.

Schrader, Paul. "Notes on Film Noir." *Film Genre Reader II*. A cura di Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1995. 213-226.

Sciascia, Leonardo. *L'affaire Moro*. Palermo: Sellerio, 1978.

---. *Nero su nero*. Torino: Einaudi, 1979.

---. *Opere*. Milano: Bompiani, 1989.

Sofri, Adriano. *L'ombra di Moro*. Palermo: Sellerio, 1991.

Sommier, Isabelle. *La violence politique et son deuil. L'après '68 en France et en Italie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1998.

---. "'Terrorism' as total violence?". *International Social Sciences Journal*. 174. 2002.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: Macmillan, 1988.

Statera, Gianni (a cura di). *Violenza sociale e violenza politica nell'Italia degli anni '70. Analisi e interpretazioni sociopolitiche, giuridiche, della stampa quotidiana*. Milano: Franco Angeli, 1983.

Taviani, Paolo e Vittorio. "Impegno civile e diritti della fantasia". *Cinema nuovo*. Vol. 12. Sett./ott. 1963.

Tavassi La Greca, Antonella. *La guerra di Nora*. Venezia: Marsilio, 2003.

Termine, Liborio. "Maledetti vi amerò". *Cinema Nuovo*. Vol. 29, no.268. 1980.

Tessari, Roberto. "Giordano Bruno". *Cinema nuovo*. Vol. 23. 1974.

Testa, Carlo. *Italian Cinema and Modern European Literatures. 1945-2000*. Westport: Praeger, 2002.

Thompson, Doug. "Sciascia, Aldo Moro and 'il linguaggio del nondire'". *Perspectives on contemporary literature*. 11. 1985.

Tolomelli, Marica. *Terrorismo e società. Il pubblico dibattito in Italia e in Germania negli anni Settanta*. Bologna: Il Mulino, 2006.

---. *Il Sessantotto. Una breve storia*. Roma: Carocci, 2008.

Tolstoy, Leo. *Divine and Human and Other Stories*. Evanston: Northwestern University Press, 2000.

- Tranfaglia, Nicola e Marco Scavino. "Poteri occulti, terrorismo e mafie". *Guida all'Italia contemporanea. 1861-1997. Politica e Società*. Vol. 3. A cura di Massimo Firpo, Nicola Tranfaglia e Pier Giorgio Zunino. Milano: Garzanti, 1998.
- Tranfaglia Nicola (a cura di). *Crisi sociale e mutamento dei valori. L'Italia negli anni sessanta e settanta*. Torino: Tirrenia, 1989.
- Uva, Christian e Michele Picchi (a cura di). *Destra e sinistra nel cinema italiano: film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*. Roma: Edizioni interculturali, 2006.
- Uva, Christian. *Schermi di piombo: il terrorismo nel cinema italiano*. Soveria Mannelli: Rubettino, 2007.
- Vecchio, Giorgio (a cura di). *Storia dell'Italia contemporanea. Dalla crisi del Fascismo alla crisi della repubblica (1939-1998)*. Bologna: Monduzzi, 1999.
- Viganò, Renata. *L'Agnese va a morire*. Torino: Einaudi, 1950.
- Villalta, Gian Mario. *Tuo figlio*. Mondadori, 2004.
- Virno, Paolo e Michael Hardt (a cura di). *Radical Thought in Italy. A potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Vittorini, Elio. "Uomini e no". *Elio Vittorini. Le opere narrative. I*. A cura di Maria Corti. Milano: Mondadori, 1994.
- Volpi, Gianni. *Gianni Amelio*. Torino: Scriptorium, 1995.
- Walters, Julia (a cura di). *Women's writing in Western Europe: gender, generation and legacy*. Newcastle: Cambridge Scholars Pub., 2007.
- Weinberg, Leonard e William Lee Eubank. *The Rise and Fall of Italian Terrorism*. Boulder: Westview Press, 1987.
- Weintraun, Jeff e Krishan Kumar. *Public and Private in Thought and Practice. Perspectives on a Grand Dichotomy*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Williams, Patrick e Laura Chrisman (a cura di). *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*. New York: Columbia University Press.
- Wood, Mary P. *Italian Cinema*. Oxford: Berg, 2005.
- Wolfreys, Julian. *The Derrida Reader: Writing Performances*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

Wu Ming 1. *New Italian Epic. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. <<http://www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002612.html>> Web Sett. 2008.

Zavoli, Sergio. *La notte della Repubblica*. Roma: Nuova Eri, 1992.

Žižek, Slavoj. *Violence. Six Sideways Reflections*. New York: Picador, 2008.

---. *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso, 2002.

Zunzunegui Diez, Santos. "El grito". *Controcampo*. 13, 1980.