



IL CINEMA COME MEMORIA COLLETTIVA CADDEI POPOLI: L'ITALIA E LA GERMANIA NEGLI ANNI DI PIOMBONO.



**POLITECNICO DI MILANO
FACOLTÀ DEL DESIGN**

**LAUREA MAGISTRALE IN DESIGN
DELLA COMUNICAZIONE**

A. A. 2013/2014

**IL CINEMA COME MEMORIA
COLLETTIVA DEI POPOLI:
L'ITALIA E LA GERMANIA DEGLI
ANNI DI PIOMBO.**

***STUDENTE: ELISA TRAPLETTI | 734477
RELATORE: LUIGI BELLAVITA***

Grazie innanzitutto al Professor Bellavita per i preziosi consigli e le per le revisioni dedicate alla mia tesi.

Grazie ai miei compagni di corso, in particolare Stefano e Cristina.

Grazie Tinti per le collaborazioni notturne.

Un grazie di cuore ai miei genitori per il sostegno ed il grande aiuto che mi hanno dato.

Grazie Alessandro, per essermi stato vicino ogni momento durante questo periodo di lavoro.

Grazie a tutti gli amici e a tutte le persone, vicine e lontane che mi hanno aiutato nel portare a termine questa percorso.

INDICE

RINGRAZIAMENTI	I
INDICE	III
INDICE DELLE IMMAGINI	V
INDICE DEI GRAFICI	VII
ABSTRACT	VIII
1. . . IL METODO: L'ANALISI DEL FILM	
1.1 . L'analisi delle componenti cinematografiche	7
1.1.1 La linguisticità del film	7
1.1.2 I significanti e le aree espressive	7
1.1.3 I segni	7
1.1.4 I codici	8
1.1.5 Le componenti: codici cinematografici e codici filmici	8
1.1.6 I regimi di scrittura	19
1.2 . L'analisi della rappresentazione	22
1.2.1 La rappresentazione	22
1.2.2 Lo spazio cinematografico	24
1.2.3 Il tempo cinematografico	27
1.2.4 I regimi della rappresentazione	29
1.3 . L'analisi della narrazione	31
1.3.1 Le componenti della narrazione	31
1.3.2 Gli esistenti	31
1.3.3 Gli eventi	34
1.3.4 Le trasformazioni	37
1.3.5 I regimi del narrare	39
1.4 . L'analisi della comunicazione	41
1.4.1 Il testo filmico: oggetto e terreno della comunicazione	41
1.4.2 Il quadro comunicativo	41
1.4.3 Il punto di vista	43
1.4.4 Forme di sguardo	47
1.4.5 I regimi della comunicazione	48
2. . . ITALIA	
2.1 . CONTESTO STORICO	55
2.1.1 Gli anni di piombo	55
2.1.2 Storia, politica ed economia	56
2.1.3 L'inizio degli anni di piombo	57
2.1.4 Le leggi speciali	58
2.1.5 Il 1977	59
2.1.6 Il 1978	61
2.1.7 Il caso Moro	61
2.1.8 Il caso Pasolini	63
2.1.9 Controinformazione	64
2.1.10 La fine	67
2.2 . IL CINEMA	69
2.2.1 Il cinema di genere	69
2.2.2 Il poliziottesco	69
2.2.3 Il cinema sociale e politico	70
2.2.4 ANAC, AACI E GIFIP	71
2.3 . I FILM	76
2.3.1 ELENCO FILM VISIONATI	76
2.3.2 ELENCO FILM ANALIZZATI	78
3. . . GERMANIA	
3.1 . CONTESTO STORICO	135
3.1.1 Le due Germanie	135

3.1.2	Le prime agitazioni	135
3.1.3	La RAF	136
3.2	IL CINEMA	141
3.3	I FILM	148
3.3.1	ELENCO FILM VISIONATI	148
3.3.2	ELENCO FILM ANALIZZATI	149
4.	CONFRONTO TRA LE DUE NAZIONI	
4.1	Film italiani	177
4.2	Film tedeschi	178
5.	CONCLUSIONI	
	APPENDICE	193
	A - "Cos'è questo golpe? lo so."	193
	B - Memoriale Moro	197
	BIBLIOGRAFIA	206
	SITOGRAFIA	208
	FILMOGRAFIA	210

INDICE DELLE IMMAGINI

Immagine 1	Esempio di <i>découpage</i> dal testo di Aumont-Marie: Muriel, il tempo di un ritorno, di Alain Resnais.	4
Immagine 2	Esempio di <i>découpage</i> dal testo di Aumont-Marie: L'amico della mia amica, di Eric Rohmer.	4
Immagine 3	Roma, battaglia di Valle Giulia, 1 ^o marzo 1968.	56
Immagine 4	A DESTRA - I "giorni della Fiat". L'occupazione dello stabilimento di Mirafiori in occasione dello sciopero del contratto del marzo 1973. A SINISTRA - Il corteo degli operai lascia la fabbrica.	59
Immagine 5	Manifestazione a Milano del 14 maggio 1977. Studenti e attivisti legati a movimenti di sinistra sfilano per ricordare l'assurda morte di Giorgiana Masi, studentessa uccisa a Roma due giorni prima in una manifestazione; a un certo punto manifestanti e forze dell'ordine si scontrano. Dal corteo degli autonomi partono colpi di pistola di cui uno raggiunge in pieno volto l'agente Antonio Custra. Foto di Pedrizzetti diventata poi simbolo degli anni di piombo.	60
Immagine 6	Locandina dello spettacolo teatrale "VIVA L'ITALIA. Le morti di Fausto e Iaio" del 13 aprile 2013, teatro Elfo Puccini.	61
Immagine 7	A SINISTRA - Aldo Moro prigioniero delle Brigate Rosse. A DESTRA - Il ritrovamento del corpo.	62
Immagine 8	Locandina dello spettacolo teatrale "VIVA L'ITALIA. Le morti di Fausto e Iaio" del 13 aprile 2013, teatro Elfo Puccini.	63
Immagine 9	Copertine della rivista Controinformazione: A SINISTRA: la copertina del primo numero dell'ottobre 1973. A DESTRA: copertina del maggio 1980.	65
Immagine 10	Murales degli studenti al DAMS e all'Accademia a Bologna nel 1977.	68
Immagine 11	Locandina del film.	80
Immagine 12	Locandina del film.	82
Immagine 13	Locandina del film.	84
Immagine 14	Cover DVD del film.	86
Immagine 15	Locandina del film.	88
Immagine 16	Locandina del film.	90
Immagine 17	Locandina del film.	92
Immagine 18	Copertina DVD del film.	94
Immagine 19	Locandina del film.	96
Immagine 20	Locandina del film.	98
Immagine 21	Locandina del film.	100
Immagine 22	Alcuni fotogrammi della trasmissione TV.	104

Immagine 23	Locandina del film.	106
Immagine 24	Locandina del film.	108
Immagine 25	Locandina del film.	110
Immagine 26	Locandina del film.	112
Immagine 27	Locandina del film.	114
Immagine 28	Locandina del film.	116
Immagine 29	Locandina del film.	118
Immagine 30	Locandina del film.	120
Immagine 31	Diverse locandine del film, una pubblicità sul giornale dell'epoca (in bianco e nero) e in basso un fotogramma dal film.	122
Immagine 32	Locandina del film.	124
Immagine 33	Locandina del film.	126
Immagine 34	Locandina del film.	128
Immagine 35	Locandina del film.	130
Immagine 36	Lo studente tedesco Benno Ohnesorg colpito a morte il 2 giugno 1967 (Henschel/Ulstein Bilderdienst).	137
Immagine 37	Hanns-Martin Schleyer dopo il dirottamento del Landshut. "Cosa deve succedere ancora?". (Associated Press)	139
Immagine 38	Cover DVD del film.	150
Immagine 39	Cover DVD del film.	152
Immagine 40	Cover DVD del film.	154
Immagine 41	Cover DVD del film.	156
Immagine 42	Cover DVD del film.	158
Immagine 43	Cover DVD del film.	160
Immagine 44	Cover DVD del film.	162
Immagine 45	Cover DVD del film.	164
Immagine 46	Cover DVD del film.	166
Immagine 47	Cover DVD del film.	168
Immagine 48	Cover DVD del film.	170
Immagine 49	Cover DVD del film.	172

INDICE DEI GRAFICI

Grafico 1	Schema riassuntivo delle categorie usate per l'analisi delle componenti cinematografiche. * Modifiche fatte da me.	10
Grafico 2	Analisi dei livelli della rappresentazione.	24
Grafico 3	I profili dello spazio cinematografico.	27
Grafico 4	I profili del tempo cinematografico.	29
Grafico 5	Gli attanti di Greimas.	33
Grafico 6	Il quadrato semiotico di Greimas. (Vedi nota).	34
Grafico 7	Suddivisione delle funzioni narrative secondo l'asse cognitivo/pragmatico. (Vedi nota).	36
Grafico 8	Le trasformazioni come processi.	38
Grafico 9	Il quadro delle figure: figure reali e figure vicarie.	42
Grafico 10	Strategie del punto di vista.	44
Grafico 11	Forme dello sguardo: punti di vista e tipi di sguardo.	49
Grafico 12	Costituzione di un'opera storica.	51
Grafico 13	Proposta per una classificazione globale dei film nel loro rapporto con la Storia. * Ruolo particolare della scrittura cinematografica.	52
Grafico 14	COSTITUZIONE DI UN'OPERA STORICA.	180
Grafico 15	Film e fonti storiche: focus criteri.	182
Grafico 16	Film e fonti storiche: focus film.	183
Grafico 17	Punti di vista e centri di produzione	186

ABSTRACT

Per poter progettare il futuro occorre sapere da dove si arriva, occorre quindi conoscere il proprio passato.

Perché tanti registi tedeschi hanno prodotto tanti film sulla loro storia, in particolare la generazione del dopoguerra? Perché Reitz ha fatto Heimat? Quali film sono stati girati in Italia nello e sullo stesso periodo e perché? In che modo la storia emerge nel cinema? Come si racconta il clima storico, quello che la gente vive e pensa in quel momento?

Questa tesi si propone di analizzare il rapporto che ha il cinema di una nazione con la propria storia. In particolare sono analizzati i film prodotti o ambientati nel periodo storico degli anni di piombo in Italia e messi a confronto con quelli della Germania.

Si cerca di capire se il cinema può essere uno strumento utile per riflettere sul proprio passato e in che modo questo strumento è utilizzato, a che riflessioni porta, che influenza ha sullo spettatore.

Si confrontano i diversi modi in cui un evento è stato affrontato da un film tedesco e da uno italiano.

A partire da queste riflessioni poi si cerca di indagare possibili nuovi o futuri strumenti che la riflessione cinematografica può offrire a un popolo quando si confronta con la propria storia.

Nel primo capitolo si illustrano i diversi approcci per analizzare i film, l'analisi del film appunto; particolare interesse si pone sull'analisi dei film storici.

Nel secondo si riporta un'introduzione storica sull'Italia degli anni '70 e i film e registi dell'epoca.

Nel terzo capitolo abbiamo storia, film e registi della Germania degli anni '70.

Nel quarto si mettono a confronto i film delle due nazioni: somiglianze e differenze.

Nel quinto riflessioni, conclusioni e possibili applicazioni del metodo d'analisi per altri casi.

To be able to project the future we need to know where do we come from, we need to know our own past.

Why so many German directors produced so many films about their own history, especially the generation of the postwar period? Why Reitz made Heimat? Which films have been made in Italy in the same period and about the same period, and why? In which manner the history emerges in the cinema? How can we tell the mood of a specific time and what the people think and live in that moment?

This thesis wants to analyze the relationship between the cinema and the history of a nation. Here are analysed the films produced or settled during the historic period of the Seventies, so called "Anni di piombo" in Italy and compared with those of Germany.

We try to understand if the cinema is a useful instrument to reflect on our own past, how this instrument is used, which considerations it brings and which influence it has on the viewer.

We compare the many ways an event is told by German and Italian films.

Starting from these ideas we try to find possible and new instruments that cinema can offer to a nation when faced with his own past.

In the first chapter we describe the different approaches to analyse films, with a particular focus on the analysis of the historical films.

In the second chapter we analyse Italy of the Seventies: the history, the cinema and the directors of that period.

In the third chapter the Germany of the Seventies: the history, the cinema and the directors of that period.

In the fourth chapter we compare the films of the two nations: similarities and differences.

In the fifth chapter thoughts, conclusions and possible other case analysis.

1 | IL METODO: L'ANALISI DEL FILM

1. IL METODO: L'ANALISI DEL FILM

Per capire come i film presi in considerazione si rapportassero alla storia di un paese ho adottato l'analisi del film.

Per questo metodo d'analisi mi sono basata principalmente sui seguenti testi: Manuale del film di Rondolino e Tomasi¹, L'analisi del film di Aumont-Marie², Analisi del film di Casetti-di Chio³ e *Cinéma et Histoire* di Marc Ferro.⁴

L'analisi del film prende come suo oggetto d'indagine l'opera filmica, che può essere composta da un insieme di film, un singolo film o una parte di un film, ma che tutte hanno delle caratteristiche comuni. Per poter comprendere il contenuto di un film si dovrà quindi studiare la forma nel quale esso viene espresso: per coglierne la struttura e il funzionamento lo si smonterà nelle sue componenti e poi lo si considererà nel suo insieme. Ma vediamo questo metodo più in dettaglio.

Nel loro testo Rondolino e Tomasi riprendono la differenziazione di Aumont e Marie tra: *strumenti descrittivi*, *strumenti citazionali* e *strumenti documentari*.

Per *strumenti descrittivi* si intendono: la sceneggiatura, che può ridursi anche a una sola sequenza; la segmentazione: suddivisione in sequenze di cui non è sempre facile delimitarne l'inizio e la fine; la descrizione, che consiste nel trasportare in linguaggio verbale il contenuto dell'immagine; le tavole, i grafici e gli schemi che formalizzano un particolare aspetto del film analizzato.

Per gli *strumenti citazionali* si intendono l'estratto del film, una sequenza o una sua inquadratura.

Per gli *strumenti documentari* si possono avere tutte le informazioni esterne al film, sia coeve che a posteriori.

Nel testo di Casetti-Di Chio i passaggi che vengono definiti necessari per un percorso di analisi sono tre: la delimitazione del campo da investigare, dove si risponde alla domanda "che cosa indagare?"; il secondo è la scelta del metodo d'esplorazione: ci si avvale degli strumenti della semiotica piuttosto che di quelli della sociologia, della psicoanalisi, della storia? Infine il terzo passaggio è quello di definire gli aspetti specifici da indagare, dove verranno presi in considerazione le componenti linguistiche, oppure i modi della rappresentazione, la dimensione narrativa, o le strategie di comunicazione.

Dopo aver delimitato il campo, scelto il metodo e gli aspetti che verranno indagati, si procederà con altre quattro tappe: *segmentare*, *stratificare*, *enumerare e ordinare* e infine *ricompattare e modellizzare*.

Il primo passo, *segmentare*, è quello di suddividere l'oggetto nelle sue diverse parti

¹ Gianni Rondolino - Dario Tomasi, *Manuale del film*, ed. Utet Università, 2011 (prima ed. 1995).

² Jacques Aumont - Michel Marie, *L'Analisi del film*, ed. Bulzoni, 1997.

³ Francesco Casetti - Federico Di Chio, *Analisi del film*, ed. Bompiani, 1990.

⁴ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, ed. Folio historie, 1993 (prima ed. 1977).

PLAN		BANDE-IMAGE	BANDE-SON		
N°	DURÉE	DESCRITIF (couleur, contenu, mouvement)	CAMÉRA (échelle, angles, mouvement)	PAROLE (in/off)	DRUITS + MUSIQUE
6 (510)	1,8 sec.	- Orange-marron. - Deux tiroirs en forme d'alvéole, superposés, contenant des couverts argentés - Fixe.	- G.P. - Face, légèrement gauche. - Plongées de biais moins accentuées. - Fixe.	<i>Il y avait ensuite la bonneterie «A la grâce de Dieu».</i>	Oiseaux
7	1,83 sec.	- Banc. - Verres brillants renversés sur un vitre devant une glace → reflets décalés. - Fixe.	- G.P. - 30° droite. - Plongée. - Fixe.	- <i>Mais je ne vois pas ce magasin, c'était un</i>	
8 (510)	1,83 sec.	- Blanc et marron. - Quatre piles d'assiettes blanches (deux niveaux) posées devant une glace sur une table marron. Serviettes blanches. Salières. - Fixe.	- P.P. - Légèrement gauche. Légère plongée. - Fixe.	<i>tabac</i> - <i>Ob! mais qu'est-ce que vous me racontez là?</i>	
9 (509)	1,41 sec.	- Blanc, rouge et rose. - Salières, moutardies, bouquet rose. - Fixe.	- P.P. plus éloigné. - Plongée gauche. - Fixe.	<i>Vous mélangez tout.</i>	
10 (515)	5,62 sec.	- Sombre et rouge. - Trois personnages: un de dos en premier plan, deux de face au deuxième plan. L'un est derrière un bar, les deux autres devant. Lampe allumée (bouteille de whisky et abat-jour écossais rouge). Décor peint derrière le barman. - Le barman parle en agitant la tête. Le deuxième personnage au fond hoche la tête.	- P.A. - 30° gauche. - Fixe.	(Barman): <i>J'ai abité ce coin pendant trente ans. Ce n'est pas parce que les bombes sont tombées dessus que je ne me souviens plus de ma rue.</i>	

Immagine 1. Esempio di découpage dal testo di Aumont-Marie: *Muriel, il tempo di un ritorno*, di Alain Resnais.

Environs de Neuville-sur-Oise-extérieur jour

212. *Plan d'ensemble: les environs immédiats des lacs (le «Domaine des jeunes»). Un paysage vallonné, avec de l'herbe déjà jaunie, de maigres arbustes. Fabien et Blanche s'éloignent.*

213. *Plan général: le sommet d'une petite colline; quelques rochers affleurent dans l'herbe. Blanche et Fabien entrent par l'avant à gauche, s'arrêtent sur les rochers, contemplant le paysage: un ligne d'arbres, au fond du plan.*

Blanche. Ah, mais c'est l'Oise.

214. *Plan d'ensemble panoramique, de gauche à droite (au téléobjectif), sur le paysage vu par Blanche et Fabien. Une rivière bordée d'arbres (l'Oise), des cultures maraichères, un village au fond (Jouy-le-Moutier).*

Blanche (off). ... là-bas! Hein?

Fabien (off). Oui! Là, qui se confond avec les arbres!

215. (=213), *sur le couple.*

Fabien. Et elle forme une boucle. Là, on s'en rend bien compte. Elle forme une boucle comme ça (il montre du bras, en tournant sur lui-même vers la droite), tu vois, elle tourne là dans la petite cuvette, face au pied de...

216. *Plan d'ensemble. Cergy-St-Christophe, vu (dans le lointain) depuis la petite colline; au premier plan, de nombreux arbres.*

Fabien (off). ... là où tu habites, là, Saint-Christophe!

Blanche (off). Ah oui! On voit la tour du Belvédère!

Fabien (off). ... Oui...

217. (=215), *sur le couple.*

Fabien (il continue de tourner, fait maintenant face à la caméra). Et puis elle continue comme ça...

218. *Plan d'ensemble: le paysage décrit par Fabien: au premier plan, des arbres, au loin, Cergy-Pontoise (panoramique de gauche à droite suivant la description de Fabien).*

Fabien (off). ... elle fait tout le tour en boucle comme ça, elle passe devant Cergy-Préfecture, jusqu'au pied de la tour E.D.F.

219. (=217), *sur le couple.*

Fabien (il se retourne complètement, dans l'autre sens, jusqu'à nous tourner le dos de nouveau, et désigne une direction vers la gauche). Et puis là, je connais un petit chemin de halage qui est très agréable, là, juste, près du bord de l'Oise...

220. *Plan général: Blanche et Fabien marchent sur un chemin de terre bordé d'arbustes; la caméra les accompagne en panoramique de droite à gauche, on découvre alors qu'ils longent l'Oise. Une péniche passe derrière eux, très lentement.*

221. *Plan général: le chemin est devenu plus étroit, une sente envahie par les herbes, ensermée entre les*

arbustes. Blanche et Fabien avancent vers la caméra, en silence, elle devant.

222. *Plan général (selon l'axe inverse): le même chemin. Ils s'éloignent, toujours en silence, lui derrière.*

223. *Plan général: le chemin n'est même plus marqué dans les herbes. Blanche et Fabien avancent vers la caméra, en silence, elle devant. Ils sortent par l'avant à droite, laissant le champ vide un instant.*

224. *Plan général: un mur en pierre au bord d'un chemin; Blanche et Fabien arrivent par la droite, s'approchent du mur. Fabien fait la courte échelle à Blanche pour qu'elle passe le mur, qu'il escalade à son tour. Ils sont passés dans une sorte de jardin, ou de bois, surélevé par rapport au chemin, (le parc de Neuilly) *.*

225. *Plan général: Blanche et Fabien, marchant dans un sous-bois, de gauche à droite, accompagnés en panoramique. Il avancent toujours dans le plus grand silence, sans ce regarder. Ils s'arrêtent; Fabien s'assied par terre, tandis que Blanche reste debout, regardant vers le haut.*

226. (Contre-champ): *les arbres, le soleil à travers la ramure (petit panoramique de gauche à droite).*

227. *Plan moyen: sur Blanche, mains à la taille, regardant toujours vers le haut, tête complètement renversée, l'air ému.*

228. (Contre-champ): *nouveau panoramique sur les arbres et le ciel; les feuilles sont un peu agitées par le vent; toujours le plus profond silence.*

229. *Plan moyen: sur Blanche, toujours mains aux banches; elle tourne la tête et le buste, revient à sa première position.*

230. *Plan rapproché: Fabien, assis, le buste de trois-quarts gauche, la tête tournée vers la caméra, regarde vers le haut et à droite (vers Blanche).*

231. (=239), *sur Blanche. Elle se détourne encore davantage, puis revient face à la caméra, les larmes aux yeux, tandis que Fabien, qui s'est levé, entre par la gauche.*

Fabien (surpris, un peu gêné, ému lui aussi). Tu pleures? (Il passe derrière Blanche, se retrouve à droite.)

Blanche. Non! (Elle se détourne de lui.)

Fabien. C'est le soleil?

Blanche. Non, je ne sais pas ce que c'est... (Elle part brusquement à gauche, accompagnée par la caméra en panoramique, qui quitte Fabien.) Peut-être ce silence ou... ou c'est l'heure, parce que... tu sais, quand le soleil commence à descendre, on a toujours un petit coup d'angoisse... (Soupir)... Et je me sens bien... (Elle sourit)... Même trop bien! (Elle essuie une larme.)

Fabien (off). Comment ça, trop?

* Fin de la bobine de dix-neuf minutes et trente secondes.

Immagine 2. Esempio di découpage dal testo di Aumont-Marie: *L'amico della mia amica*, di Eric Rohmer.

via via più brevi lungo l'asse della linearità; il film viene quindi diviso in episodi, sequenze, inquadrature e immagini. *Stratificare* significa fare un'indagine trasversale delle parti individuate cogliendo i diversi strati che compongono l'opera, non si segue più la linearità, ma si individuano le componenti dei segmenti isolati trasversalmente; le parti sono componenti come il tempo, lo spazio, l'azione, il commento musicale, etc.. Esse saranno analizzate sia confrontandole tra loro, sia nelle diverse forme che una singola componente assume lungo tutto il film. *Enumerare e ordinare* consistono nel fare una recensione complessiva degli elementi osservati individuando differenze e somiglianze sia di struttura che di funzione. Infine *ricompattare e modellizzare* servono a ricostruire un quadro globale, una chiave di lettura che rende espliciti i principi di costruzione e di funzionamento del film. Nella fase di *ricompattamento* si comincia a individuare il nucleo centrale del film, la sua struttura portante; in quella di *modellizzazione* si crea una rappresentazione capace non solo di sintetizzare il fenomeno investigato, ma anche di spiegarlo.

Vengono poi forniti degli esempi di modelli in base alle loro caratteristiche formali. Una prima grande distinzione è quella tra modello *figurativo* e modello *astratto*. Il *modello figurativo* fornisce una sorta di immagine complessiva del testo, in grado di concretizzarne andamenti e strutture. Il *modello astratto* riduce gli andamenti e la composizione del testo a una formula nuda e cruda, riporta l'insieme dei rapporti puramente formali del testo con una sorta di linguaggio logico-matematico.

La seconda distinzione che un analista deve fare è quella tra modelli *statici* e modelli *dinamici*. Il modello *statico* coglie i legami degli elementi del film in una visione immobilizzata, non nel suo procedere; riporta il tutto a una situazione unica tralasciando la processualità e dando così un'*istantanea* dell'oggetto analizzato.

Il modello *dinamico* al contrario ordina gli elementi significativi attorno all'avanzare stesso del testo, includendo il movimento, l'evoluzione, il divenire. Il risultato è quello di fornire un vero e proprio *diagramma* del film.

Ma in base a quali criteri un modello risulta accettabile?

Ecco i principali criteri di validità generali che un'analisi deve avere. Per essere ritenuta valida un'analisi deve possedere almeno tre caratteristiche:

- deve avere una *coerenza interna*, cioè non contraddirsi;
- deve avere una *fedeltà empirica*, deve conservare un aggancio con l'oggetto indagato;
- deve avere una *rilevanza conoscitiva*, ossia dire qualcosa di nuovo.

Esistono però anche quattro criteri più particolari:

1. la *profondità*,

2. *l'estensione,*
 3. *l'economicità,*
 4. *l'eleganza.*
1. Un'analisi per essere valida deve agire in profondità, deve essere in grado di cogliere il cuore nascosto del testo, questo criterio mette in gioco il criterio di *verità* dell'analisi del testo.
 2. L'analisi deve anche tenere conto del maggior numero di elementi possibile; maggiore sarà l'estensione dell'analisi, maggiore sarà il suo *raggio d'azione*.
 3. Una valida analisi deve puntare all'economicità, deve mirare a una sintesi estrema; quanto più un'analisi è ristretta, tanto più essa sarà *funzionale*.
 4. Quest'ultimo criterio, l'eleganza, definisce il film come un gioco basato sul piacere dell'espressività e a cui sia lo spettatore che l'analista sono invitati a partecipare. Tanto più l'analisi sarà elegante, tanto più sarà *piacevole* il gioco dell'interpretare.

Casetti e Di Chio individuano quattro macro aree o approcci di analisi:

L'analisi delle **componenti cinematografiche**;

L'analisi della **rappresentazione**;

L'analisi della **narrazione**;

L'analisi della **comunicazione**.

Vediamole in dettaglio.

1.1 L'analisi delle componenti cinematografiche

1.1.1 La linguisticità del film

L'appartenenza del cinema alla grande area dei linguaggi è riconosciuta da quasi tutti. Dal punto di vista semiotico, però, esso pone due problemi:

- accorpa segni, formule, procedimenti, etc. appartenenti ad altre aree espressive ed eterogenei fra di loro, che fondono per assemblare un flusso complesso;
- non possiede la compattezza e sistematicità che permettono di far emergere regole ricorrenti e condivise.

Dall'esigenza di superare queste difficoltà nascono diverse strategie di analisi. Fondamentalmente se ne possono individuare tre:

- la ricerca delle materie dell'espressione o **significanti**;
- il confronto con l'esistenza di una ben determinata tipologia di **segni**
- il riferimento ad una ricca varietà di **codici** operanti nel testo filmico.

1.1.2 I significanti e le aree espressive

Qui si individuano due grandi ordini di significanti:

- **visivi**: immagini in movimento e tracce scritte
- **sonori**: voci, rumori e musica

Ogni materia dell'espressione rimanda al suo specifico linguaggio: la lingua scritta e parlata, la pittura, la fotografia, etc. Su questa base il film mischia, sovrappone e articola linguaggi già consolidati in un amalgama del tutto originale.

1.1.3 I segni

Questo secondo approccio mette in luce i modi di organizzazione della significazione, e più specificamente i tipi di segni che un film utilizza. La tipologia dei segni attraversa le diverse aree espressive, superando i confini tra dimensione visiva e sonora.

Una tipologia che ha avuto un certo successo nell'analisi filmica è quella di Peirce⁵, che divide i segni in:

- **indici**: segni che testimoniano l'esistenza di un oggetto, con il quale hanno un legame di implicazione, senza tuttavia descriverlo. Ci dicono che l'oggetto esiste, ma non ci dicono nulla delle sue qualità
- **icone**: segni che riproducono i contorni dell'oggetto. Ci dicono qualcosa delle qualità dell'oggetto, ma non della sua effettiva esistenza
- **simboli**: segni convenzionali, che stanno per qualcosa d'altro in base ad una corrispondenza codificata, una legge. Non ci dicono nulla né dell'esistenza né delle qualità dell'oggetto.

⁵ Peirce 1931. Questa classificazione è stata applicata al cinema da Wollen 1969 e da Bettetini 1971.

Riprendiamo anche le definizioni date in un testo adottato per il corso di semiotica del prof. Zingale⁶:

- **Icona:** definiamo iconico ogni segno che significa per via di somiglianza: quando fra espressione e contenuto vi è una relazione di similarità o simulazione, di analogia o di omologia, ma anche di identità o di congruenza.
- **Indice:** definiamo indicali i segni in cui la significazione avviene attraverso una connessione: sia di tipo topologico (direzione, posizione, orientamento) sia di tipo logico (come nei rapporti di causa-effetto).
- **Simbolo:** definiamo simbolici quei segni che sono tali perché la significazione è stata stabilita per convenzione, in cui la relazione fra espressione e contenuto è stata fissata culturalmente come universale, sistemica e sempre replicabile.

Il film ovviamente utilizza tutti e tre i tipi di segno: le immagini sono icone, musica e parole sono simboli, i rumori sono indici. E in ogni caso all'interno di ogni linguaggio si possono ritrovare valenze iconiche, indessicali e simboliche.

1.1.4 I codici

Casetti e Di Chio prima di definire la distinzione tra codici cinematografici e codici filmici, danno la definizione di codice che hanno adottato nel loro testo:

Un codice è sempre e comunque:

- a) un sistema di equivalenze, grazie a cui ogni elemento del messaggio ha un dato corrispettivo;*
- b) uno stock di possibilità, grazie a cui le singole scelte attivate arrivano a fare riferimento a un canone;*
- c) un insieme di comportamenti ratificati, grazie a cui mittente e destinatario hanno la sicurezza di operare su un terreno comune.*

(Casetti - Di Chio. *Analisi del film*, p.62)

1.1.5 Le componenti: codici cinematografici e codici filmici

Un **codice cinematografico** è un codice che è parte tipica, integrante e distintiva del linguaggio cinematografico, mentre un **codice filmico** viene definito come un **codice non legato** esclusivamente al cinema, ma che può manifestarsi anche al di

⁶ Massimo Bonfantini - Jessica Bramati - Salvatore Zingale, *Sussidiario di semiotica*, ed. ATi editore, 2007.

fuori di esso.

Si possono definire i codici cinematografici o peculiari come specifici, quelli filmici invece come generali.

Dopodichè i codici vengono suddivisi in base ai fatti che coinvolgono, ossia le immagini, le tracce grafiche, il suono verbale, il suono musicale e i rumori, con una distinzione tra quelli riguardanti la colonna **visiva** (i primi due) e quelli che riguardano la colonna **sonora** (gli ultimi tre).

Vengono presi poi in considerazione i codici **relazionali**, quelli cioè che mettono in rapporto tra loro i fatti appartenenti a serie diverse, in particolare il rapporto tra visivo e sonoro.

Infine sono esaminati i codici **sintattici**: i codici che riguardano i fenomeni d'ordine sintattico come l'organizzazione della sequenza, il montaggio, la punteggiatura, etc.

Di seguito lo schema riassuntivo delle categorie adottate nel testo, prima di procedere con un'analisi più dettagliata dello schema, c'è un'osservazione importante da fare: questo testo è stato scritto nel 1990, prima che il digitale diventasse di uso comune in ambito cinematografico. Qui viene considerato solamente il supporto del tipo analogico, ossia la pellicola e le sue caratteristiche tecniche.

Procederò di volta in volta a integrare le novità che il supporto digitale ha introdotto.

CODICI TECNOLOGICI DI BASE	codici del supporto	sensibilità	
		formato	
		risoluzione *	
		formato*	
		ISO*	
	codici dello scorrimento	cadenza	
		direzione	
codici dello schermo	superficie		
	luminosità		
CODICI VISIVI	iconicità	codici della denominazione e del riconoscimento iconico	
		codici della trascrizione iconica	resa
			distorsione
		codici della composizione iconica	figurazione
			plasticità
		codici iconografici	
	codici stilistici		
	fotograficità	organizzazione prospettica	
		margini del quadro	
		modi della ripresa	scala campi e piani
			gradi d'angolazione
			gradi d'inclinazione
		forme di illuminazione	
	bianco&nero e colore		
	mobilità	tipi di movimento del profilmico	
tipi di movimento effettivo di macchina			
tipi di movimento apparente di macchina			
CODICI GRAFICI	Forme delle didascalie		
	forme dei sottotitoli		
	forme dei titoli		
	forme delle scritte		
	VFX*		
CODICI SONORI	Natura del suono	voce	
		rumori	
		musica	
	Collocazione del suono	in	
		off	
		over	
CODICI SINTATTICI O DEL MONTAGGIO	Associazione per Identità		
	Associazione per Analogia/Contrasto		
	Associazione per Prossimità		
	Associazione per Transittività		
	Associazione per Accostamento		

Grafico 1. Schema riassuntivo delle categorie usate per l'analisi delle componenti cinematografiche. * Modifiche fatte da me.

Codici tecnologici di base

Per quanto riguarda i **codici tecnologici di base** essi sono quelli che determinano il tipo di conservazione e trasmissione dell'informazione cinematografica, sono ciò che caratterizza il cinema come mezzo prima ancora che come mezzo di espressione .

I codici tecnologici di base vengono a loro volta suddivisi in:

- codici del **supporto**,
- codici dello **scorrimento**,
- codici dello **schermo**.

Per quanto riguarda il **supporto** abbiamo la sensibilità e il formato della pellicola. La **sensibilità** della pellicola permette riprese con diverse condizioni di luce, però comporta una diversa grana o rumore dell'immagine ed è ciò che per il digitale viene definito come ISO.

Il **formato** della pellicola Super 8, 35 mm, 70 mm, eccetera, corrisponde in digitale alla risoluzione: standard (720 *576 o 720*480), full HD (1920*1080), etc.

Col digitale abbiamo ulteriori specifiche tecniche da tenere in considerazione: a esempio se riprendere con immagini progressive o interlacciate, la scelta tra gli standard video PAL,SECAM O NTSC, (il che comporta anche un pixel aspect ratio diverso a seconda del formato) la possibilità di scelta di un diverso rapporto tra altezza e larghezza dell'immagine, dove i formati più diffusi sono il 4:3 o il 16:9.

Passiamo ai codici dello **scorrimento**, ossia quei codici che regolano la registrazione e la restituzione del movimento. Questi vengono suddivisi in cadenza e direzione. La **cadenza** è la frequenza dei fotogrammi al secondo con cui scorre la pellicola, la **direzione** è la direzione di marcia della pellicola stessa, ossia se essa scorre in avanti oppure indietro.

I codici dello **schermo** riguardano la superficie finale sulla quale si proietterà il film. Vengono suddivisi in superficie e luminosità.

La **superficie** può essere riflettente o trasparente, questa seconda opzione era stata esplorata soprattutto alle origini del cinema, in seguito questa soluzione è stata usata solo a livello di lavoro di set, per ricreare degli sfondi alle spalle del personaggio.

La **luminosità** dello schermo dipende dal materiale di cui esso è composto e può variare da materiali appositi fortemente riflettenti a semplici pareti bianche che restituiscono molto meno bene l'immagine proiettata su di esso.

Codici visivi

Passiamo ora ai codici **visivi**, ossia quella serie di codici generali che non sono usati esclusivamente nel cinema, ma sono condivisi da altri linguaggi come la fotografia

o la pittura.

Sono suddivisi in *iconicità, fotograficità e mobilità*.

Vediamo il *primo gruppo: l'iconicità*, che è suddivisa in:

- codici della denominazione e del riconoscimento iconico,
- codici della trascrizione iconica a loro volta suddivisi in resa e distorsione,
- codici della composizione iconica suddivisi in figurazione e plasticità,
- codici iconografici,
- codici stilistici.

I codici della **denominazione** e del **riconoscimento iconico** sono quei sistemi di corrispondenza fra tratti iconici e tratti semantici delle lingue che permettono agli spettatori dei film di identificare le figure sullo schermo e di definire ciò che queste rappresentano, ci assicurano la possibilità di articolare il reale in entità distinte, ci permettono insomma di modulare l'esperienza diretta che noi abbiamo del mondo e di interpretare quello che vediamo.

I codici della **trascrizione iconica** sono quei codici che assicurano una corrispondenza fra tratti semantici e artifici grafici. Questi vanno a influenzare sia la resa che la distorsione di un'immagine.

I codici della **composizione iconica** organizzano i rapporti fra i diversi elementi all'interno dell'immagine e dunque regolano la costruzione dello spazio visivo. Essi sono suddivisi in due ulteriori gruppi: **figurazione e plasticità**.

I codici della **figurazione** lavorano soprattutto sul modo in cui gli elementi vengono raggruppati e disposti sulla superficie dell'immagine, dando così luogo a una certa distribuzione delle componenti.

Diventa importante il ruolo che rivestono i contorni, perché possono costruire una figurazione forte ossia uno spazio chiaro, leggibile oppure una figurazione dispersa, cioè uno spazio indistinto e di difficile lettura.

I codici della **plasticità** dell'immagine lavorano invece sulla capacità di certe componenti di staccarsi dalle altre e di imporsi sull'insieme, assumendo una precisa rilevanza. Ciò che entra in gioco qui sono essenzialmente i rapporti tra figura e sfondo: alcuni elementi attirano l'attenzione dell'osservatore e risultano più vicini a lui.

Per far sì che una componente dell'immagine venga considerata come figura sono elementi determinanti ad esempio la posizione occupata nel quadro, l'essere in movimento, una permanenza più lunga sullo schermo, essere a fuoco rispetto allo sfondo sfuocato, etc.

I codici **iconografici** sono quelli che regolano la costruzione di figure complesse, ma fortemente convenzionalizzate e con un significato fisso. Essi ad esempio fanno sì che è un personaggio per i suoi tratti fisiognomici, i suoi comportamenti, il suo

abbigliamento, appaia subito come poliziotto, un altro come eroe buono e così via.

Eccoci infine ai codici **stilistici**, sono quei codici che associano ai tratti che consentono la riconoscibilità degli oggetti riprodotti altri tratti che rivelano la personalità e l'idiosincrasia di chi ha operato la riproduzione. Essi sono tipici dei film d'autore, sono quei tratti che fanno sì che ritroviamo la firma o il tocco di quel particolare regista che rende le sue opere distinguibili dalle restanti.

Passiamo ora al *secondo gruppo*: i codici della **composizione fotografica o fotograficità**. Questi vengono suddivisi in quattro categorie:

- la prospettiva,
- l'inquadratura,
- l'illuminazione,
- e il bianco&nero e colore.

Per quanto riguarda la **prospettiva** il cinema riprende il modello di funzionamento della camera oscura e eredita quindi i codici della prospettiva quattrocentesca, organizzata attorno a un punto di fuga centrale: pur in assenza della terza dimensione l'immagine riesce a distribuire lo spazio nella forma più simile a quella che risulta da una percezione effettiva della realtà dell'occhio umano. Quello che questo tipo di prospettiva fa guadagnare sono quindi la naturalezza e la stabilità delle strutture visive di riferimento.

Il secondo codice della composizione fotografica è quello **dell'inquadratura**, a sua volta suddivisa in margini del quadro e modi della ripresa.

Per quanto riguarda i **margini del quadro**, si afferma che inquadrare qualcosa vuol dire riprendere un oggetto, ma anche separarlo dal contesto in cui esso è inserito e delimitarlo entro precisi bordi. Da qui nasce il problema dei rapporti che intercorrono tra lo spazio in, quello che si dà apertamente allo sguardo, e lo spazio off, quello che resta fuori dall'immagine.

Considerando invece l'inquadratura secondo i **modi della ripresa** significa filmare un oggetto decidendo da quale punto guardarlo e farlo guardare. Operare queste scelte significa attribuire determinati significati a quelli propri dell'oggetto inquadrato. Tra questi codici troviamo la scala dei campi e piani, i gradi di angolazione e i gradi d'inclinazione.

La **scala dei campi e dei piani** assume come criterio classificatorio la quantità dello spazio rappresentato e la distanza degli oggetti ripresi. Solitamente viene suddivisa nel seguente modo:

1. **Campo lunghissimo** C.L.L.: una visione che abbraccia un intero ambiente, in modo assai più ampio di quanto i personaggi e l'azione che vi sono ospitati potrebbero richiedere.
2. **Campo lungo** C.L.: una visione che abbraccia un intero ambiente, ma in cui i personaggi e l'azione ospitati risultano chiaramente riconoscibili.
3. **Campo medio** C.M.: quadro in cui l'azione è posta al centro dell'attenzione, mentre l'ambiente è relegato al ruolo di sfondo.
4. **Totale** TOT.: unità intermedia tra il campo medio e la figura intera, si può sovrapporre ora all'uno ora all'altra. È un quadro in cui l'azione è ripresa interamente, indipendentemente dalla relazione che questa ha con l'ambiente e dalla distanza degli oggetti rappresentati. È un po' più specifico del campo medio perché si concentra sull'azione e traslascia l'ambiente.
5. **Figura intera** F.I.: inquadratura del personaggio dai piedi alla testa.
6. **Piano americano** P.A.: inquadratura del personaggio dalle ginocchia in su.
7. **Mezza figura** M.F.: inquadratura del personaggio dalla vita in su.
8. **Primo piano** P.P.: inquadratura ravvicinata del personaggio, concentrata sul volto, con il contorno del collo e delle spalle.
9. **Primissimo piano** P.P.P.: inquadratura ravvicinatissima concentrata sulla bocca e sugli occhi.
10. **Dettaglio** DETT.: particolare ravvicinato di un oggetto o di un corpo.

I **gradi dell'angolazione** prevedono le seguenti possibilità:

- inquadratura **frontale**: è quella che si ottiene mettendo la macchina da presa alla stessa altezza dell'oggetto filmato.
- inquadratura **dall'alto**, o **plongée**: è quella che si ottiene mettendo la macchina da presa al di sopra dell'oggetto filmato.
- inquadratura **dal basso**, o **contre-plongée**: è quella che si ottiene piazzando la macchina da presa al di sotto dell'oggetto filmato.

I **gradi dell'inclinazione** sono i seguenti:

- inclinazione **normale**: è quella che si ottiene quando la base dell'immagine è parallela all'orizzonte della realtà inquadrata;
- inclinazione **obliqua**: è quella che si ottiene quando la base dell'immagine e l'orizzonte della realtà inquadrata divergono, con quest'ultimo che pende verso destra o verso sinistra;
- inclinazione **verticale**: è quella che si ottiene quando il piano dell'immagine e l'orizzonte della realtà inquadrata sono perpendicolari, formando un angolo a 90 gradi.

La scelta di un tipo di inquadratura piuttosto che un'altra implica una volontà da parte dell'autore di trasmettere un punto di vista, una determinata emozione o

sensazione allo spettatore.

A esempio la scelta di un' inquadratura dal basso può contribuire a mettere in rilievo la maestà di un personaggio, poiché la sua figura torreggiante mette lo spettatore nella reciproca posizione di inferiorità. Ciò significa che la scelta di inquadratura angolata, un campo o un piano non è solo una questione di grammatica, ma anche di retorica: i codici non servono solo a costituire il film come oggetto di linguaggio, ma ne definiscono anche la forma e gli effetti.

Passiamo ora al terzo elemento della composizione fotografica: **l'illuminazione**. Le due principali possibilità che abbiamo qui sono da una parte una luce che fa vedere senza farsi vedere, e dall'altra una luce che non si limita a illuminare le cose, ma si mostra in quanto luce. Il primo caso è quello di **un'illuminazione più neutra**, attenda semplicemente a rendere riconoscibili i soggetti inquadrati, e mirante a risultati genericamente realistici. Il secondo caso è invece quello di **un'illuminazione marcata**, che può arrivare ad alterare i contorni degli oggetti inquadrati e può raggiungere risultati fortemente anti naturalistici. I due casi possono influenzarsi così da creare delle vie di mezzo.

Infine il quarto e ultimo elemento della composizione fotografica: il **bianco&nero e colore**.

Innanzitutto dobbiamo osservare che per la scelta del bianco&nero o del colore oggi si sono invertiti i termini della normalità: inizialmente l'uso del bianco&nero era la consuetudine e il colore rappresentava la novità spettacolare, oggi il bianco&nero viene usato piuttosto raramente. La relativa ovvietà del film *a colori* fa sì che questa soluzione venga sempre più avvertita come *neutra*.

Vengono avvertite come eccezioni invece quelle esperienze che usano il colore in modo sistematico e cosciente, attivando alcuni codici cromatici che il più delle volte sono invece trascurati o impiegati in modo casuale: le reazioni percettive, le tonalità calde o fredde, il riferimento ideologico, e così via. Ci sono anche casi in cui i colori si rendono funzionali al racconto, offrendo codici supplementari ai codici della narratività. In questi *casi di uso espressivo* ogni colore allora si associa a un personaggio o a uno stato emotivo, oppure diventa un segno di riconoscimento per distinguere fra di loro situazioni narrative che possiedono statuti differenti, ad esempio realtà opposta a sogno, presente opposto a passato, eccetera.

Passiamo al *terzo e ultimo gruppo* dei codici della serie visiva: la **mobilità**, a sua volta suddivisa in:

- tipi di **movimento del profilmico**,
- tipi di **movimento effettivo di macchina**,
- tipi di **movimento apparente di macchina**.

Il fatto di avere immagini fotografiche in movimento è il tratto peculiare che caratterizza il linguaggio cinematografico. Ci possono essere *due tipi di movimento*: il primo è il *muoversi nell'immagine* della realtà ripresa, il secondo il muoversi dell'immagine, o meglio il *muoversi del punto da cui la realtà viene ripresa*.

Questi due tipi di movimenti vengono denominati come **movimento del profilmico** il primo, ossia ciò che si muove dentro il quadro e **movimento di macchina** il secondo, ossia si muove l'apparecchio di registrazione, il punto di vista.

Il movimento di macchina è suddivisibile in altri due casi: i **movimenti reali** di macchina e i **movimenti apparenti** di macchina.

E' utile tenere distinti i diversi ordini di fatti, perché richiamano meccanismi psicologici di riconoscimento diversi. Per esempio osservare da un punto di vista fisso qualcosa che si muove comporta un senso di distacco dal reale, uno sguardo oggettivo e assoluto; mentre adottare un punto di vista mobile sugli oggetti, magari per accompagnare il movimento, provoca sempre un senso di forte coinvolgimento, e dunque dà un'idea di soggettività, di precarietà, di finitezza dello sguardo.

La grammatica cinematografica tradizionale ha elaborato una classificazione dei *principali movimenti di macchina*:

- **Panoramica**: la macchina da presa si muove sul proprio asse in senso verticale, o in senso orizzontale, o in senso obliquo. Avremo quindi rispettivamente una panoramica verticale, una panoramica orizzontale oppure una panoramica obliqua. Questo movimento solitamente è usato per descrivere l'immagine.
- **Carrellata**: la macchina da presa è montata su un carrello dotato di binari per eseguire movimenti fluidi sul piano frontale o per spingersi in profondità su quello sagittale o ancora per muoversi trasversalmente nell'ambiente. Questo movimento è preferito per dare un senso di soggettività dello sguardo.
 - Si parla di **carrellata vera** e propria quando la macchina è montata su un carrello con binari,
 - di **gru** quando è montata su una gru fissa;
 - di **dolly** quando è montata su una gru semovibile;
 - **camera-car** quando una macchina da presa è montata su un automobile;
 - **carrellata a mano** oppure una **steady-cam** quando viene applicata al corpo stesso dell'operatore.
- Infine abbiamo i **movimenti apparenti di macchina**, ossia quei meccanismi ottici che simulano un movimento reale di macchina, come lo **zoom**, che però causa un'alterazione della profondità di campo e tende a schiacciare lo spazio.

Codici grafici

Passiamo ora ai **codici grafici**. Sotto questa categoria Casetti e di Chio inseriscono tutti i generi di scritte presenti in un film.

Vengono suddivise in didascalie, sottotitoli, titoli, scritte.

Le **didascalie** sono quelle tracce grafiche che servono a integrare quanto le immagini presentano (nel cinema muto riportavano i dialoghi dei personaggi), per spiegare il contenuto dell'immagine (nel cinema delle origini sottolineavano certe caratteristiche dei personaggi), per rendere il passare del tempo da un'immagine all'altra e così via.

I **sottotitoli** sono quelle tracce grafiche che si trovano sovrainpresse sull'immagine, di solito in basso e generalmente servono per tradurre pellicole in lingua originale.

I **titoli** sono quelle tracce grafiche presenti in testa e in coda al film e che contengono sia informazioni sull'apparato produttivo, sia istruzioni di utilizzo del film.

Le **scritte** infine sono tutte quelle tracce grafiche che appartengono alla realtà e che il film riproduce fotografandole.

Codici sonori

Passiamo ai **codici sonori** che qui verranno analizzati soprattutto prendendo in considerazione l'interazione del sonoro con il visivo, regolando la provenienza del primo rispetto al secondo. Una prima divisione viene fatta secondo la *natura del suono*, si suddividono le **voci** dai **rumori** e dalla **musica**.

Il suono cinematografico può essere **diegetico** se la fonte è presente nello spazio della vicenda rappresentata, oppure **non diegetico**, se la sorgente non ha nulla a che vedere con lo spazio della storia. Se è diegetico esso può essere onscreen o offscreen, a seconda che la fonte si trovi dentro o fuori limiti dell'inquadratura; può essere interiore o esteriore, a seconda che la sorgente sia nell'animo dei personaggi o abbia una realtà fisica oggettiva. Tutti i suoni appartenenti alla categoria del non diegetico e il suono diegetico interiore sono anche detti suoni over, perché non provengono dallo spazio fisico della vicenda.

Riassumendo distinguiamo tre categorie di suono:

- il **suono in** propriamente detto: il suono diegetico esteriore, la cui fonte è inquadrata;
- il **suono off** propriamente detto: il suono diegetico esteriore, la cui fonte non è inquadrata;
- il **suono over**: il suono diegetico interiore, in o off che sia, e il suono non diegetico.

Incrociando ora le due classificazioni del sonoro, ossia la natura del suono e la sua collocazione potremo avere: voce in, voce off, voce over.

La **voce in** è una voce proveniente da un parlante inquadrato.

La **voce off** proviene da una fonte sonora esclusa dall'immagine in modo temporaneo, come nel caso del movimento di macchina che esclude per un istante il

parlante dall'inquadratura.

La **voce over** è quella proveniente da una fonte esclusa in modo radicale, in quanto appartenente a un altro ordine di realtà, come nel caso della voce narrante.

La voce over può avere una funzione di collegamento temporale tra le diverse sequenze, e in questo caso sostituisce le didascalie, oppure può raccogliere in un'unità superiore sequenze autonome, più spesso ha funzione introduttiva o di cornice rivelando dati indispensabili per la comprensione e avanzamento del racconto. In ogni caso il suo manifestarsi rappresenta sempre un intervento forte sul film.

Anche per i rumori si ripropone la stessa suddivisione tra **suoni in** in campo, **suoni off** provenienti da una fonte diegetica non inquadrata e il **suono over** proveniente da un fuoricampo radicale, che serve a creare degli effetti più larghi di quelli dati dall'immagine.

Infine per quanto riguarda la **musica** abbiamo il suo intervento in campo **in** o **off** come più raro, mentre è frequentissimo il suo uso **over**, sia come accompagnamento della scena, sia come momento che conclude in crescendo una sequenza e accentua lo stacco rispetto alla sequenza seguente.

Codici sintattici

Passiamo al quinto e ultimo gruppo dell'analisi dei codici: i **codici sintattici o del montaggio**.

Questi codici regolano l'associazione di segni e la loro organizzazione in unità progressivamente sempre più complesse operando su due piani: *dentro le immagini* e *fra le immagini*: nel primo caso, aggregano e dispongono gli elementi visivi e sonori all'interno di una stessa immagine, agiscono per simultaneità; nel secondo caso, agiscono per progressione, associando e organizzando elementi facenti parte di immagini diverse e per lo più contigue.

Analizziamo più in dettaglio la seconda modalità d'azione dei codici sintattici, quella per progressione, che è l'azione che abbiamo con il montaggio.

L'associazione per identità è un legame che si verifica ogni volta che un'immagine ritorna uguale a se stessa o quando uno stesso elemento ritorna da immagine ad immagine (fra due immagini che si riferiscono ad uno stesso oggetto) esso può riguardare sia il contenuto rappresentato, sia il modo di riprenderlo.

L'associazione per analogia e quella **per contrasto** si hanno fra due immagini contigue che hanno elementi simili ma non identici, oppure elementi contrastanti la cui differenza diviene fonte di correlazione.

L'associazione per prossimità: questo tipo di legame si verifica quando le immagini A e B presentano elementi contigui.

L'associazione per transitività: questo nesso si ha quando la situazione presentata

nell'inquadratura A trova il suo prolungamento e completamento nell'inquadratura B. Infine l'**associazione per accostamento**, che è l'antitesi dell'associazione: la mera giustapposizione di due immagini che non presentano nessun elemento di raccordo.

I codici sintattici danno vita a dei grandi modelli ricorrenti di montaggio che sono il *piano sequenza*, il *découpage* e il *montage* o *montaggio-re*. Vediamoli in dettaglio.

Il **piano sequenza** consiste in una ripresa in continuità in cui in una sola inquadratura vengono inclusi tutti i diversi momenti che compongono una sequenza. Non viene usato nessuno stacco, taglio o manipolazione e così facendo si enfatizza il legame associativo fra gli elementi inquadrati, più frequentemente grazie al nesso di prossimità, talvolta anche a quello di transitività. Possiamo avere anche il semplice accostamento, ma resta principale il legame associativo: la macchina da presa tiene insieme i vari elementi, col suo movimento o col suo sguardo in profondità.

Il **découpage** consiste nell'associazione di una serie di immagini che si riferiscono tutte ad una stessa situazione, dove ciascuna sottolinea un aspetto. Qui la macchina da presa opera attraverso la segmentazione della situazione in varie unità e opera una ricomposizione precisa che ne favorisca la comprensione. L'enfasi è posta sugli elementi associati, più che sul legame che li unisce. Entrano in gioco i legami di identità, di transitività e di prossimità. IL risultato è formare un'unità che non riposa più sulla permanenza della ripresa, ma nella capacità di amalgamarsi degli elementi.

Il **montage** o **montaggio-re** infine lavora sull'associazione di immagini che non hanno un legame diretto fra loro, ma che lo acquistano per il fatto di essere accostate. Sono le tipiche soluzioni dei formalisti russi (Ejzenštejn: buoi al macello accostati agli operai in fabbrica; il generale Karenskij accostato al pavone meccanico). L'enfasi non è posta sulle immagini prese di per sé ma sul significato che esse assumono una volta giustapposte.

1.1.6 I regimi di scrittura

Ogni film è caratterizzato dalla messa in opera di solo alcune delle categorie che abbiamo visto. Ne deriva un sistema di scelte coerente e motivato, articolato per addensamenti e rarefazioni intorno ad alcune opzioni, che finisce per marcare l'individualità e organicità di un testo.

Ci sono fondamentalmente due ordini di scelte:

- la **scelta tra neutro e marcato**: a esempio nella scala dei piani le possibilità intermedie sono quelle comprese fra il totale e il primo piano, quelle più estreme campi lunghissimi e dettagli.
- la **scelta tra omogeneo e eterogeneo**: tra la focalizzazione su un ristretto numero di opzioni omogenee tra loro oppure soluzioni eterogenee, mescolando scelte neutre a scelte marcate. Oppure ancora collegare tra di loro le diverse scelte, o esplicitarne le differenze all'interno dello stesso testo.

Partendo da queste due alternative, si possono individuare tre grandi forme principali di scrittura del film:

- la **scrittura classica**,
- la **scrittura barocca**,
- la **scrittura moderna**.

La **scrittura classica** o **trasparente** è definita da scelte che si pongono sul versante della neutralità e omogeneità, su cui si permane con coerenza. Ne derivano grande equilibrio espressivo, funzionalità comunicativa e impercettibilità della mediazione linguistica. Ciò significa:

- a livello di piani, prevalenza di Totali e Figure Intere, che facilitano la lettura
- a livello di montaggio, si costruisce una struttura sintattica che non permette errori nell'orientamento dello spettatore, e accorgimenti che puntano ad ammorbidire qualsiasi fattore di discontinuità: establishing shot/breakdown shots/reestablishing shot, campo/controcampo, raccordo sullo sguardo, raccordo sull'azione, regola dei 180°, cheat cut, etc.;
- in ciascuna inquadratura prevalgono immagini centrate e riprese da un ben determinato punto di vista.

La **scrittura barocca** è definita da scelte linguistiche caratterizzate da marcatura e omogeneità: opzioni estreme e radicali sulle quali però si lavora insistentemente e con esclusività, evitando salti bruschi con l'uso di transizioni e ponti. Ciò significa:

- a livello di codici di trascrizione iconica, ci si muove dalla resa naturalistica da documentario alla distorsione figurativa delle sembianze
- a livello di codici prospettici, si oscilla tra immagini piatte, dove tutto è prossimo alla macchina da presa, e immagini profonde, organizzate in prospettiva, con miriadi di oggetti, azioni, movimenti.
- A livello di codici di illuminazione, cromatici e di mobilità si accavallano allo stesso modo soluzioni agli estremi di gamma.

Quel che caratterizza questo tipo di scrittura è quindi il ricorso a soluzioni estreme, raccordate però tra loro con transizioni che rendono il tutto fluido e omogeneo. E' tipico di molti autori che guardavano alla tradizione, ma vi sovrapponevano una forte

marca autoriale, come Fuller, Ray, Leone, Huston, Bresson, e soprattutto Welles.

La **scrittura moderna** o **opaca** è definita da scelte linguistiche ed espressive caratterizzate dall'eterogeneità: soluzioni medie ed estreme vi sono mescolate senza alcun disegno permanente o prevedibile, non vi sono transizioni che possano costruire un andamento fluido e omogeneo e questa assenza di connettivi manifesta la funzione di mediazione linguistica della scrittura moderna. Qui si esaspera la parzialità dei punti di vista, si esalta le manipolazioni del montaggio, si rende avvertibile come esplicito filtro della realtà.

- Al centering si sostituisce il decentramento degli oggetti. Si usa lo scavalco di campo, modalità di inquadramento drastiche che a volte compromettono la riconoscibilità degli oggetti.
- Nel montaggio, al decoupage si preferisce o una decisa frammentazione delle inquadrature o l'esibizione della connessione.
- Si usa il suono non sincronizzato per evidenziare ancora di più la mediazione linguistica e la manipolazione.

In questo caso l'unitarietà è solo di stile: il principio d'ordine c'è, ma è determinato di volta in volta. La maggiore complessità di scrittura implica un maggiore sforzo di lettura.

1.2 L'analisi della rappresentazione

1.2.1 La rappresentazione

Il termine di rappresentazione sta ad indicare da un lato l'allestimento di una raffigurazione o di una recita, dall'altro la raffigurazione o la recita stessa.

Inoltre, nella natura stessa della rappresentazione -stare per- risiedono le radici di un doppio percorso: da un lato verso la ripresentazione e ricostruzione fedele del mondo, dall'altro verso la costruzione di un mondo a sé.

Queste due ambiguità, di termine e di direzione, percorrono e rendono difficile il cammino dell'analisi.

Casetti e Di Chio focalizzano la loro analisi sul risultato piuttosto che il processo, l'immagine ottenuta più che i passaggi compiuti per ottenerla, anche se questi non saranno del tutto tagliati fuori dall'analisi.

I tre livelli della rappresentazione

Davanti ad un'immagine filmica, abbiamo la sensazione che essa metta in gioco tre grandi piani di funzionamento:

1. Il livello dei **contenuti**: ambienti, individui, oggetti, azioni
2. il livello della **modalità di rappresentazione**: ciò che vediamo e sentiamo si presenta in una forma specifica: inquadrature, piani, voci fuori campo, etc.
3. il livello dei **legami**: ciò che vediamo e sentiamo prosegue ciò che avevamo visto e sentito in precedenza, e ci fa prefigurare ciò che avverrà in seguito. Sono le relazioni che le immagini intrattengono tra di loro.

Di solito questi tre livelli vengono riportati ad altrettante fasi del lavoro cinematografico:

1. il livello della **messa in scena**: allestimento del set -setting o impostazione- riguarda i contenuti dell'immagine;
2. il livello della **messa in quadro**: posizionamento della macchina, tracciamento dei percorsi -ripresa- riguarda le modalità di ripresa dei contenuti;
3. il livello della **messa in serie**: montaggio delle inquadrature (edizione), riguarda le relazioni e i nessi tra le immagini.

La messa in scena

Si definisce il mondo da rappresentare e lo si dota di tutti gli elementi che esso necessita. L'analisi fa i conti con il contenuto dell'immagine: oggetti, persone, paesaggi, gesti, parole, situazioni, psicologie, etc. Tutti questi dati possono essere fondamentalmente classificati nel modo seguente:

- **informanti**: elementi che definiscono letteralmente ciò che viene messo in

scena, a esempio età, costituzione fisica, carattere dei personaggi, etc. Offrono le indicazioni di base per comprendere il mondo messo in scena.

- **indizi:** rinviano a qualcosa che rimane in parte implicito (i presupposti di un'azione, il lato nascosto di un carattere, etc.). Sono più difficili da identificare, ma importanti per cogliere anche quanto non evidenziato dalla rappresentazione;
- **temi:** definiscono il nucleo principale della vicenda, sono le unità di contenuto attorno a cui il testo si organizza (la ricerca della verità, il ritrovamento, etc.);
- **motivi:** unità di contenuto che ritornano lungo il testo. Situazioni o presenze emblematiche, ripetute, che sostanziano, rinforzano e chiariscono la vicenda principale.

Un secondo modo di organizzare i dati di un film è quello di vedere verso quale tipo di universo ci portano. Questi dati ci possono aiutare a ricostruire:

- la **cultura** a cui fa riferimento: le unità di contenuto dovranno avere il valore di archetipo, ossia far riferimento ai grandi schemi simbolici che ogni società si costruisce per riconoscersi. L'archetipo può anche essere alla base di un genere letterario, più che di una cultura, come il viaggio e la ricerca, tipici del romanzo;
- **l'opera di un certo autore:** avremo a che fare con cifre o leitmotiv. Ogni autore manifesta inevitabilmente dei motivi o dei temi attorno a cui coscientemente o no continua a ruotare;
- il **sentimento** del cinema a cui contribuisce: si tratterà allora di individuare le figure, le ossessioni che investono il cinema in quanto tale (lo sguardo, il doppio, la finestra, etc.).

La messa in quadro

Messa in scena e messa in quadro sono operazioni interdipendenti fra di loro: non si dà un contenuto senza una modalità di espressione. Alcuni elementi del contenuto determinano le modalità di ripresa, per esempio i protagonisti al centro dell'immagine. Ma anche le forme di ripresa -campo lungo piuttosto che primo piano, ripresa frontale, dall'alto, etc.- determinano la forma di realtà rappresentata e quindi la messa in scena. Spesso si deve ricorrere alla manipolazione degli elementi rappresentati in quanto essi, colti al naturale, non vengono restituiti con la fedeltà ed evidenza sperate.

La messa in quadro, in ogni caso, definisce il tipo di sguardo che il film getta sul mondo. A questo livello pertengono temi di analisi quali la scelta del punto di vista, la selezione su cosa mettere dentro e fuori l'inquadratura, i movimenti della macchina da presa, la durata delle inquadrature, etc.

La modalità di messa in quadro può essere:

Grafico 2. Analisi dei livelli della rappresentazione.

LIVELLO	DETERMINAZIONE DEL...	CATEGORIE
Messa in scena	Contenuto	Generalità: Informanti Indizi Temi Motivi
		Esemplarità: Archetipi Cifre Figure
Messa in quadro	Modalità	Dipendenza/Indipendenza
		Stabilità/Variabilità
Messa in serie	Legame	Compattezza Articolazione
	Non legame	Frammentazione

- **dipendente dai contenuti:** l'immagine metterà in rilievo quanto intende rappresentare, senza riferimenti all'atto della rappresentazione - immagine referenziale;
- **indipendente dai contenuti:** l'immagine sottolineerà l'atto di assunzione dei contenuti, metterà in luce la propria natura - immagine metalinguistica;
- **stabile:** la presentazione dei contenuti è definita una volta per tutte e mantenuta costantemente
- **variabile:** il motivo dominante è proprio la varietà delle riprese e l'eterogeneità delle soluzioni.

La messa in serie.

Qui l'analisi non considera più l'immagine singola, ma più immagini. Nel momento in cui due immagini vengono fisicamente assemblate si instaurano delle relazioni tra i mondi rappresentati e i rispettivi parametri di rappresentazione, che si intrecciano e moltiplicano per tutto il film.

In questo senso le diverse associazioni tipiche del montaggio definiscono diverse modalità di disposizione e organizzazione dei frammenti di mondo delle singole inquadrature:

- **associazione per identità, prossimità o transitività:** sullo schermo appare un universo compatto, fluido, omogeneo e facilmente percorribile (i film classici hollywoodiani);
- **associazione per analogia o contrasto:** universi movimentati, eterogenei, articolati, dove però ancora tutto si tiene ed è facile orientarsi;
- **associazione neutralizzata o accostamento:** universi frammentari, caotici, dispersi, labirinti di accumuli, giustapposizioni e casualità (cinema moderno).

Centralità dello spazio-tempo

Tutte queste categorie in ogni caso rinviano ad una presenza unificante, che si ritrova trasversalmente: la presenza di un **mondo rappresentato**. E come tutti i mondi, anche questo è dotato di una dimensione spazio-temporale organica e unitaria. E' la presenza di questo "cronotopo" a unificare i tre livelli della rappresentazione, a costituire l'elemento connettivo fra essi.

1.2.2 Lo spazio cinematografico

Esistono tre principali assi attorno ai quali organizzare lo spazio filmico:

1. Opposizione **in/off**: dentro o fuori l'inquadratura
2. opposizione **statico/dinamico**: immobilità o movimento
3. opposizione **organico/disorganico**: connessione e unitarietà vs. deconnessione e dispersione.

1. Asse dell'opposizione **in/off**, i bordi dell'immagine: campo e fuori campo

La dimensione off, ovvero di tutto ciò che è fuori dal quadro, è indagabile su due versanti:

- la **collocazione**: la macchina da presa, inquadrando una porzione di spazio, ne nasconde al tempo stesso altre sei, adiacenti e contigue: a destra, a sinistra, sopra e sotto l'immagine, dietro la scenografia e alle spalle della cinepresa;
- la **determinabilità**: ci sono tre condizioni possibili dello spazio off:
 - **non percepito**: è fuori dai bordi e non viene mai evocato;
 - **immaginabile**: è evocato o recuperato da qualche elemento della rappresentazione, es. un primo piano presuppone il corpo;
 - **definito**: è invisibile al momento, ma è già stato mostrato o lo sarà in seguito, questo riguarda più la messa in serie che la messa in quadro.

Ciò che si trova al di fuori dal campo visivo, in ogni caso, preme sui margini del quadro, fin quasi a scardinarli, evidenziando i limiti dello sguardo della cinepresa e la parzialità della sua scelta.

La dimensione del fuori campo, però, non si definisce solo per ciò che è escluso alla vista. Essa è anche il regno del suono. In particolare il suono *off* e *over* (suono diegetico interiore, esteriore da fonte non inquadrata, e il suono non diegetico) mettono in gioco una ricchezza percettiva che l'immagine non può raggiungere. Lo spazio abitato dal suono è più ampio di quanto non appaia, proprio perché questo suono si può sentire. E' un'apertura, uno straripamento dai margini dell'immagini. Il suono inoltre gioca un ruolo importante per la determinazione supplementare dello spazio in scena con echi, riverberi, occlusioni e può rendere più fluido il montaggio con la sua continuità d'azione.

2. Asse dell'opposizione **statico/dinamico**: lo spazio e il movimento.

La macchina da presa agisce in pratica come un meccanismo in grado di registrare la continuità dinamica del reale e di manipolarne le apparenze. Sullo schermo dunque noi vediamo un universo in movimento. Quelle che in realtà sono posizioni statiche prendono vita all'atto della proiezione.

Si possono individuare quattro situazioni che rappresentano dei punti nodali:

- lo **spazio statico fisso**: inquadrature bloccate di ambienti immobili;
- lo **spazio statico mobile**: staticità della macchina da presa e movimento delle figure entro i bordi dell'immagine;
- lo **spazio dinamico descrittivo**: la macchina da presa si muove per meglio rendere il movimento delle figure all'interno del quadro (personaggi, oggetti);
- lo **spazio dinamico espressivo**: il movimento della macchina è in relazione dialettica e creativa con quello delle altre figure. Questa capacità di andare oltre il movimento descrittivo conferisce ad alcuni movimenti di macchina il carattere di vere e proprie didascalie, commenti, chiavi di lettura di interi film.

3. Asse dello spazio filmico: **organicità** e **disorganicità**.

Il massimo grado di connessione e unitarietà dello spazio filmico corrisponde ad uno spazio organico, mentre il minimo grado corrisponde ad una rottura dell'organicità. Vediamo come si articola questa categoria:

- **spazio piatto/spazio profondo**: lo spazio può apparire o come su una superficie dove si distribuiscono uniformemente delle figure, o come un volume in cui le stesse figure si dispongono in profondità. La profondità di campo in genere è sinonimo di disomogeneità, in quanto frammenta le zone rappresentate, creando una visione di insieme composita, discontinua;
- **spazio unitario/spazio frammentato**: uno spazio può presentare un alto grado di percorribilità, che porta le diverse presenze ad accordarsi tra di loro, o presentare una serie di barriere interne che ne fanno un aggregato di luoghi diversi;
- **spazio centrato/spazio eccentrico** e **spazio chiuso/spazio aperto**: vi sono alcune forme di distorsione del quadro -decadrages:
 - il **quadro arbitrario**, ovvero proveniente da un punto di vista anomalo, che rompe la fluidità e naturalezza (centrato/eccentrico);
 - il **quadro nomade**, che pur rimandando ad un controcampo che lo integri, viene mantenuto incompleto, isolato dall'insieme. Carica lo spazio inquadrato di una tensione verso i bordi, che rimane insoddisfatta (chiuso/aperto). In entrambi i casi si nota che il quadro non è più il centro di attenzione e organizzazione, ma rinvia all'esterno, diventa centrifugo. C'è la necessità di un nuovo percorso mentale che ne integri le mancanze e le frustrazioni.

Possiamo affermare che la preminenza di nessi per identità, prossimità e transitività darà generalmente origine ad una dimensione spaziale compatta, omogenea e percorribile.

La preminenza di nessi per analogia e per contrasto definisce uno spazio eterogeneo,

Grafico 3. I profili dello spazio cinematografico.

ASSI DI ORGANIZZAZIONE	CATEGORIE ANALITICHE
in/off	in off non percepito off immaginabile off definito
statico/dinamico	statico fisso statico mobile dinamico descrittivo dinamico espressivo
organico/disorganico	piatto/profondo unitario/frammentato centrato/eccentrico chiuso/aperto

articolato, composto da parti autonome seppur connesse.

La preminenza di nessi neutralizzati e accostamenti dà luogo ad uno spazio frammentario, dispersivo, deconnesso e talvolta caotico.

1.2.3 Il tempo cinematografico

Per quanto riguarda il tempo cinematografico, Casetti e Di Chio fanno una prima distinzione fra collocazione e divenire.

Da un lato c'è un *tempo-collocazione*, un tempo che si risolve nella determinazione puntuale della datazione di un evento. Dall'altro c'è un *tempo-divenire*, che invece si pone come flusso costante. Proseguono con l'analisi di quest'ultimo per comprendere come nel tempo-divenire gli eventi si dispongono in un certo ordine, hanno una durata e una frequenza.

L'ordine

L'ordine definisce lo schema di disposizione degli eventi nel flusso temporale. In base a ciò si distinguono quattro forme della temporalità:

- il **tempo circolare**: è determinato da una successione di eventi ordinata in modo tale che il punto di arrivo della serie risulti sempre identico a quello di origine;
- il **tempo ciclico**: gli eventi sono ordinati in modo tale che il punto di arrivo risulti analogo a quello di origine, ma non identico;
- il **tempo lineare**: gli eventi sono ordinari in modo tale che il punto di arrivo risulta sempre diverso dal punto di partenza. All'interno di questa categoria possiamo distinguere ulteriori configurazioni:
 - **tempo lineare vettoriale**, quando segue un ordine continuo ed omogeneo, progressivo se la successione procede in avanti, inverso se procede all'indietro;
 - **tempo lineare non vettoriale**, caratterizzato da un ordine disomogeneo, fratturato, con soluzioni di continuità -i flash-back e flash-forward;
- **senza ordine**: la rappresentazione si organizza allora in una sequenza del tutto anacronica, priva di relazioni crono-logiche definibili.

La durata

E' l'estensione sensibile del tempo rappresentato. Si deve distinguere tra:

- **durata reale**, l'effettiva estensione del tempo,
- **durata apparente**, la sensazione percettiva di questa estensione, che può

variare in funzione del contenuto e delle modalità di rappresentazione.

In particolare, a parità di durata reale, un'inquadratura sembrerà tanto più lunga quanto più il quadro è ristretto e il contenuto uniforme e statico, e viceversa sembrerà tanto più breve quanto più il quadro è ampio e il contenuto è complesso e dinamico. Questo in quanto lo sguardo impiegherà tempi diversi a esplorarlo e percorrerlo. Anche la messa in serie interviene a definire la sensazione della durata: se tra due momenti di una medesima situazione viene inserita un'altra scena, la durata temporale apparente dell'intervallo tra le prime due scene sarà direttamente proporzionale alla distanza spaziale della scena interposta, e inversamente proporzionale al dinamismo di quest'ultima.

E' comunque la durata apparente la più significativa, in quanto detta le regole della ricezione.

La durata può inoltre essere:

- **normale**, quando l'estensione temporale della rappresentazione di un evento coincide approssimativamente con la durata dell'evento stesso. A questo proposito si utilizzano due forme di rappresentazione:
 - il **piano-sequenza**: la ripresa in continuità dell'evento in cui la stessa continuità spaziale si fa garante della coincidenza della temporalità rappresentata con quella reale.
 - la **scena**: un insieme di inquadrature concepite e montate in modo tale da ottenere un'artificiosa rispondenza del tempo della rappresentazione con quello del rappresentato.
- **abnorme**: quando l'ampiezza temporale della rappresentazione dell'evento non coincide con quella dell'evento stesso. In questo caso si hanno due modalità:
- *contrazione*:
- **riassunto**:
 - **ordinario**: a carico del montaggio, con minime ellissi;
 - **marcato**: attuato con procedimenti palesi di abbreviazione temporale (calendario che si sfoglia, didascalie, narratore, etc.);
- **ellissi**: si attua per stacco netto, da una determinata situazione spazio-temporale ad un'altra, omettendo completamente la porzione di tempo compresa tra le due. È un'operazione che segna in modo più deciso il ritmo della rappresentazione, e ha anche effetti ben diversi sulla dinamica percettiva e cognitiva dello spettatore.
- *dilatazione*:
 - **pausa**: si manifesta quando il flusso temporale si ferma. Il caso più evidente è il fermo fotogramma, poco usato all'interno dei film, più spesso alla fine.
 - **estensione**: il tempo della rappresentazione ha una durata maggiore rispetto al tempo reale dell'evento rappresentato. Numerose sono le soluzioni in questo senso:

Grafico 4. I profili del tempo cinematografico.

TEMPO COME COLLOCAZIONE <i>si svolge nel...</i> epoca anno periodo	TEMPO COME DIVENIRE <i>si svolge per...</i> ordine durata frequenza	
	ASSI DI ORGANIZZAZIONE	CATEGORIE ANALITICHE
Ordine		circolare ciclico lineare acronico
Durata (apparente)	normale	naturale assoluta naturale relativa
	abnorme	riassunto ellissi estensione pausa
Frequenza		singola multipla ripetitiva iterativa/frequentativa

- rallentatore,
- l'interpolazione di inserti diversi,
- il ritorno indietro, in cui si ripetono i movimenti o parti di essi in modo volutamente artificiale,
- l'indugiare in modo ossessivo su alcuni particolari o elementi dell'azione
- la rappresentazione in successione di avvenimenti simultanei tramite il montaggio alternato.

La frequenza

Passando alla frequenza temporale della rappresentazioni possiamo trovare quattro configurazioni:

- **singola**: si rappresenta una volta ciò che avviene una volta;
- **multipla**: si rappresenta più volte quanto è avvenuto più volte;
- **ripetitiva**: la rappresentazione ritorna su uno stesso avvenimento, variando magari il punto di vista. Questa operazione agisce anche sulla durata, dilatandola;
- **iterativa**: si rappresenta una volta quanto è avvenuto più volte. In questo caso il cinema non dispone di soluzioni specifiche come quelle della letteratura, ("tutti i giorni mi alzo alle sette").

1.2.4 I regimi della rappresentazione

Passiamo all'ultima categoria dell'analisi della rappresentazione: i regimi della rappresentazione.

Gli addensamenti e le rarefazioni intorno alle scelte del rappresentare possono essere ordinate attorno all'idea dell'**analogia**.

Il mondo possibile costruito dal film non è infatti privo di agganci con il mondo reale. E il fitto gioco di elaborazioni e di richiami, rievocazioni e ripresentazioni che l'immagine filmica conduce, ha al centro proprio la decisione di spingere più o meno sul pedale delle somiglianze o su quello delle differenze: una scelta tra un'intenzionalità analogica forte e una debole.

Si possono individuare tre forme principali del rappresentare al cinema:

- l'**analogia assoluta**: si opera a ridosso della realtà, limitando il più possibile gli artifici e le manipolazioni tecniche. Gli oggetti della messa in scena saranno caratterizzati dalla massima evidenza e fisicità, la messa in quadro punterà alla

riconoscibilità, la messa in serie sarà costituita da riprese lunghe e complesse, in cui la macchina da presa possa prendere in flagrante il reale;

- **l'analogia negata:** si opera a distanza dalla realtà, trascurando o spesso evitando ogni legame con essa. È un agire finalizzato ad una espressività di tipo connotativo. Gli oggetti della messa in scena non varranno per loro stessi, ma per il senso che viene loro conferito dalla rappresentazione. La messa in quadro sezionerà e isolerà frammenti di reale per farne materiale espressivo nuovo. I nessi fra le immagini provocheranno una completa ristrutturazione dei dati;
- **l'analogia costruita:** se si agisce ad una certa distanza dalla realtà, è solo per tornarvi nuovamente. La falsificazione delle apparenze messe in scena, la loro composizione creativa e la selezione e manipolazione dei frammenti sono operazioni funzionali alla costruzione di una realtà altra, meno prolissa e più efficace e interessante del mondo usuale.

I regimi della rappresentazione si legano in maniera preferenziale con le forme dell'associazione proprie della messa in serie-montaggio. In particolare:

- **il piano-sequenza si lega al regime dell'analogia assoluta:** si cerca di far avvertire nelle immagini riprese il pulsare della realtà, proclamando l'intangibilità del reale da qualsiasi operazione manipolatoria e falsificante. Si possono distinguere due pratiche distinte:
 - *la rappresentazione in profondità:* macchina ferma, focale corta, rispetto della dimensione spazio-temporale della porzione di reale ripresa;
 - *il piano-sequenza mobile:* macchina in movimento lento e avvolgente, che cerca, percorre e svela la realtà;
- **il montaggio-re si richiama al regime di analogia negata:** esso rifiuta la connessione con la realtà e la connessione fluida dei frammenti, puntando proprio sulla dimensione connotativa. Opera una serie di rotture insanabili nel tessuto della continuità spazio-temporale ed esibisce queste rotture con forza. In questo senso è alla base di ogni estetica del cinema che rifiuta la nozione di trasparenza e vuol svelare la falsità della messa in scena (avanguardia russa, nouvelle vague, etc.);
- **il decoupage è connesso al regime dell'analogia costruita:** pur essendo una pratica manipolatoria, resta comunque finalizzato all'impressione di realtà, alla costruzione di un universo verosimile e funzionale alla fiction, con una sua fluidità di spazio e tempo (i film hollywoodiani).

Ognuna di queste prassi è legata ad un'ideologia ben precisa, ma ovviamente in molti casi sono usate con finalità diverse. Sta all'analista saper distinguere i valori in gioco, caso per caso.

1.3 L'analisi della narrazione

1.3.1 Le componenti della narrazione

La narrazione si può definire come un concatenarsi di situazioni, in cui si realizzano eventi, e in cui operano personaggi calati in specifici ambienti.

In essa abbiamo tre categorie di componenti:

- gli **eventi** che accadono;
- i **personaggi** che provocano o sono coinvolti dagli eventi, e gli **ambienti** che li accompagnano: gli **esistenti**;
- le **trasformazioni** che nascono nel succedersi degli eventi e delle azioni, in termini di rottura rispetto ad uno stato precedente, o come reintegrazione evolutiva del passato.

Questo approccio privilegia la storia rispetto al racconto, ovvero l'universo narrato piuttosto che le modalità di rappresentazione, anche se queste ultime rimangono molto importanti per l'influenza che hanno sul profilo di quanto viene raccontato. Vediamo queste tre categorie più in dettaglio.

1.3.2 Gli esistenti

La categoria degli esistenti comprende tutto ciò che è dato e presente all'interno della storia, e si articola in due sottocategorie: i **personaggi** e gli **ambienti**.

Si possono individuare tre criteri per distinguerli:

1. il **criterio anagrafico**: l'esistenza di un nome, un'identità ben definita. E' ciò che primariamente distingue il personaggio dall'ambiente che lo circonda. Esistono anche casi intermedi: nomi generici, che identificano zone di sovrapposizione;
2. il **criterio di rilevanza**: il peso che l'elemento assume nella narrazione, la misura in cui esso si fa portatore degli eventi e delle trasformazioni. Maggiore sarà il peso, tanto più l'esistente fungerà da personaggio piuttosto che da ambiente. In questo senso il personaggio può anche non essere un individuo, ma un'entità collettiva, un luogo, un fenomeno naturale. E la rilevanza può manifestarsi sia come incidenza e iniziativa nei confronti degli eventi, sia come passività e sottomissione (cinema moderno);
3. il **criterio della focalizzazione**: chiama in causa l'attenzione che viene riservata ai vari elementi dal processo narrativo. Il personaggio è tale perché gli si dedica lo spazio in primo piano, o perché intorno ad esso si concentrano tutti gli elementi della storia.

L'ambiente è definito da tutti quegli elementi che ospitano la vicenda e che le fanno da sfondo. Rinvia quindi all'intorno entro cui il personaggio agisce, ma anche alla sua collocazione spazio-temporale.

Per il primo caso, si potrà parlare quindi di ambiente *ricco* o *povero*, *armonico* o *disarmonico*. Per il secondo aspetto, si parlerà di *ambiente storico* o

metastorico senza nessun riferimento ad epoche o luoghi precisi, *caratterizzato o tipico*, con riferimento a una situazione canonica.

Per il caso del personaggio, abbiamo un'ulteriore suddivisione: il **personaggio come persona, come ruolo e come attante**.

Analizzare il **personaggio come persona** significa assumerlo come individuo dotato di un proprio profilo intellettuale ed emotivo, e di propri comportamenti, gesti, etc. In base a questo possiamo distinguere personaggi:

- **piatti**, semplici e unidimensionali) o a **tutto tondo**, complessi e variegati);
- **lineari**, uniformi e ben calibrati) e **contrastati**, instabili e contraddittori);
- **statici**, stabili e costanti) e **dinamici**, in evoluzione continua).

Le categorie possono riguardare anche gli aspetti caratteriali, comportamentali e fisici dei personaggi, considerati come simulacri di una persona reale.

Nel caso del **personaggio come ruolo** si prende in considerazione il tipo che il personaggio incarna, e quindi i suoi atteggiamenti e le sue azioni. Non avremo più di fronte un individuo, ma un elemento codificato, un ruolo appunto, che punteggia e sostiene la narrazione. E qui potremo distinguere personaggi:

- **attivi** - che operano in prima persona, fonti dell'azione - e **passivi** - che subiscono l'iniziativa altrui, terminali dell'azione;
- **influenzatori** - che fanno fare agli altri - e **autonomi** - che fanno direttamente;
- **modificatori** - che lavorano per mutare le situazioni, in senso migliorativo o peggiorativo) e **conservatori** - che lavorano per mantenere l'equilibrio delle situazioni o restaurare l'ordine;
- **protagonisti** - che sostengono l'orientamento del racconto - e antagonisti - che sostengono l'orientamento inverso.

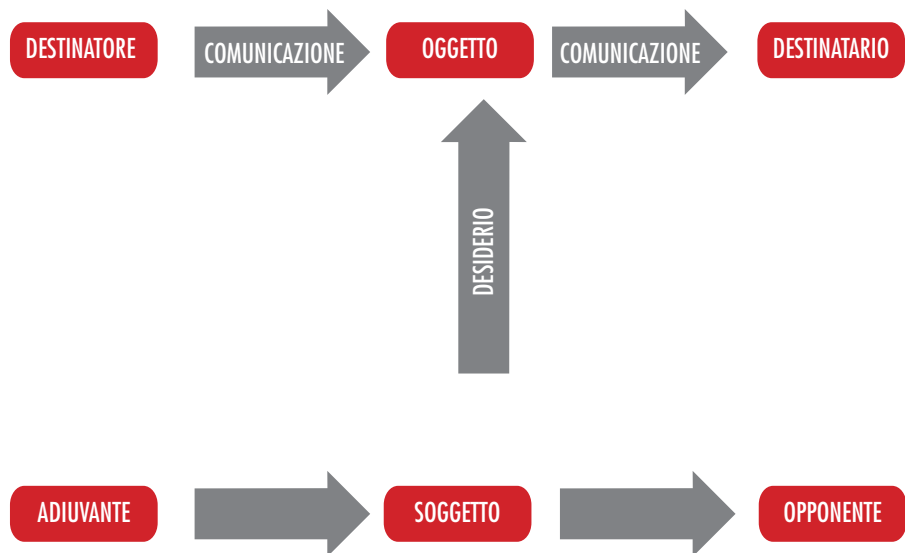
Per definire i ruoli è importante richiamare i sistemi di valori di cui essi sono portatori. Inoltre ogni ruolo è caratterizzato sia dall'estrema specificazione delle funzioni sia dalla combinazione di più tratti.

I tipi canonici possono essere riportati a polarità ideali, quali il Bene e il Male), che si incarnano in figure integre, come l'eroe totalmente positivo o il maligno integrale, ma queste figure in genere non sono mai al centro delle dinamiche narrative: chi si muove nella narrazione combina tendenze diverse e diversi atteggiamenti, e può passare addirittura da un fronte all'altro.

Infine per l'analisi del **personaggio come attante** non useremo criteri fenomenologici né formali, ma piuttosto prenderemo in esame i nessi strutturali e logici che lo legano ad altre unità. In questo caso si parla, secondo la terminologia narratologica, di attante. Esso è da un lato una *posizione* nel disegno globale del racconto, dall'altro un'*operatore* che ne realizza alcune dinamiche.

La prima distinzione è quella tra **Soggetto e Oggetto**. Il Soggetto è colui che muove verso l'Oggetto per conquistarlo, e allo stesso tempo agisce su di esso e il mondo

Grafico 5. Gli attanti di Greimas.



che lo circonda.

Il rapporto Soggetto-Oggetto si sviluppa secondo quattro fasi:

- **performance**: il movimento verso l'Oggetto e l'azione su di esso e il mondo
- **competenza**: è l'intenzione, capacità, diritto ed obbligo di tendere verso l'oggetto e agire
- **mandato**: l'acquisizione dell'oggetto è frutto di un incarico di qualcuno
- **sanzione**: la retribuzione-ricompensa, o detrazione-punizione che stabiliscono la qualità dei risultati raggiunti.

L'Oggetto è il punto di confluenza dell'azione del Soggetto, rappresenta ciò verso cui muovere e ciò su cui operare. Esso può essere:

- **strumentale**, quando il Soggetto tende o agisce su di esso in vista di qualcos'altro;
- **finale**, quando è la meta ultima del percorso;
- **neutro**, quando sia suscettibile di investimenti qualunque;
- **di valore**, se l'investimento deve seguire un'assiologia precisa.

Attorno all'asse Soggetto-Oggetto si dispongono assi ausiliari. Avremo:

- **Destinatore**, punto di origine dell'Oggetto, fonte del mandato e della competenza del Soggetto) vs. **Destinatario**, chi riceve l'Oggetto, e commina la sanzione);
- **Aiutante**, soccorre il Soggetto nelle prove da superare per la conquista dell'Oggetto) vs. **Oppositore**, ostacola il successo del progetto narrativo).

Questo schema astratto rende il funzionamento e l'organizzazione delle strutture narrative più tipiche. Inoltre suddivide la struttura del racconto in due percorsi distinti, quello dell'Eroe e quello dell'Antieroe. Questo consente di sviluppare uno schema elementare fondato sulla struttura polemica, la lotta, nel suo nucleo principale e su quella contrattuale sulle parti periferiche come il patto, l'alleanza, la promessa. All'interno dello schema narrativo generale, ciascun attante può distinguersi via via in alcuni tratti supplementari. Esso può essere:

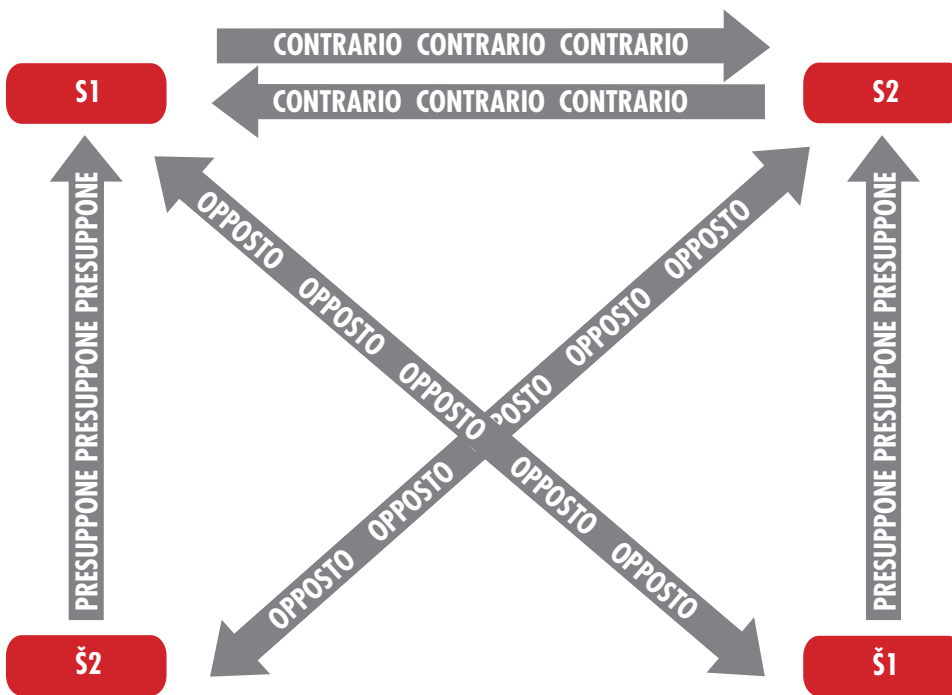
- **di stato o di fare**, a seconda che il suo legame con gli altri attanti sia di giunzione o di trasformazione;
- **pragmatico o cognitivo**, a seconda che la sua azione sia diretta e concreta sulle cose, piuttosto che mentale;
- **orientante o non orientante**, a seconda che la sua prospettiva d'azione coincida o meno con quella privilegiata dal discorso narrativo.

È interessante lo schema di Greimas: l'analisi semantica dei racconti. Esso illustra bene i rapporti che si configurano tra gli attanti⁷.

Algirdas-Julien Greimas afferma che la semantica obbedisce a leggi determinate dalla struttura del linguaggio. Nel caso dei racconti riprende l'idea di un numero limitato di ruoli: parte dalle trentuno funzioni di Propp, le riconduce per aggrega-

⁷ Jacques Aumont - Michel Marie, op.cit., p.139.

Grafico 6. Il quadrato semiotico di Greimas. (Vedi nota).



zione a venti e poi a quattro concetti principali:

1. Contratto
2. Prova
3. Spostamento
4. Comunicazione

Gli attanti sono sei:

1. Destinatore
2. Destinatario
3. Soggetto
4. Oggetto
5. Adiuvante
6. Opponente

Abbiamo poi il Quadrato semiotico di Greimas⁸. In questo schema i termini di base S1 e S2 sono legati da una relazione di *contrarietà* (sono dei contrari semantici, per esempio il Bene e il Male); i termini Š1 e Š2 sono rispettivamente gli *opposti* dei primi due; le frecce indicano le relazioni di *presupposizione*.

Questo schema rappresenta una tassonomia di termini di base, che funziona come morfologia e come sintassi fondamentale del racconto.

Così per esempio se S1 è rappresentato dal naturale, S2 lo sarà dall'artificiale, NON S2 o Š2 sarà non artificiale e NON S1 o Š1 sarà non naturale.

1.3.3 Gli eventi.

Nella dinamica narrativa qualcosa succede, questo qualcosa sono gli eventi. Si possono dividere in due grandi categorie:

- **azioni**, se l'agente che li provoca è animato;
- **avvenimenti**, se l'agente è un fattore ambientale o una collettività anonima.

Gli **avvenimenti** esplicitano l'intervento della natura o della società, rispetto al quale l'individuo non è in grado di esercitare alcun controllo, ma solo un'azione di contrasto o di fuga.

Per quanto riguarda le **azioni**, si deve anche qui partire da una classificazione sulla

⁸ Jacques Aumont - Michel Marie, op.cit., p.141.

base degli aspetti fenomenologici, formali e astratti: azione **come comportamento, come funzione e come atto**.

L'**azione come comportamento** è un agire attribuibile ad una fonte concreta e precisa e inservibile in circostanze determinate, una reazione a una situazione o a uno stimolo. Si può avere un comportamento:

- volontario o involontario;
- cosciente o incosciente;
- individuale o collettivo;
- transitivo o intransitivo, a seconda se l'azione passa su altri o no;
- unico o ripetitivo;
- etc.

Quello che è in gioco è l'aspetto fenomenologico dell'azione, l'osservazione delle sue forme e delle sue manifestazioni concrete, il suo rilievo sociale, l'insieme dei gesti attraverso cui si esprime.

Analizzare l'**azione come funzione** significa considerarla come occorrenza singola di una classe generale di eventi. le funzioni sono dei tipi standardizzati di azione che, pur con infinite varianti, si ritrovano in tutti i racconti.

Le grandi *classi di azioni* che la narratologia ha stilato a partire dalle fiabe popolari russe sono:

1. la **privazione**: dà luogo ad una mancanza iniziale, la sottrazione di un bene, di un diritto), il cui rimedio costituirà il motivo attorno a cui ruoterà tutta la vicenda;
2. l'**allontanamento**: duplice funzione, che comporta una perdita, separazione dal luogo di origine) e la conseguente ricerca di una soluzione;
3. il **viaggio**: può essere uno spostamento di tipo fisico ma anche psicologico, lungo un itinerario punteggiato di tappe decisive;
4. Il **divieto**: si manifesta come affermazione di limiti che non si possono varcare. Due possibili risposte: il rispetto o l'infrazione;
5. l'**obbligo**: è l'inverso del divieto, può essere un compito o una missione da compiere. Anche qui la risposta può essere l'adempimento o l'evasione;
6. l'**inganno**: si manifesta come tranello, travestimento, delazione, etc. La risposta può essere la connivenza o lo smascheramento;
7. la **prova**: si suddivide in *prove preliminari*, volte ad acquisire la competenza, e nella *prova definitiva* che consente al personaggio di affrontare la causa della mancanza iniziale;
8. la **rimozione della mancanza**: si restaura la situazione iniziale o si reintegrano gli oggetti perduti dopo il successo nella prova definitiva;
9. il **ritorno**: può consistere nel ritorno vero e proprio del personaggio al luogo lasciato, oppure nell'installazione in un nuovo luogo ormai sentito come proprio;

Grafico 7. *Suddivisione delle funzioni narrative secondo l'asse cognitivo/pragmatico. (Vedi nota).*

LIVELLO COGNITIVO	MANDATO	SANZIONE	
LIVELLO PRAGMATICO	COMPETENZA	PERFORMANZA	

10. la **celebrazione**: il personaggio vittorioso viene identificato, ricompensato, trasfigurato, etc.

Infine passiamo a un approccio astratto d'analisi dell'azione: l'**azione come atto**, ossia in quanto pura struttura relazionale che lega degli attanti.

Le relazioni tra attanti o enunciati narrativi elementari, possono essere di due ordini:

- **enunciati di stato**: rendono conto dello stabilirsi di un'interazione tra Soggetto e Oggetto. Questa interazione può esprimere il possesso dell'Oggetto ($S \cap O$) o la perdita di esso ($S \cup O$);
- **enunciati di fare**: rendono conto del passaggio da uno stato all'altro, tramite operazioni di congiunzione e disgiunzione, da parte del Soggetto. [F trasformazione (S;O)].

L'atto analizzato non più solo in base alla sua struttura logica, ma anche in base a come si concretizza, possiede due dimensioni:

- **pragmatica**: si esplica attraverso le operazioni effettive sugli esistenti;
- **cognitiva**: si esplica attraverso modificazioni interiori, sentimenti, volizioni, impulsi).

Sempre nella prospettiva astratta, possiamo poi cogliere l'atto in relazione agli altri che lo precedono e lo seguono, individuando una concatenazione: la performance è in relazione con l'acquisizione di una competenza e il conferimento di un mandato, e trova conferma o condanna nella sanzione che ad essa segue.

Le quattro tappe dell'atto in rapporto ad altri atti vengono così definite:

- la **performance** si manifesta come un far essere;
- la **competenza** è la sovrapposizione di un saper fare, un voler fare, un poter fare e di un dover fare;
- il **mandato** appare come un far fare;
- la **sanzione** si struttura come un esser essere.

Riporto una rielaborazione dello schema di Greimas del Prof. Eugeni⁹ che suddivide queste quattro tappe tra livello cognitivo e livello pragmatico.

Anche questo schema è in grado di riassumere e riordinare la tavola delle funzioni narrative, così per esempio il mandato comprende l'obbligo, il divieto e l'allontanamento, etc.; la competenza nasce dall'obbligo, ma anche dalle prove preliminari; la performance comprende le azioni dove il Soggetto agisce quali la prova e il viaggio e la sanzione infine si manifesta nella celebrazione del Soggetto come eroe, ma anche nella rimozione della mancanza.

Facendo interagire i modelli interpretativi rispettivamente delle azioni e dei personaggi, possiamo notare che il comportamento va a legarsi con la persona, la funzione con il ruolo, l'atto con l'attante.

⁹ Tratto dalla dispensa del corso di semiotica frequentato durante la laurea triennale in Linguaggi dei media, Università Cattolica del Sacro Cuore, A.A. 2003/2004.

1.3.4 Le trasformazioni

Tutti gli eventi, nel momento stesso in cui hanno luogo, intervengono sul corso del racconto provocandone l'evoluzione. Ogni azione produce un cambiamento di scenario, da una situazione se ne passa a un'altra attraverso un *processo di trasformazione*. Analizziamo queste trasformazioni attraverso tre grandi prospettive che le fanno definire **come cambiamenti, come processi e come variazioni strutturali**.

Le trasformazioni **come cambiamenti** sono analizzate attraverso un punto di vista fenomenologico.

In quest'ambito, la trasformazione può essere vista da due prospettive diverse:

- **a partire dal personaggio**, che è l'attore fondamentale del cambiamento; si possono avere cambiamenti:
 - di *carattere*, del modo di essere o *dell'atteggiamento*, modo di fare;
 - *individuali*, che riguardano un solo personaggio o *collettivi*, che riguardano un sistema di personaggi;
 - *impliciti* o *espliciti*;
 - *uniformi*, un singolo tratto della persona o *complessi*;
- **a partire dall'azione**, che è il motore del cambiamento; possiamo distinguere tra cambiamenti:
 - *lineari* - uniformi e continui - o *spezzati* - contrastati o interrotti;
 - *effettivi* - che incidono sulla situazione o *apparenti* - inconcludenti;
 - *di necessità* - *logici*, che dipendono da una concatenazione causale o *di successione* - cronologici, che dipendono dal procedere temporale. Nel primo caso si potranno trovare racconti del pensiero come i gialli: essi sono organizzati soprattutto per logica e necessità, nel secondo caso avremo racconti dello sguardo, come il romanzo di viaggi o descrittivo: organizzato per successione e accumulo. La *prevalenza del cronologico* ha alla base un'idea di narrazione come arte del tempo e un narratore storico-ordinatore, la *prevalenza del logico* invece un'idea di narrazione come schema di esplicazione del mondo e un narratore filosofo-scienziato.

Analizzando le trasformazioni da un punto di vista formale esse si configurano **come processi**, cioè come forme canoniche di mutamenti, percorsi evolutivi ricorrenti, classi di modificazioni. Qui è in gioco non più la singola occorrenza, ma la dimensione tipica che essa assume.

Le trasformazioni possono qualificarsi come di **miglioramento o di peggioramento**, assumendo il punto di vista di un personaggio orientante.

Un racconto infatti chiama in causa generalmente dei progetti, migliorativi o peggiorativi, che possono manifestarsi o rimanere allo stadio di desideri. E una volta manifestati, possono o meno portare a dei risultati.

Le trasformazioni procedono attraverso una serie di scelte binarie che obbediscono

Gráfico 8. Le trasformazioni come processi.

MIGLIORAMENTO DA OTTENERE	processo di miglioramento	miglioramento ottenuto
	nessun processo di miglioramento	miglioramento non ottenuto
PEGGIORAMENTO PREVEDIBILE	processo di peggioramento	peggioramento prodotto
	nessun processo di peggioramento	peggioramento evitato

a un disegno logico sempre uguale e ricorrente:

- **virtualità**, scopo da raggiungere;
 - **attualizzazione**, azioni per raggiungere lo scopo;
 - scopo raggiunto -successo dell'azione
 - scopo mancato -scacco dell'azione
 - **assenza di attualizzazione** -inerzia, impedimenti ad agire.

Questo schema logico si applica in modo speculare sia per il miglioramento da ottenere che per il peggioramento prevedibile.

All'interno di questo schema è possibile ricavare dei percorsi. Dal punto di vista del *beneficiario* del miglioramento, il processo porterà alla rimozione dell'ostacolo che provoca il suo stato di mancanza iniziale, attraverso l'attualizzazione di certi mezzi possibili. L'attualizzazione può avvenire casualmente - *evento fortuito* - oppure volutamente - *missione da eseguire*. Qui il protagonista potrà avvalersi di *agenti-alleati*, mentre gli *agenti-antagonisti* gli saranno di ostacolo.

Passando infine al livello di analisi astratto avremo le trasformazioni **come variazioni strutturali**, ovvero operazioni logiche che sono a fondamento delle modificazioni del racconto. Le principali variazioni strutturali sono cinque:

- la **saturatione**: la situazione di arrivo rappresenta la conclusione logica e prevedibile delle premesse poste dalla situazione iniziale (da A a A');
- l'**inversione**: la situazione iniziale si rovescia all'arrivo nel suo opposto, caso del finale a sorpresa, (da A a -A);
- la **sostituzione**: lo stato di arrivo sembra non avere legami con quello di partenza, c'è una totale variazione della situazione in gioco (da A a B);
- la **sospensione**: la situazione di avvio non trova risoluzione, ma resta tronca (da A a o) o aperta a sviluppi imponderabili (da A a ?);
- la **stasi**: è una non-variazione, è caratterizzata dalla permanenza dei dati iniziali (da A a A).

Queste forme di variazione spesso si intrecciano e si mescolano nel disegno narrativo. Può diventare decisiva l'analisi dei due segmenti cruciali: l'esordio e la conclusione. Essi spesso contengono dati importanti per l'analisi. Diversi possono essere gli approcci:

la *narrazione come ordine*: si può vedere l'inizio come un momento di disequilibrio e conseguentemente la fine come la reintroduzione o restaurazione dell'equilibrio.

la *narrazione come entropia*: l'inizio come l'apertura di una matrice di elementi e la fine come esaurimento delle combinazioni possibili

la *narrazione come un territorio altro*: l'inizio e la fine sono considerati come due cardini di un portone che marcano con forza l'ingresso e uscita dello spettatore.

1.3.5 I regimi del narrare

Ora rintracciamo anche per la narrazione i regimi dominanti, ossia quei sistemi coerenti di scelte intorno a cui aggregare i molteplici modi di intendere e far agire gli elementi incontrati.

Le grandi forme del narrare sono tre: **narrazione forte**, **narrazione debole** e **anti-narrazione**.

Nel regime della **narrazione forte** l'enfasi è posta su una serie di situazioni ben disegnate e concatenate fra loro. L'azione ha un ruolo fondamentale, sia in quanto forma di risposta di un personaggio all'ambiente, sia in quanto tentativo di modificare le cose. Essa serve sia da collante tra gli elementi costitutivi di una situazione, quanto da mezzo di transizione tra le diverse situazioni.

Da qui derivano alcuni tratti peculiari:

- l'ambiente in cui il soggetto agisce è una dimensione inglobante, che circoscrive l'azione e la stimola di continuo;
- i valori espressi da ciascun personaggio sono iscritti in uno schema assiologico duale, organizzato per opposti. I due estremi opposti giungono sempre a un momento risolutore in cui l'incontro/scontro è inevitabile;
- tra la situazione di avvio e quella di conclusione c'è un grande scarto, che viene colmato progressivamente con l'acquisizione di competenza da parte dell'eroe;
- la situazione di arrivo è il completamento prevedibile o il ribaltamento speculare di quella di partenza; dominano quindi la saturazione e l'inversione.

E' il regime di alcuni generi del cinema classico hollywoodiano, quali il melodramma a sfondo sociale, il gangster, il western e il kolossal storico.

Nel regime della **narrazione debole** le situazioni narrative subiscono uno sbilanciamento che porta a un'ipertrofia degli esistenti rispetto agli eventi. Ciò porta le situazioni a concatenarsi in modo incompleto e provvisorio. Senza azioni i personaggi e gli ambienti diventano enigmatici e perdono di consistenza. Siamo nel territorio del dramma psicologico. Anche qui ci sono tratti specifici:

- l'ambiente non è più inglobante ma pervasivo: occupa lo spazio delle azioni impedendo loro di estrinsecarsi;
- i valori sono parte di assiologie sincretiche e permeabili: i punti di vista coesistono, la differenza tra il male e il bene è sempre più impercettibile, poiché ciò che è bene per un personaggio è male per un altro;
- scompaiono gli scarti radicali tra situazioni diverse: una piccolissima differenza indotta da un'azione introduce una grandissima distanza fra due situazioni. I dubbi e le paure non sono più tappe nel percorso dell'eroe, ma diventano modalità costitutive del suo comportamento;
- lo stato finale si presenta o come il ribaltamento di quello iniziale o come uno stato nuovo, slegato da quello originario. La sorpresa è un elemento spesso do-

minante, e in certi casi potremmo avere la mancata risoluzione della situazione (sospensione);

La nouvelle vague può essere compreso in questo regime.

Infine il regime dell'**anti-narrazione**: il nesso ambiente-personaggio perde ogni tipo di equilibrio e l'azione il suo ruolo rilevante. Il disegno non appare dotato di struttura e perde ogni valenza dinamica. Anche qui si possono individuare delle costanti:

- la situazione narrativa è frammentata e dispersa. I personaggi sono molteplici, connessi tra loro e con l'ambiente da legami labili, e oscillano continuamente tra il ruolo di protagonista e quelli secondari; gli esistenti invadono il campo disordinatamente;
- l'assiologia di riferimento non esiste, i valori si eclissano;
- le relazioni causali e logiche tra gli avvenimenti sono sostituite da semplici giustapposizioni casuali, da tempi morti e dispersivi. L'azione del personaggio è sostituito dalla prevalenza del pensiero e dello sguardo; l'azione tipica è la passeggiata senza meta;
- le trasformazioni sono lente e non si risolvono mai in uno stato finale compiuto. Dominano la sospensione e la stasi.

Possiamo trovare il road movie degli anni 70 come genere ascrivibile a questo regime, ma anche alcune opere di Godard, Scorsese, Wenders, Tarkovskij.

I tre regimi sono tipi ideali, rappresentano dei modelli verso cui ciascun film può tendere. In tempi recenti poi si è fatto strada anche un altro tipo di racconto, trasversale rispetto ai tre evidenziati: quello del raccontare il proprio raccontare, cioè esibire la propria azione di narratore, manifestare il testo in quanto tale, rendere espliciti i meccanismi alla base dell'operazione: il metaracconto.

1.4 L'analisi della comunicazione

1.4.1 Il testo filmico: oggetto e terreno della comunicazione

Comunicare significa far sì che un testo passi da un destinatario ad un destinatario. Potrebbe quindi sembrare che il film sia l'oggetto trasmesso, ma che non interagisca con la comunicazione in atto fra i due partner, che siano i loro comportamenti concreti, e non il testo con le sue strutture e dinamiche, ad essere il vero fattore in gioco. In realtà ogni testo, compreso il film, non è indifferente al gioco in cui è preso, ma delinea e condiziona la comunicazione stessa.

Il destinatario e il destinatario, all'interno del proprio discorso, si rappresentano e rappresentano il proprio interlocutore, e questa raffigurazione diventa poi principio regolativo per i comportamenti di ognuno. E anche le finalità e i modi della comunicazione si rispecchiano nell'atto comunicativo.

La comunicazione, nel suo stesso svolgersi, per un verso fornisce una definizione dei partecipanti, delle modalità e delle finalità che la sostengono; e per l'altro fa agire tali elementi quali veri e propri principi regolatori. L'effetto è di riassorbire i termini e le condizioni dello scambio all'interno di quanto viene scambiato: l'oggetto che si trasmette e attorno a cui si interagisce è anche il terreno della trasmissione e dell'interazione.

Il film, allora, come ogni testo, si trova a iscriversi in sé la comunicazione nella quale è preso, rivelando da dove viene e a chi vuole andare.

Inscrive in sé le sue istruzioni d'uso.

Naturalmente sono sempre possibili letture diverse e fraintendimenti, ma in ogni caso il testo simula la situazione comunicativa in cui intende collocarsi, e vincola chi partecipa a questa immagine preventiva.

1.4.2 Il quadro comunicativo

Possiamo cogliere nel testo filmico non solo il riflesso dei processi di scambio in cui è coinvolto, ma anche gli effetti di questi processi sulla sua struttura e funzionamento. Dalla maniera in cui immagini e suono si dispongono e operano possiamo dedurre sia il farsi del film -ovvero l'identità di un progetto organizzativo e comunicativo, una provenienza, sia il suo darsi -ovvero un principio di interpretazione, un orizzonte di attese, una destinazione.

Il film procede da un **destinatario concreto** -il regista, il produttore, etc. - a un **destinatario** altrettanto **concreto** -lo spettatore, il pubblico. Possiamo definire queste figure, esterne al testo, **Emittente** - *destinatario concreto* - e **Recettore** - *destinatario concreto*.

Esistono però all'interno del testo elementi che segnalano il punto da cui esso si origina, e il punto verso cui si muove. Queste figure interne sono classificabili pro-

Grafico 9. Il quadro delle figure: figure reali e figure vicarie.



prio in base al polo della comunicazione che rappresentano: il **destinatore** e il **destinatario**. Esse rimandano a un ruolo, hanno la funzione di simulare all'interno del testo un rapporto comunicativo che concretamente l'Emittente e il Recettore intrattengono grazie al testo stesso.

I destinatori vengono suddivisi in Autori impliciti e Narratori, i destinatari in Spettatori impliciti e Narratari.

Analizziamo le figure dell'**Autore implicito** e dello **Spettatore implicito**, detti anche **enunciatore** ed **enunciatario**: sono figure astratte, principi impliciti che rappresentano le logiche generali che reggono il testo.

Il primo rappresenta gli atteggiamenti, le intenzioni, il modo di fare, etc. di chi ha prodotto il film, così come si palesano nel film stesso.

Il secondo rappresenta le attese, le predisposizioni, le operazioni di lettura, etc. proprie dello spettatore, sempre così come si palesano nel film stesso.

Da una parte un progetto comunicativo alla base del film, dall'altra le condizioni di lettura che il film idealmente presuppone.

In quanto figure astratte, Autore e Spettatore impliciti si manifestano nel modo stesso in cui il film si organizza, nelle scelte espressive e nei riferimenti.

Infine il **narratore** e il **narratario** sono quei casi in cui Autore e Spettatore impliciti hanno figurativizzazioni più evidenti all'interno del testo, elementi che ne manifesteranno più marcatamente la presenza.

Avremo così le seguenti figure dell'emissione-Narratore:

- gli emblemi del costituirsi dell'immagine, tutto ciò che riguarda il raffigurare e il mostrare): finestre, specchi, schermi, riproduzioni, etc.;
- le presenze extradiegetiche, che ricordano che immagini e suoni vengono dati da qualcuno): cartelli, voci over, soluzioni stilistiche particolarmente espressive, etc.;
- gli informatori: individui che raccontano, testimoni che parlano, presenze che ricordano - flash back o che prevedono - flash forward, prima pagina dei giornali, telegiornali, cinema, radio, tv, etc.;
- alcuni ruoli professionali: allestitori di spettacoli, fotografi, registi, etc.;
- l'autore protagonista: il regista si mette in scena.

Avremo invece per le figure della ricezione-Narratario:

- gli emblemi della ricezione: occhiali o altri strumenti ottici;
- le presenze extradiegetiche: il rivolgersi a spettatori esplicitamente immaginati con la voce over("Ehi tu!") o lo sguardo in macchina;
- le figure di osservatori: il detective, il giornalista, il viaggiatore, etc., che interpretano, indagano, cercano risposte e a volte scelgono percorsi impreveduti e alternativi;
- il cosiddetto spettatore in studio: spettatori rappresentati nel film vedono la stessa cosa degli spettatori in sala.

1.4.3 Il punto di vista

Da queste figure analizzate in relazione alla loro funzione comunicativa passiamo ad analizzare il punto di vista che bisogna assumere per esercitare questa funzione.

Chi mostra lo fa a partire da una determinata prospettiva, e chi riceve deve mettersi nelle stesse condizioni, o perlomeno tener conto della parzialità di veduta.

Nei testi filmici, il punto di vista è quello dove è stata collocata la macchina da presa, e coincide con l'occhio dell'Emittente.

Parallelamente, il punto di vista è quello in cui si colloca lo spettatore per seguire il film, e coincide con l'occhio del Recettore.

Ma il punto di vista non si limita ad identificare questa doppia collocazione concreta, è anche qualcosa di più astratto, dentro l'immagine, che si può far risalire ad un Autore e a uno Spettatore impliciti.

Innanzitutto il punto di vista è la marca della nascita di un'immagine: l'immagine *si fa* quando c'è un punto di vista che la determina. Parallelamente, il punto di vista è la marca della destinazione dell'immagine: essa diventa visibile nella misura in cui costruisce una posizione ideale in cui mettere il suo osservatore, *si dà* quando un punto di vista le offre una sponda.

Il punto di vista incarna da un lato la logica secondo cui è costruita l'immagine, dall'altro la cifra che occorre possedere per ripercorrerla. Ovvero, identifica le istanze astratte alla base del gioco: l'Autore e lo Spettatore impliciti.

Si può parlare di **punto di vista dell'immagine**-agisce localmente, cambia con il cambiare dell'inquadratura - e di **punto di vista del film**-agisce globalmente, assommando o attraversando tutte le proposte.

Il punto di vista inoltre può incarnarsi in un personaggio, soggettive, flash back, sogni, etc., si dovrà quindi distinguere tra il punto di vista dell'Autore e Spettatore impliciti e quello dei diversi Narratori e Narratari.

Dell'espressione punto di vista si possono dare almeno tre significati:

1. **letterale**, attraverso gli occhi di qualcuno: accezione percettiva-**vedere**- il luogo da cui si vede;
2. **figurato**, nella mente di qualcuno: accezione concettuale-**sapere**- insieme di conoscenze da cui si procede;
3. **traslato**, secondo l'ideologia o il vantaggio di qualcuno: accezione dell'interesse-**credere**- sistema di valori e convenienze a cui ci si adegua.

In un immagine filmica sono presenti tutti e tre gli aspetti: il più evidente è quello ottico. Ma a seconda di cosa mostra e cosa nasconde, l'immagine seleziona gli aspetti del visibile ed evidenzia determinati dati e informazioni-aspetto cognitivo. Inoltre, a seconda di come è costruita, evidenzia valori e ideologie di riferimento-aspetto



Grafico 10. Strategie del punto di vista.

epistemico. Mutare il punto di vista significa quindi l'individuazione di altre porzioni del visibile, altre informazioni e altre assiologie.

Attraverso un punto di vista quindi si identifica una porzione di realtà piuttosto che un'altra. Questa selezione mette anche in rilievo l'oggetto della scelta, dandogli uno statuto particolare, privilegiato. La focalizzazione designa proprio questo doppio processo di selezione e valorizzazione.

Il film può essere quindi visto come un insieme di focalizzazioni. La cosa risulta ancora più evidente quando vi sono più punti di vista contrastanti.

Per quanto riguarda il concetto di focalizzazione riprendiamo il testo di Aumont e Marie, dove riportano le riflessioni di Gérard Genette e ci ricordano che fu il primo a formalizzare in modo chiaro la nozione di focalizzazione.

Alla domanda "Chi vede?", tre risposte possibili:

1. un narratore onnisciente che dice più di quanto sappiano i personaggi;

2. Un narratore che dice soltanto ciò che vede un certo personaggio (racconto a punto di vista, visione con);

3. Un narratore che dice meno di quanto sappia il personaggio [...].

I racconti di tipo 1 sono non focalizzati [...]

I racconti del tipo 2 sono a focalizzazione interna, fissa (non si abbandona il punto di vista di un personaggio [...]), variabile (si passa da un personaggio all'altro) o multipla (gli stessi avvenimenti sono raccontati più volte secondo i punti di vista di diversi personaggi).

I racconti del tipo 3 sono a focalizzazione esterna.

(Francis Vanoye. Récit écrit, récit filmique. Paris, Cedic, 1979, p. 147)

Casetti e Di Chio fanno una classificazione simile per certi aspetti, vediamola.

Nel testo filmico ci possono essere elementi che, dotati di un punto di vista, fungono da veri e propri agenti di focalizzazione, i focalizzatori. Questi personaggi possono assumere funzioni di Narratori o di Narratari. Tre possono essere le configurazioni possibili:

1. il punto di vista del Narratore e quello del Narratario si **equivalgono**: il vedere, sapere e credere dei due fronti sono sovrapponibili;
2. il punto di vista del Narratore è **superiore** a quello del Narratario: vedere, sapere e credere del primo sono più completi, o pesano di più nella comunicazione;
3. il punto di vista del Narratore è **inferiore** a quello del Narratario.

Si possono poi indagare i rapporti tra punti di vista chiaramente figurativizzati e punti di vista estranei alla diegesi. Ci sono infatti focalizzatori extradiegetici, dichiarazioni d'intenti, commenti d'autore, morali finali, etc., espressioni del punto di vista dell'Autore e Spettatore impliciti, e omodiegetici, dichiarazioni, morali, commenti espressi dagli stessi personaggi della vicenda, espressioni del punto di vista di Narratori e Narratari.

Anche qui, pur nella difficoltà di distinguere nel cinema l'extradiegetico dall'omodiegetico, si possono individuare tre configurazioni:

- il punto di vista dell'Autore implicito è **superiore** a quello del Narratore o del Narratario. Chi guida il testo sa di più, legge nella mente dei personaggi, comprende ciò che essi non riescono a comprendere, etc.. In definitiva, nessuna figura nel testo ne incarna la logica. E' la soluzione tipica del racconto classico;
- il punto di vista dell'Autore implicito è **equivalente** a quello del Narratore o del Narratario. Chi guida il testo vede, conosce e giudica in correlazione con i personaggi. Il caso più comune è la narrazione in prima persona;
- il punto di vista dell'Autore implicito è **inferiore** a quello del Narratore o del Narratario. Chi guida il testo si limita a descrivere o testimoniare dei fatti. Nel cinema è il caso di molti documentari.

Passiamo ad analizzare la conformità del punto di vista.

Se ben osserviamo i focalizzatori omodiegetici, ci accorgiamo che non tutti i portatori di punto di vista sul piano della storia sono portatori del punto di vista dell'Autore e dello Spettatore impliciti. Vi possono essere personaggi il cui punto di vista non coincide con quello che attraversa il film.

I punti di vista espressi nel film, in particolare quelli specifici dei Narratori e Narratari, si caratterizzano quindi spesso per un diverso grado di conformità rispetto al punto di vista che li ingloba e definisce, quello dell'Autore e Spettatore impliciti. Si possono allora ipotizzare due casi opposti:

- **Narratore e Narratario fededegni:** il loro punto di vista è perfettamente conforme a quello dell'Autore e dello Spettatore impliciti;
- **Narratore e Narratario inattendibili:** il loro punto di vista è del tutto difforme da quello dell'Autore e dello Spettatore impliciti.

Naturalmente i due poli spesso si intrecciano anche all'interno dello stesso testo.

AMPIEZZA DEL PUNTO DI VISTA (I)

Narratore > Narratario
Narratore = Narratario
Narratore < Narratario

AMPIEZZA DEL PUNTO DI VISTA (II)

Autore implicito > Narratore/Narratario
Autore implicito = Narratore/Narratario
Autore implicito < Narratore/Narratario

CONFORMITA' DEL PUNTO DI VISTA

Narratore/Narratario == Autore/Spettatore implicito
Narratore/Narratario =| = Autore/Spettatore implicito

1.4.4 Forme di sguardo

Lo sguardo ingloba sia il vedere che il sapere che il credere. E' possibile identificarne quattro tipi di atteggiamento comunicativo, che derivano da diverse combinazioni dei fattori comunicativi e da diversi gradi di esplicitezza che questi fattori assumono: l'**oggettiva**, l'**oggettiva irreale**, l'**interpellazione** e la **soggettiva**.

L'oggettiva:

L'immagine presenta una porzione di realtà in modo diretto e funzionale, senza mediazioni e senza omettere alcuna informazione necessaria. Questa configurazione è detta oggettiva. Si manifestano un Autore e uno Spettatore impliciti, ma nessun Narratore o Narratario. Ne discendono un vedere esauriente, un sapere diegetico, tutto ciò di cui si viene a conoscenza è contenuto nell'immagine, un credere saldo.

L'oggettiva irreale:

L'immagine mostra una porzione di realtà in modo anomalo o apparentemente ingiustificato, segno di una intenzionalità comunicativa che va oltre la semplice raffigurazione, come riprese da luoghi impossibili, movimenti di macchina vertiginosi, etc. Qui i punti di vista emissivo e ricettivo sono esplicitate in maniera netta, l'autore e lo spettatore impliciti si calano in un Narratore, il protagonismo della macchina da presa e in un Narratario, il ruolo interpretativo dello spettatore). Ne discendono un vedere totale - onnipotenza visiva -, un sapere metadiscorsivo - l'immagine informa anche sulle modalità della scrittura filmica), un credere assoluto.

L'interpellazione:

L'immagine presenta un personaggio, oggetto o soluzione espressiva la cui funzione primaria è di rivolgersi allo spettatore, chiamandolo direttamente in causa: voci over, didascalie, sguardi in macchina, etc. Sono perciò presenti un Autore implicito, un Narratore che lo incarna - l'elemento interpellante e uno Spettatore implicito - a cui però non corrisponde un Narratario. Ne derivano un vedere parziale - calamitato dalle istruzioni provenienti dallo schermo, un sapere discorsivo - più attento al discorso che alla diegesi, un credere contingente - legato solo alle assicurazioni fornite dall'interpellante.

La soggettiva:

Quanto appare sullo schermo coincide con quanto un personaggio vede, sente, apprende, immagina, etc. Abbiamo un Autore implicito, ma soprattutto uno Spettatore implicito e un Narratario che lo rappresenta. Lo spettatore assume una posizione per così dire attiva, entrando in campo attraverso gli occhi, la mente, le credenze del personaggio. Ne derivano un vedere limitato, un sapere infradiegetico - calato completamente nel vissuto di chi sta in scena, un credere transitorio - che dura

finché dura la credibilità di chi è in campo).

Si procede poi con la costruzione dello sguardo.

In questa fase si analizzano i modi in cui il quadro comunicativo viene a costituirsi e a definirsi. In questo senso è utile servirsi delle categorie modali già utilizzate per i ruoli narrativi: mandato, competenze, performance, sanzione.

- Il **mandato** si manifesta ogni qual volta qualcuno viene incaricato di intervenire nella comunicazione stessa, assumendo un ruolo, una parte;
- la **competenza** segue immediatamente l'attribuzione del ruolo, è l'idoneità a svolgerlo, nelle sue quattro condizioni del dover fare, voler fare, poter fare e saper fare;
- la **performance** è il momento in cui vediamo i diversi ruoli (Autore e Spettatore implicito, focalizzatori omodiegetici, etc.) compiere le azioni per cui sono scesi in campo, e come agiscono: sono fededegni o meno, onniscienti o meno, etc;
- la **sanzione** è il momento del giudizio sull'operato e di conseguenza della riequilibrio delle assiologie in gioco.

Le quattro tappe, pur dando origine ad un percorso unitario, si situano su due piani ben distinti: quello **cognitivo** - il mandato e la sanzione - e quello **pragmatico** - competenza e performance.

In generale, è sul piano cognitivo che rintracciamo l'Autore implicito, mentre sul piano pragmatico vediamo agire i Narratori e Narratarie.

C'è però la possibilità che questa struttura subisca delle variazioni: il piano cognitivo può essere in mano allo Spettatore implicito - opere aperte, oppure a carico di un Narratore o Narratarie. Oppure Autore e Spettatore impliciti possono operare sia sul piano cognitivo che pragmatico, eliminando ogni figura vicaria, ogni altro punto di vista (testi descrittivi o in presa diretta). E ogni configurazione può poi accavallarsi e intrecciarsi con le altre.

1.4.5 I regimi della comunicazione

Arriviamo infine all'analisi dei regimi della comunicazione.

Anche sul terreno della comunicazione si possono individuare sistemi coerenti di scelte attorno a cui si aggregano le singole soluzioni. I principali regimi che definiscono le dinamiche comunicative sono due: la **comunicazione referenziale** e la **comunicazione metalinguistica**.

Ricalcando la classica tipologia delle funzioni comunicative, possiamo distinguere:

- la **comunicazione referenziale**: è rivolta prevalentemente alla trasmissione di un contenuto, alla denotazione della realtà. Lo scopo è quello di mostrare e vedere il mondo, senza che questo mostrare e vedere si evidenzino come procedimenti di mediazione. E' lo sguardo oggettivo: documentari, descrizioni;

Grafico 11. *Forme dello sguardo: punti di vista e tipi di sguardo.*

		ATTEGGIAMENTI COMUNICATIVI		
		<i>vedere</i>	<i>sapere</i>	<i>credere</i>
CONFIGURAZIONI CINEMATOGRAFICHE	<i>oggettiva</i>	esauriente	diegetico	saldo
	<i>oggettiva irreale</i>	totale	metadiscorsivo	assoluto
	<i>interpellazione</i>	parziale	discorsivo	contingente
	<i>soggettiva</i>	limitato	infradiegetico	transitorio

- la **comunicazione metalinguistica**: è rivolta ad esprimere l'atto stesso del comunicare. Non si mostra il mondo, ma piuttosto il fatto stesso di mostrare e vedere. La comunicazione ritorna su sé stessa, sul rapporto tra Destinatore e Destinatario e sul messaggio scambiato.

In particolare, quando la comunicazione torna sul Destinatore, si ha la comunicazione emotiva, che si caratterizza per l'esplicitazione di un punto di vista da cui sono mostrate le cose, a esempio l'oggettiva irreale.

Quando invece la comunicazione torna sul Destinatario, si ha la comunicazione identificativa, che porta al centro della struttura la controparte dello scambio, spingendola all'identificazione e consapevolezza del proprio ruolo, a esempio la soggettiva. Se la comunicazione torna sul contatto che si instaura tra Destinatore e Destinatario, ovvero si dedica ad esplicitare e a verificare il legame tra le controparti, si ha la comunicazione fatica: sguardo in macchina, ma anche fermo immagine, ralenty, etc. Infine, se la comunicazione torna sul messaggio scambiato, esaltandone le caratteristiche formali e strutturali, si ha la comunicazione poetica. La meticolosa cura formale, l'attenzione ai ritmi e alle ricorrenze, il virtuosismo tecnico sono esempi di questa categoria (video musicali, pubblicità, etc.).

Tutte queste varie forme di comunicazione metalinguistica possono sovrapporsi, intrecciarsi e contaminarsi. Resta ferma la prevalente attenzione sull'atto stesso del comunicare piuttosto che sulla realtà di riferimento. Si tratta di un'opposizione tra due disposizioni generali del comunicare: da un lato la neutralità dell'atto comunicativo e l'eliminazione di ogni intenzione mediatrice, dall'altro l'esplicitazione proprio di questo momento di mediazione e riorganizzazione dei dati.

Cinema e storia.

Ma per i film che trattano la storia in modo più diretto abbiamo un testo che ci viene in soccorso: *Cinéma et Histoire* di Marc Ferro¹⁰.

Riportiamo uno stralcio di intervista che ha rilasciato ai *Cahiers du cinéma*¹¹ riportata nel libro.

¹⁰ Marc Ferro, op. cit.

¹¹ *Sur trois façons d'écrire l'Histoire*, Cahiers du cinéma, giugno 1975.

L'historien a pour première tâche de restituer à la société l'Histoire dont les appareils institutionnels la dépossèdent. Interroger la société, se mettre à son écoute, tel est, à mon avis, le premier devoir de l'historien. Au lieu de se contenter d'utiliser les archives, il devrait tout autant les créer, contribuer à leur constitution: filmer, interroger ceux qui n'ont jamais droit à la parole, qui ne peuvent pas témoigner.

L'historien a pour devoir de déposséder les appareils du monopole qu'ils se sont attribués, d'être la source unique de l'Histoire. Non satisfaits de dominer la société, ces appareils (gouvernements, partis politiques, églises ou syndicats) entendent en être la conscience. L'historien doit aider la société à prendre conscience de cette mystification.

La deuxième tâche consiste à confronter les différents discours de l'Histoire; à découvrir, grâce à cette confrontation, une réalité non visible. Le film a été d'un grand secours en l'occurrence, les films de fiction autant que les documents dits d'actualité.

En effet, je ne crois pas à l'existence des frontières entre les différents types de films, au moins au regard de l'historien pour qui l'imaginaire est autant l'histoire que l'Histoire.

(Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, p.72)

Traduzione:

Il compito principale dello storico è quello di restituire alla società la Storia della quale i dispositivi istituzionali si sono impossessati. Interrogare la società, ascoltarla, questo è, a mio parere, il primo dovere dello storico. Invece di accontentarsi di utilizzare gli archivi, li dovrebbe piuttosto creare, dovrebbe contribuire alla loro costituzione: filmare, intervistare coloro che non hanno il diritto alla parola, che non possono testimoniare.

Il dovere dello storico è quello di espropriare gli apparati del monopolio che si sono assegnati: quello di essere l'unica fonte della Storia. Non soddisfatti di dominare la società, questi dispositivi (governi, partiti politici, chiese o sindacati) ne vogliono essere la coscienza. Lo storico deve aiutare la società a diventare consapevole di questa mistificazione.

Il secondo compito è quello di confrontare i vari discorsi della Storia; a scoprire, grazie a questo confronto, una realtà invisibile. I film sono stati di grande aiuto all'occorrenza, sia quelli di finzione quanto i documentari. Anzi, non credo nell'esistenza di confini tra i diversi generi di film, almeno per quanto riguarda lo storico, per il quale la fantasia è pertanto la storia della Storia.

Ferro nel quinto capitolo si interroga sul problema delle relazioni tra le fonti storiche - fondamentali dell'analisi storica - i documenti, gli archivi, etc. e il discorso che intrattengono storici e artisti per rendere conto del passato, dei suoi legami col presente, o per rendere intellegibile queste relazioni.

Propone poi degli schemi per analizzare i film storici: il primo per la *costituzione di un'opera storica*¹², il secondo è una *proposta per una classificazione globale dei film nel loro rapporto con la Storia*¹³.

Vediamo in dettaglio lo schema per la costituzione di un'opera storica. Si compone di cinque criteri e quattro fonti storiche.

Il primo criterio è quello del **Principio di organizzazione:**

¹² Marc Ferro, op. cit., p.215.

¹³ Marc Ferro, op. cit., p.225.

Grafico 12. Costituzione di un'opera storica.

	Storia-memoria (gruppi, comunità)	Storia generale (stati, partiti, nazioni)	Storia sperimentale	Storia-fiction
Principio di organizzazione	Cronologico	Cronologico	Logico	Estetico drammatico
Scelta delle informazioni	Accumulative	Gerarchiche	Esplicitate	Legate al presente (narrazione?)
Funzione esplicita	Identificazione	Legittimazione	Analitica	Principio di piacere
Obiettivo latente dell'autore	Dignità	Onori e gradi	Potere intellettuale	Prestigio narcisistico
Creatività e inventiva	Nessuna	Dentro la classificazione e l'organizzazione	Scelta dei problemi e definizione della propria questione/posta in gioco	Scelta dei problemi e importanza della propria posta in gioco

nelle prime due fonti storiche, ossia la *storia-memoria (gruppi, comunità)* e la *Storia generale (stati, partiti, nazioni)* l'organizzazione è **cronologica**, essendo la datazione uno dei criteri della veridicità, identificata con la scientificità; per la terza fonte, la *storia sperimentale*, l'organizzazione è la **logica**, dove la qualità del testo è associata al rigore della dimostrazione; nel caso della *storia-fiction* l'organizzazione è d'ordine **estetico** e **drammatico** contemporaneamente.

Il secondo criterio è quello della **scelta delle informazioni**:

nel caso della *storia-memoria* le informazioni portano a una ricostruzione-riproduzione del passato: la storia del mio villaggio, della mia comunità, etc., si costruisce per **accumulazione** di informazioni;

nel caso della *Storia generale* le informazioni sono organizzate secondo il principio **gerarchico**: alcune fonti sono messe più in risalto rispetto ad altre: gli archivi statali sono più importanti di quelli privati. Qui abbiamo la storia ufficiale, istituzionale, delle istituzioni e dei loro oppositori;

nel caso della *storia sperimentale* le informazioni sono **esplicitate**: non ci si accontenta di dare le proprie fonti, ma si esplicita il principio della loro selezione; nella *storia-fiction* le informazioni sono **legate al presente**: non è il passato a dettare legge come nella storia-memoria, ma il presente della narrazione.

Il terzo criterio è quello della **funzione esplicita**:

la *storia-memoria* ha una funzione di **identificazione**: il gruppo si ritrova grazie alla sua storia e si riconosce in essa, questo tipo di storia è spesso anonima e collettiva; nel caso della *Storia generale* la sua funzione è quella di **legittimazione**: legittima le istituzioni che governano;

la *storia sperimentale* ha una funzione **analitica**: vuole istituire la scienza come istanza sovrana;

la *storia-fiction* ha come funzione il **principio di piacere** del cineasta, le sue opere mirano alla ricerca di prestigio.

Come quarto criterio abbiamo l'**obiettivo latente dell'autore**:

nella *storia-memoria* l'autore ha come obiettivo latente la ricerca della propria **dignità**;

Grafico 13. Proposta per una classificazione globale dei film nel loro rapporto con la Storia.
* Ruolo particolare della scrittura cinematografica.

CENTRO DI PRODUZIONE				
ANALISI	Istituzioni	Contro-istituzioni	Memorie	Analisi autonome
Dall'alto	<i>Napoleon*</i> <i>Alexandre Nevski</i> <i>Tchapaev</i>	Ceddo <i>The Black Hills are not to sale</i>		Visconti Syberberg*
Dal basso		Film femministi Ivens	<i>Babatou et les trois conseils</i>	<i>Le Voleur de bicyclette</i> <i>Les Temps modernes</i> <i>À nous la liberté</i>
Da dentro	<i>L'homme à la caméra</i>		<i>Femmes du Mont Chenoua*</i> <i>The Salt of the Earth</i>	
Da fuori	<i>La grève*</i> <i>Western and Meute</i>	Film storici polacchi	<i>The Salt of the Earth</i>	<i>M. le Maudit*</i> <i>Les visiteurs</i> Nouvelle Vague, Renoir

nel caso della *Storia generale* l'autore è alla ricerca di **onori** e **gradi** correlati all'attività che esercita;

nel caso della *storia sperimentale* l'autore è alla ricerca del **potere intellettuale**;

nella *storia-fiction* il cineasta è alla ricerca di **prestigio narcisistico**.

Infine il quinto criterio, quello della **creatività** e **inventiva**:

nella *storia-memoria* non c'è **nessuna** creatività, l'individuo che raccoglie le tracce storiche sparisce;

nel caso della *Storia generale* la creatività si trova nella **classificazione** e **organizzazione** dei fatti;

nel caso della *storia sperimentale* la creatività si esprime nella **scelta dei problemi** posti e nella **definizione della propria posta in gioco**;

nella *storia-fiction* la creatività si esprime nella **scelta delle situazioni** e **importanza della propria posta in gioco**.

Passiamo al secondo schema: la proposta per una classificazione globale dei film nel loro rapporto con la Storia.

Ferri incrocia i centri di produzione dove i film storici sono prodotti, ossia le **istituzioni** e le ideologie dominanti, le **contro-istituzioni**, ossia i loro oppositori, le **memorie** sociali o storiche e le **analisi autonome**, scientifiche o meno - con il punto di vista dell'analisi che il film può adottare: *dall'alto*, *dal basso*, *da dentro* e *da fuori*.

Se i film approcciano i problemi sociali o storici **dall'alto**, osservano il potere e le sue istanze;

se abbiamo un approccio **dal basso** le questioni sono analizzate a partire dalle masse (contadini, operai, pescatori, etc.);

se abbiamo un approccio **da dentro** il narratore assume un movimento di andata e ritorno con l'oggetto del suo studio;

infine l'approccio **da fuori** costruisce dei modelli esterni senza autenticare, senza perseguire la ricostruzione dell'oggetto sociale o politico con un lavoro formale.

2. ITALIA

2.1 CONTESTO STORICO

2.1.1 Gli anni di piombo

Per anni di piombo, in Italia, si intende un periodo storico generalmente concidente con gli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta del XX secolo, in cui si verificò un'estremizzazione della dialettica politica che si tradusse in violenze di piazza, nell'attuazione della lotta armata e di atti di terrorismo.

L'espressione deriva dal titolo omonimo del film **Anni di piombo** di *Margarethe von Trotta* uscito nel 1981, che trattava l'esperienza storica analoga e contemporanea vissuta dalla Germania Ovest.

Questa espressione può anche essere vista in un contesto internazionale e più ampio, comprendendo le varie attività terroristiche, come la strategia della tensione, e di appoggio a regimi dittatoriali, come l'operazione Condor, svolte dalle varie nazioni durante la guerra fredda, il conflitto a distanza tra Stati Uniti d'America e Unione Sovietica.

L'arco di tempo del periodo così chiamato non è perfettamente definito e a volte viene fatto coincidere con la fine degli anni Sessanta all'inizio degli anni Ottanta, tuttavia gli anni considerati di inizio e fine possono variare in funzione delle convinzioni politiche dello storico.

L'inizio è talvolta individuato con quella che genericamente è chiamata contestazione del Sessantotto, talaltra con la strage di Piazza Fontana.

Il primo caso di scontro violento del movimento del '68 contro le forze dell'ordine si ebbe a Roma il 1° marzo 1968 durante la cosiddetta *Battaglia di Valle Giulia*. Il primo morto degli anni di piombo è spesso considerato Antonio Annarumma, ucciso il 19 novembre 1969 a Milano, mentre il primo atto della strategia della tensione che caratterizzò quegli anni fu la strage di piazza Fontana avvenuta a Milano il 12 dicembre 1969 (non considerando le bombe del 25 aprile di quell'anno a Milano, che non causarono morti).

Nell'immaginario collettivo molti associano questo periodo alle imprese di alcune organizzazioni extraparlamentari di sinistra, come Lotta Continua o il Movimento Studentesco o altre attive negli anni settanta, o realmente terroristiche come Prima Linea e le Brigate Rosse o altre, attive al di fuori dell'Italia come la Rote Armee Fraktion (RAF) in Germania, ma in quel periodo operarono anche molti gruppi di estrema destra di quello che si autodefiniva "spontaneismo armato", come i NAR, Ordine Nuovo, Avanguardia Nazionale e Terza Posizione, che si contrapponevano a quelli di estrema sinistra nella lotta politica, scrivendo la pagina particolarmente cruenta e solo parzialmente esplorata del Terrorismo nero e dello stragismo in Italia.

Per alcuni opinionisti e commentatori politici gli anni di piombo vengono considerati gli anni del "terrorismo di sinistra", per altri dell'"eversione di destra", per altri ancora di "stragismo di Stato". Altre posizioni ritengono che al riguardo "esista solo una verità giudiziaria parziale, confusa e spesso contraddittoria". I commentatori



Immagine 3. Roma, battaglia di Valle Giulia, 1° marzo 1968.

francesi Marc Lazar e Marie-Anne Matard-Bonucci hanno definito questo periodo della storia italiana come una “guerra civile a bassa intensità”.

Il periodo si caratterizza soprattutto per diverse stragi che apparirono insensate e talvolta senza colpevoli: riguardo ad alcune di esse non vi è tuttora certezza sugli esecutori, e in nessun caso risultano noti i nomi di eventuali mandanti. Infatti tra il 1968 e il 1974 in Italia furono compiuti 140 attentati, tra i quali quello di piazza Fontana fu il più sanguinoso (e il più sanguinoso di sempre dopo la strage di Bologna avvenuta nel 1980). Tra le più importanti e famose ricordiamo:

- **12 dicembre 1969:** Strage di piazza Fontana a Milano (diciassette vittime e ottantotto feriti);
- **22 luglio 1970:** Strage di Gioia Tauro (sei vittime e sessantasei feriti);
- **31 maggio 1972:** Strage di Peteano a Gorizia (tre vittime e due feriti);
- **17 maggio 1973:** Strage della Questura di Milano (quattro vittime e una quarantina di feriti);
- **28 maggio 1974:** Strage di Piazza della Loggia a Brescia (otto vittime e centodue feriti)
- **4 agosto 1974:** Strage dell'Italicus (Strage sull'espresso Roma-Brennero, dodici vittime e centocinque feriti);
- **2 agosto 1980:** Strage della stazione di Bologna (ottantacinque vittime e oltre duecento feriti).

2.1.2 Storia, politica ed economia

Sono da citare in questo periodo avvenimenti internazionali importanti, quali la promulgazione dello *statuto dei lavoratori* (legge n. 300 del 20 maggio 1970), la legge *Fortuna-Baslini* (legge 898 del 1° dicembre 1970) che istituì il *divorzio* in Italia e il referendum del 1974, con il quale fallì il tentativo di abrogare tale legge. Un evento un po' passato sotto tono, ma che ebbe influenza sull'economia europea e mondiale, fu, il 15 agosto 1971, la decisione del presidente USA Richard Nixon di sospendere la convertibilità del dollaro in oro, abrogando di fatto il sistema aureo raggiunto con gli accordi di Bretton Woods.

Nel settembre 1972, durante le Olimpiadi di Monaco di Baviera, un commando di terroristi palestinesi appartenenti a Settembre Nero uccise due atleti israeliani e ne rapì altri nove, chiedendo il rilascio di ben 234 fedayin detenuti; nella sparatoria che ne seguì rimasero uccisi cinque terroristi, un pilota di elicottero, un poliziotto tedesco, e tutti i nove ostaggi israeliani.

Nell'autunno del 1973 l'OPEC rincarò il prezzo del petrolio, provocando la *crisi energetica del 1973*, poi seguita dalla crisi energetica del 1979. L'Italia intraprese

una politica di risparmio energetico, la famosa **austerity**.

Nel 1975 ci fu la riforma del diritto di famiglia, con la quale venne sancita la parità tra i coniugi. Nello stesso anno venne abbassata la maggiore età da 21 a 18 anni.

A fine 1975 fu firmato il Trattato di Osimo, il quale sanciva la cessione alla Jugoslavia della Zona B dell'ex Territorio libero di Trieste, riconoscendo lo stato di fatto venutosi a realizzare dopo la fine della seconda guerra mondiale.

Negli anni Settanta, in Italia si raggiunge il *record dei sequestri di persona* a scopo di estorsione, compiuti soprattutto da bande della 'Ndrangheta e dell'Anonima sarda: si registrarono infatti in tutto quaranta rapimenti nel 1974, sessantadue nel 1975, quarantasette nel 1976 e settantacinque nel 1977. Verso la fine degli anni Settanta si fermò la crescita della popolazione italiana, che si stabilizzò poco sotto i 60 milioni di abitanti.

2.1.3 L'inizio degli anni di piombo

L'inizio dei cosiddetti "anni di piombo" si sovrappone al periodo della contestazione del Sessantotto, che interessò l'Italia e l'Europa.

Il 1969 fu un anno ancora denso di contestazioni. Dopo le proteste studentesche arrivarono le lotte dei lavoratori per i rinnovi contrattuali, con forti contrasti nei posti di lavoro e nelle fabbriche. Era il cosiddetto **autunno caldo**.

Il 25 aprile di quell'anno scoppia un ordigno a Milano, al padiglione FIAT della Fiera provocando diversi feriti gravi, ma nessun morto, e una bomba viene ritrovata all'Ufficio Cambi della Stazione Centrale. Qualche mese dopo, il 9 agosto vengono fatte scoppiare otto bombe su diversi treni, che provocano 12 feriti.

Il 19 novembre, durante una manifestazione a Milano dell'Unione Comunisti Italiani muore l'agente di polizia Antonio Annarumma, colpito da un tubo d'acciaio mentre si trovava alla guida di un fuoristrada. Per diversi storici è la prima vittima degli anni di piombo.

Il 12 dicembre avvengono in Italia nell'arco di 53 minuti 5 attentati. Il più grave è la strage di piazza Fontana: a Milano una bomba esplosa nella sede della Banca Nazionale dell'Agricoltura provoca sedici morti e ottantotto feriti.

Le stragi contribuiscono a far precipitare il clima già agitato. Se già c'erano turbolenze e manifestazioni di piazza che degeneravano in guerriglia urbana, il livello dello scontro si alza sempre di più e, mentre per gli attentati vengono accusate persone innocenti, come Pietro Valpreda, qualcuno comincia a parlare di "*stragi di Stato*". Nella notte tra il 7 e l'8 dicembre 1970 l'ex comandante fascista Junio Valerio Borghese, a capo del Fronte Nazionale, tenta un colpo di Stato che passerà alla

storia come Golpe Borghese e che, per motivi non chiariti, viene improvvisamente annullato mentre è in fase di avanzata esecuzione.

Nel quadro di quella che verrà poi definita da alcuni storici come “*strategia della tensione*”, la società sembra sempre più divisa e si formano gruppi che fanno politica extraparlamentare e non rifiutano la violenza. Negli ambienti più estremi si passa alla clandestinità e alla lotta armata. Nella società si genera sempre più un clima di insicurezza e pericolo, anche perché non vengono compiuti soltanto attentati clamorosi, ma si verifica uno stillicidio continuo di attacchi contro obiettivi minimi, singoli cittadini, forze dell’ordine, fattorini di banca, in esecuzione di disegni talvolta rimasti ignoti e misteriosi. Tra le forze governative e nell’opinione pubblica moderata prende piede la teoria degli opposti estremismi.

Nelle manifestazioni di piazza molti manifestanti si presentano mascherati e spesso armati di spranghe, chiavi inglesi (la famosa “Hazet 36”, lunga 40–45 cm), talvolta di bombe incendiarie o addirittura di pistole, come la P38.

In questa logica una fetta crescente dei cittadini, non solo appartenente all’elettorato tradizionalmente conservatore, si rassegna ad accettare una risposta di tipo “militare” da parte dello Stato e a giustificare l’adozione di provvedimenti restrittivi della libertà individuale: le **leggi speciali**.

2.1.4 Le leggi speciali

La cosiddetta emergenza terrorismo provoca un’involuzione poliziesca dello Stato italiano, con una diminuzione delle libertà costituzionali ed un ampliamento della discrezionalità delle forze di polizia. L’ampliamento del ricorso ai reati associativi o di pericolo presunto, fu l’ossatura normativa di un’emergenza che poi in Italia non è mai terminata, saldandosi infine con l’evoluzione securitaria post 11 settembre 2001.

1. Emblematica è in questo senso la *legge Reale (n. 152 del 22/5/1975)*, che autorizzava la polizia a sparare nei casi in cui ne ravvisasse necessità operativa. La legge in questione suscitò molte polemiche e fu sottoposta a referendum, attuato l’11 giugno 1978, da cui emerse il favore da parte dell’opinione pubblica: il 76,5% votò per il mantenimento e il 23,5% per l’abrogazione.
2. Nel 1978 seguirà l’*istituzione di corpi speciali* con finalità antiterrorismo: il **GIS** (Gruppo Intervento Speciale) dei Carabinieri ed il **NOCS** (Nucleo Operativo Centrale di Sicurezza) della Polizia.
3. Nel 1980 verrà emanata la “*Legge Cossiga*” (*legge n. 15 del 6 febbraio*), che prevede condanne sostanziali per chi venga giudicato colpevole di “terrorismo” ed estende ulteriormente i poteri della polizia. A suo tempo alcuni ne contestarono l’incostituzionalità, di fronte alla Corte Costituzionale, che tuttavia respinse queste istanze.

Immagine 4. A DESTRA - I "giorni della Fiat". L'occupazione dello stabilimento di Mirafiori in occasione dello sciopero del contratto del marzo 1973. A SINISTRA - Il corteo degli operai lascia la fabbrica.



Anche questa legge fu sottoposta a referendum popolare, tenuto il 17 maggio 1981, da cui risultò il favore dell'opinione pubblica per questa legge: l'85,1% votò per il mantenimento e il 14,9% per l'abrogazione.

2.1.5 Il 1977

L'anno della svolta violenta, quello che caratterizza il periodo, è probabilmente il 1977, così riassunto da Moroni e Balestrini:

CITAZIONE

“nel '77, divampò la generalizzazione quotidiana di un conflitto politico e culturale che si ramificò in tutti i luoghi del sociale, esemplificando lo scontro che percorse tutti gli anni settanta, uno scontro duro, forse il più duro, tra le classi e dentro la classe, che si sia mai verificato dall'unità d'Italia. Quarantamila denunciati, quindicimila arrestati, quattromila condannati a migliaia di anni di galera, e poi morti e feriti, a centinaia, da entrambe le parti”.

L'11 marzo 1977, durante scontri a Bologna lo studente Pier Francesco Lorusso, simpatizzante di Lotta Continua, cadde colpito a morte da un proiettile. Alle successive proteste degli studenti il ministro degli interni Francesco Cossiga rispose inviando mezzi cingolati nel centro di Bologna.

Nel successivo settembre venne arrestato il carabiniere Massimo Tramontani, accusato di aver esploso il colpo mortale, successivamente prosciolto in istruttoria per mancanza di prove. Il provvedimento destò perplessità e rabbia in parte dell'opinione pubblica di estrema sinistra, nell'immaginario della quale permaneva - e tuttora permane - l'identificazione della morte di Lorusso con un colpo sparato alla schiena (l'autopsia accertò invece che era stato colpito al petto).

Il 31 marzo Venezia venne scossa da una giornata di guerriglia urbana. Il 22 marzo a Roma morì, ucciso dal militante dei NAP Antonio Lo Muscio mentre tentava di arrestare su un autobus le due terroriste Maria Pia Vianale e Franca Salerno, l'agente di P.S. Claudio Graziosi.

Il 5 aprile a Napoli venne rapito Guido De Martino, figlio dell'ex segretario socialista Francesco De Martino, che verrà liberato il 15 maggio dopo confuse trattative e pagamento di un riscatto di un miliardo di lire. Il rapimento fu inizialmente rivendicato da un gruppo combattente di Sesto San Giovanni vicino ai NAP, con



Immagine 5. Manifestazione a Milano del 14 maggio 1977. Studenti e attivisti legati a movimenti di sinistra sfilano per ricordare l'assurda morte di Giugiana Masi, studentessa uccisa a Roma due giorni prima in una manifestazione; a un certo punto manifestanti e forze dell'ordine si scontrano. Dal corteo degli autonomi partono colpi di pistola di cui uno raggiunge in pieno volto l'agente Antonio Custra. Foto di Pedrizzetti diventata poi simbolo degli anni di piombo.

telefonate a giornali ed agenzie di stampa, imponendo la lettura di un loro messaggio in televisione. Questa rivendicazione venne smentita da un successivo comunicato nappista al *Il Messaggero* di Roma che accusava del rapimento il terrorismo nero. Sul fatto, il primo che vide coinvolto direttamente un politico italiano di alto livello, non è ancora fatta piena luce.

Il 21 aprile 1977 a Roma, nel corso degli eventi che seguirono lo sgombero dell'università, militanti dell'area dell'autonomia spararono contro le forze dell'ordine. L'allievo sottufficiale di P.S. Settimio Passamonti, raggiunto da due colpi, cadde ucciso. L'agente Antonio Merenda, altri due agenti e un carabiniere furono feriti, ma si salvarono. Rimase ferita anche Patrizia Bermier, giornalista.

Il 28 aprile 1977 a Torino fu ucciso dai nucleo delle Brigate Rosse formato da Rocco Micaletto, Lorenzo Betassa, Raffaele Fiore e Angela Vai, l'avvocato Fulvio Croce, presidente dell'Ordine degli avvocati di Torino, nel tentativo di far saltare il processo al cosiddetto "nucleo storico" dell'organizzazione.

Il 12 maggio 1977 a Roma, in Piazza Navona, durante una manifestazione caratterizzata da duri scontri con le forze dell'ordine venne uccisa la studentessa Giugiana Masi, feriti Elena Ascione e il carabiniere Francesco Ruggiero.

Il 14 maggio 1977 a Milano, nel corso di una manifestazione, alcuni manifestanti dell'area dell'autonomia estrassero le pistole, presero la mira e aprirono il fuoco contro la polizia, uccidendo l'agente di P.S. Antonio Custra. Un fotografo dilettante, Paolo Pedrizzetti, riprese la scena di un dimostrante che a mani giunte punta la pistola contro la polizia e spara. È il tempo delle P38.

Il 3 ottobre 1977 morì a Torino Roberto Crescenzo. Durante una manifestazione rimase gravemente ustionato a causa di una Molotov lanciata durante un attacco al locale dove si trovava come cliente, il bar l'Angelo Azzurro. La manifestazione era stata organizzata da vari gruppi di sinistra.

Immagine 6. Locandina dello spettacolo teatrale "VIVA L'ITALIA. Le morti di Fausto e Iaino" del 13 aprile 2013, teatro Elfo Puccini.



2.1.6 Il 1978

L'inizio del 1978 fu segnato da un avvenimento che provocò nelle file della destra eversiva una reazione che avrebbe avuto ripercussioni sensibili anche nei successivi anni: la cosiddetta "strage di Acca Larentia".

La sera del 7 gennaio, Franco Bigonzetti e Francesco Ciavatta, giovani missini della sezione Acca Larentia nel quartiere Tuscolano a Roma, furono uccisi a colpi di mitraglietta Skorpion sparati da un gruppo armato successivamente rivendicatosi come Nuclei armati per il Contropotere territoriale. La sera stessa, in seguito agli scontri con le forze dell'ordine, anche un terzo giovane attivista del Fronte della Gioventù, Stefano Recchioni, fu ucciso da un colpo di pistola sparato ad altezza d'uomo dal capitano dei Carabinieri Edoardo Sivori. Questo fatto segnò l'inizio di un'offensiva del terrorismo nero (protagonista il gruppo armato dei NAR) non solo contro le forze antifasciste ma anche contro lo Stato, considerato corresponsabile di quel fatto di sangue.

Il 18 marzo 1978 due giorni dopo il rapimento Moro vengono assassinati a Milano Fausto Tinelli e Lorenzo "Iaino" Iannucci, all'epoca diciottenni, frequentanti il Centro Sociale Leoncavallo, uccisi da 8 colpi di pistola a opera di estremisti di destra e successivamente rivendicato anche dai NAR.

2.1.7 Il caso Moro

La mattina del 16 marzo 1978, giorno in cui il nuovo governo guidato da Giulio Andreotti stava per essere presentato in Parlamento per ottenere la fiducia, l'auto che trasportava Aldo Moro dalla sua abitazione alla Camera dei Deputati fu intercettata e bloccata in via Mario Fani a Roma da un nucleo armato delle Brigate Rosse. In pochi secondi, sparando con armi automatiche, i brigatisti rossi uccisero i due carabinieri a bordo dell'auto di Moro (Oreste Leonardi e Domenico Ricci), i tre poliziotti che viaggiavano sull'auto di scorta (Raffaele Iozzino, Giulio Rivera e Francesco Zizzi) e sequestrarono il presidente della Democrazia Cristiana.

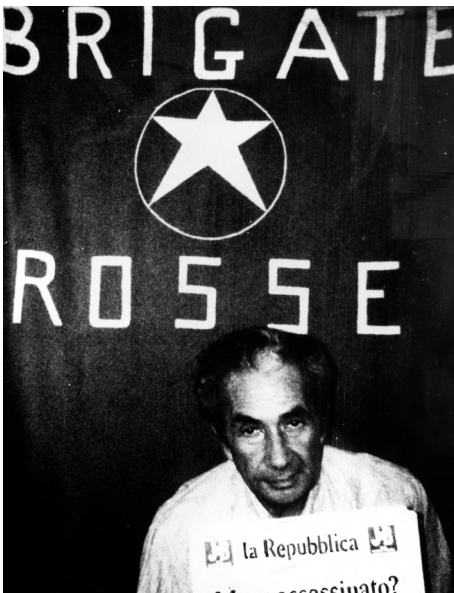


Immagine 7. A SINISTRA - Aldo Moro prigioniero delle Brigate Rosse. A DESTRA - Il ritrovamento del corpo.

Durante il periodo della sua detenzione, Moro scrisse 86 lettere ai principali esponenti della Democrazia Cristiana, alla famiglia ed all'allora Papa Paolo VI (che avrebbe poi presenziato alla solenne messa funebre di Stato nella basilica di San Giovanni in Laterano, peraltro celebrata senza il feretro dello statista, negato dalla famiglia in polemica con la conduzione della vicenda). Alcune arrivarono a destinazione, altre non furono mai recapitate e vennero ritrovate in seguito nel covo di via Monte Nevoso. Attraverso le lettere Moro cerca di aprire una trattativa con i colleghi di partito e con le massime cariche dello Stato¹.

Le Brigate Rosse proposero, attraverso il comunicato n. 8, di scambiare la vita di Moro con la libertà di alcuni terroristi in quel momento in carcere, il cosiddetto "fronte delle carceri", accettando persino di scambiare Moro con un solo brigatista incarcerato, anche se non di spicco, pur di poter aprire trattative alla pari con lo Stato. Un riconoscimento venne comunque ottenuto quando papa Paolo VI, amico personale di Moro, in data 22 aprile rivolse un drammatico appello pubblico col quale supplicava "in ginocchio" gli "uomini delle Brigate Rosse" di rendere Moro alla sua famiglia ed ai suoi affetti, specificando tuttavia che ciò doveva avvenire "senza condizioni".

La politica si divise in due fazioni: il cosiddetto fronte della fermezza, nettamente maggioritario poiché comprendeva il Governo - specialmente il Presidente del Consiglio Giulio Andreotti e il Ministro dell'Interno Francesco Cossiga - e quasi tutti i partiti presenti in Parlamento (DC, PCI, MSI, PRI, PSDI, PLI), che rifiutava qualunque ipotesi di trattativa, ed il fronte possibilista, nel quale spiccava Bettino Craxi e che comprendeva anche il Presidente del Senato Amintore Fanfani, l'ex Presidente della Repubblica Giuseppe Saragat (in dissenso dalla posizione ufficiale del PSDI e del suo segretario Pierluigi Romita) e il leader radicale Marco Pannella, incline a ritenere che un eventuale avvicinamento, allo scopo di intavolare una trattativa per salvare la vita dello statista, non avrebbe svilito la dignità dello Stato.

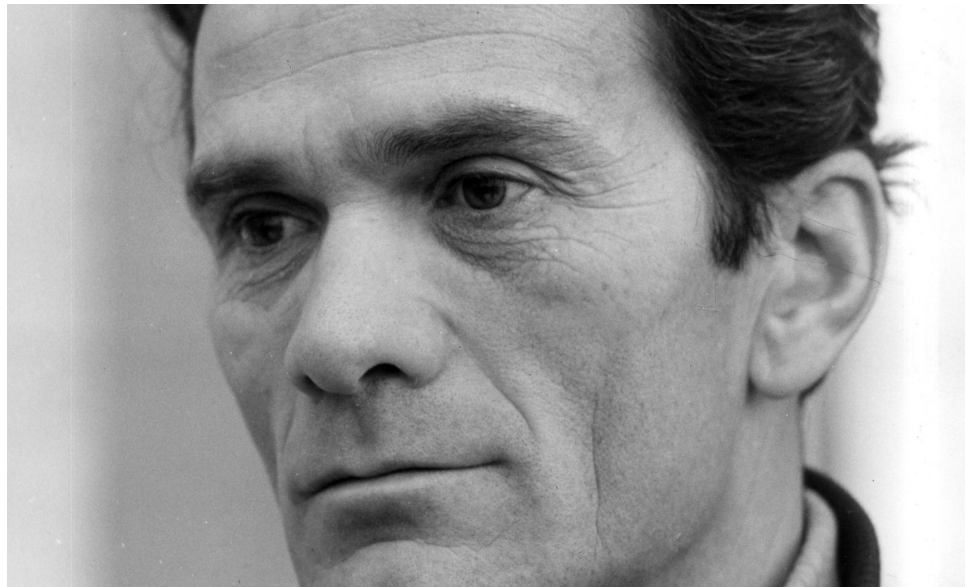
Dopo una prigionia di 55 giorni, durante la quale Moro fu sottoposto a un processo politico da parte del cosiddetto "Tribunale del Popolo" istituito dalle Brigate Rosse e dopo aver chiesto invano uno scambio di prigionieri con lo Stato italiano, Moro fu ucciso.

Il suo cadavere fu ritrovato a Roma il 9 maggio, nel bagagliaio di una Renault 4 parcheggiata in via Caetani, una traversa di via delle Botteghe Oscure, a poca distanza dalla sede nazionale del Partito Comunista Italiano e da Piazza del Gesù, sede nazionale della Democrazia Cristiana.

Nelle narrazioni ufficiali degli avvenimenti sono rimasti diversi punti oscuri, e nel

¹ Vedi appendice per il memoriale Moro.

Immagine 8. Locandina dello spettacolo teatrale "VIVA L'ITALIA. Le morti di Fausto e Iaio" del 13 aprile 2013, teatro Elfo Puccini.



tempo è stato confermato che l'organizzazione terroristica fosse stata più volte infiltrata dai servizi segreti occidentali.

In seguito all'omicidio, il 10 maggio 1978, l'allora Ministro dell'Interno Francesco Cossiga si dimise. Il generale dei Carabinieri Carlo Alberto Dalla Chiesa fu incaricato il 10 agosto successivo (con decreto dell'allora Presidente del Consiglio dei ministri Andreotti) di coordinare la lotta contro il terrorismo. Dalla Chiesa impiegò tecniche innovative nelle indagini sul terrorismo ed ottenne notevoli risultati. Nel 1982 fu inviato in Sicilia come prefetto per la lotta alla mafia ma, privo delle risorse e del sostegno politico del quale aveva goduto nel precedente incarico, fu totalmente lasciato solo e cadde assassinato dalla mafia a Palermo, assieme alla giovane moglie, il 3 settembre 1982.

2.1.8 Il caso Pasolini

Il 14 novembre del 1974, il Corriere della Sera pubblicò l'articolo *Cos'è questo golpe? Io so*, scritto da Pier Paolo Pasolini, in cui accusava la Democrazia Cristiana e gli altri partiti suoi alleati nel governo di essere i veri mandanti delle stragi, a partire da piazza Fontana²:

Io so i nomi dei responsabili di quello che viene chiamato "golpe" (e che in realtà è una serie di "golpe" istituitasi a sistema di protezione del potere).

Io so i nomi dei responsabili della strage di Milano del 12 dicembre 1969.

Io so i nomi dei responsabili delle stragi di Brescia e di Bologna dei primi mesi del 1974.

(Pier Paolo Pasolini, *Cos'è questo golpe? Io so* in Corriere della Sera, 14 novembre 1974. URL consultato il 2 maggio 2014.)

Nella notte tra l'1 e il 2 novembre 1975 Pasolini venne ucciso in maniera brutale: battuto a colpi di bastone e travolto con la sua auto sulla spiaggia dell'idroscalo di Ostia, località del Comune di Roma. Il cadavere massacrato venne ritrovato da una donna alle 6 e 30 circa. Sarà l'amico Ninetto Davoli a riconoscerlo. L'omicidio fu attribuito ad un "ragazzo di vita", Pino Pelosi di Guidonia, nei pressi di Tivoli, di soli diciassette anni, che prontamente si dichiarò unico colpevole. La cassazione tuttavia

² Vedi appendice per l'articolo completo.

riscontrò che Pelosi non poteva aver ucciso Pasolini da solo. Nel 2005 Pelosi si è dichiarato innocente e nel 2009, dopo l'uscita del libro inchiesta "Profondo Nero", è stata aperta una nuova indagine.

2.1.9 Controinformazione

La nascita del fenomeno della controinformazione va letto soprattutto nell'ottica dell'ondata di trasformazione degli anni Sessanta e Settanta che coinvolse anche il mondo della comunicazione giornalistica. Tra la fine degli anni Sessanta e la fine degli anni Ottanta è cambiato il modo di fare informazione, si sono evolute le tecniche di raccolta, di trattamento, di stesura e di diffusione della notizia. I movimenti studenteschi (del biennio 1968-69 prima, e del '77 poi), l'esplosione dei nuovi media, la crescita degli studi di semiotica e di scienza del linguaggio, la nascita di nuovi approcci della sociologia e della ricerca sociale, la forte politicizzazione della cultura media, le bombe e il terrorismo rosso e nero tracciano una linea di confine con l'Italia della ricostruzione e del boom economico: questa è la nostra piattaforma di partenza.

Il modo di fare informazione quindi cambia radicalmente: viene meno la fiducia nei confronti delle notizie velinarie, provenienti da fonti istituzionali. Le parole d'ordine sono *scendere sul campo*, *interagire*, *controinformare*, ed è proprio il fenomeno della controinformazione a rappresentare in pieno la voglia di cambiamento. Fare giornalismo "d'inchiesta" diventa un dovere. Molti giornalisti pagheranno con la vita questo loro essere *al di là* della comunicazione istituzionale, e le loro morti vanno a sottolineare tristemente l'efficacia delle nuove strategie comunicative.

In questi anni la nascita di quotidiani importanti come *il manifesto*, *Lotta Continua*, *la Repubblica* a Sinistra, e *Il Giornale* a Destra, non è certamente casuale e rispecchia l'esigenza di una informazione differente, in una società che affronta, non senza traumi, profondi mutamenti. Soprattutto a Sinistra questa proliferazione editoriale viene completata da un'affollata costellazione di "fogli" di movimento dalle fortune più o meno rosee. Tale fertilità era del tutto nuova nel nostro Paese: l'obiettivo di queste pubblicazioni non è più o non solo informare, ma formare il lettore, dotandolo di chiavi di lettura per meglio comprendere la realtà.

Tra le riviste di controinformazione del periodo vanno senz'altro ricordate:

il manifesto

Immagine 9. Copertine della rivista *Controinformazione*: A SINISTRA: la copertina del primo numero dell'ottobre 1973. A DESTRA: copertina del maggio 1980.



Dapprima mensile (il primo numero è uscito nel giugno del 1969), poi quotidiano (28 aprile 1971), le figure principali che diedero vita all'esperienza sono Rossana Rossanda, Lucio Magri, Valentino Parlato, Aldo Natoli, Massimo Caprara, Luciana Castellina, Lidia Menapace. Tra gli intervistati è Vincenzo Miliucci a parlare più approfonditamente dell'esperienza iniziale della rivista e del gruppo politico, in particolare nel momento della rottura con il PCI, avvenuta dopo la Primavera di Praga. Oggi lavorano al quotidiano e alla casa editrice de *il manifesto* tre degli intervistati: Benedetto Vecchi, Andrea Colombo e Marco Bascetta.

Lotta Continua

Il primo numero del settimanale data 22 novembre 1969, mentre come quindicinale ha terminato le sue pubblicazioni il 2 febbraio 1972, per diventare (dall'11 aprile dello stesso anno) quotidiano. La grande innovazione di questa rivista è stato l'uso originale delle fotografie: fotomontaggi e accostamenti di immagine per creare effetti comici. Parallelamente sono uscite pubblicazioni specifiche, come *Prendiamoci la Città*, *Proletari in divisa* (sull'esercito) e *Mo' che il tempo s'avvicina* (sulle lotte al Sud). Il gruppo di Sofri si sciolse nel congresso di Rimini del 1976, mentre il giornale continuò le pubblicazioni fino all'11 novembre del 1982.

Controinformazione

Il numero zero uscì nell'ottobre del 1973, con un importante racconto della lotta dei "fazzoletti rossi" alla Fiat nello stesso anno. Il sottotitolo, "periodico di informazione", indicava la volontà da una parte di rendere pubbliche informazioni particolari (dei servizi segreti o sui fascisti, ad esempio), dall'altra di far circolare documenti delle organizzazioni, dando in seguito notevole spazio all'area della lotta armata. La rivista si caratterizzò subito per un notevole livello professionale: le inchieste rivelano fonti assai notevoli per numero e, soprattutto, qualità. Inoltre le analisi non sono né banali né ingenuie. È promossa da Toni Negri ed Emilio Vesce, da Fausto Tommei e da i fratelli Antonio e Luigi Bellavita. La rivista terminò le sue pubblicazioni nel giugno del 1984.

Re Nudo

Dapprima quindicinale e poi mensile, la rivista è stata tra le più significative espressioni della controcultura italiana, mescolando articoli sulla psichedelia, sulle lotte internazionali, sulla musica, sulle donne. L'esperienza, in un difficile e alterno rapporto con i movimenti e con i gruppi politici, ha proseguito dal n. 1 del dicembre 1970 fino al n. 92 del novembre-dicembre 1980.

La stampa diventa protagonista di battaglie per il progresso, come quella per il divorzio nel 1974. La classe politica, che non è mai stata abituata a una critica di

tale vastità e intensità polemica, adesso viene messa sotto accusa. La società viene analizzata senza pregiudizi con vitalità e scetticismo.

Ricordiamo il caso del libro pubblicato il 13 giugno 1970 dalla casa editrice Samonà e Savelli intitolato *La strage di Stato - controinchiesta*.

Con la morte dello studente socialista Paolo Rossi, avvenuta in seguito agli scontri con i fascisti all'Università La Sapienza di Roma il 27 aprile 1966, si inizia a studiare il fenomeno della violenza fascista del dopoguerra. Tra i gruppi più attivi c'è quello che darà vita pochissimi anni dopo a quel Comitato di Controinformazione, responsabile della controinchiesta *La strage di Stato*, nato all'indomani dell'esplosione della bomba a Milano in Piazza Fontana il 12 dicembre del 1969. Il volume riscosse un enorme successo: entro ottobre dello stesso anno comparvero cinque edizioni (oltre 100.000 copie), raggiungendo la tiratura record nel 1977 di 500.000 copie. La strage di stato giunse a considerare Piazza Fontana come il punto di arrivo di un progetto, di una strategia della tensione incominciata qualche anno prima.

Ciò che di diverso la controinformazione è riuscita a fare, mossa dal dubbio e dalla diffidenza nei confronti della comunicazione istituzionale, è stato generare un flusso informativo alternativo di grande affidabilità ed efficacia. I grandi movimenti hanno dato una scossa anche ad altri ambiti: la musica, il cinema, il teatro e la radio. Ed è proprio quest'ultima a rappresentare un'importante valvola di sfogo sia per la grande creatività e l'ironia dei nuovi operatori, sia per i flussi controinformativi, ricordiamo Radio Alice a Bologna.

Cambia il sistema di distribuzione, che diventa più veloce e capillare. I tempi si riducono notevolmente, e per questo i settimanali si avvicinano di più alla cronaca. Dai giornali inizia a sparire il cosiddetto *pastone*: pezzo sulla settimana politica, considerato ora come una sorta di discorso da bar, emblema di un giornalismo "di paese". Cambia l'atmosfera nelle redazioni e il ruolo del direttore: i rapporti tra redazione, direttore ed editore si trasformano. In questi anni viene infatti redatto lo **Statuto del giornalista**, che rende il redattore più partecipe all'ingranaggio produttivo del giornale, dandogli un ruolo da protagonista, inoltre muta la figura del direttore, che non è più un monarca assoluto le cui decisioni sono inappellabili, ma opera in concerto con la redazione.

I giornali subiscono un salutare cambio generazionale: i giovani provenienti dal movimento si sparpagliano per il mondo dell'editoria. Le redazioni si svecchiano, scompaiono i redattori e gli inviati che si sono formati durante il Fascismo, facendo spazio alle nuove leve giunte dalle esperienze sessantottine. I giornali si aprono poi a interventi esterni: gli editoriali, che erano stati fino ad allora di esclusiva competenza del direttore, vengono redatti anche da opinionisti extra-redazionali, i cui

interventi erano prima inseriti come articoli di spalla.

Sui quotidiani l'informazione sindacale viene ampliata, anche se bisogna considerare che su di essa si fanno sentire molto i condizionamenti che derivano dagli interessi diretti o indiretti dei proprietari. Vengono incrementati anche il settore degli spettacoli e quello dello sport. Viene dedicato anche maggiore peso all'economia e alla finanza. Per quanto riguarda le fonti e i metodi di reperimento delle informazioni, può sorprendere il fatto che ci fu un rapporto stretto tra controinformazione e apparati informativi dello Stato (Servizi Segreti, Carabinieri, Polizia). Un'interazione molto interessante che ha prodotto risultati di grande rilievo.

La realtà della controinformazione nasce da diverse esperienze: innanzitutto dal giornalismo politico di denuncia come quello de l'Unità sotto la guida di Luigi Pintor negli anni Settanta. Ma la controinformazione è anche strettamente legata al filone delle inchieste sociali. Le inchieste sulle *trame nere* e sul coinvolgimento degli apparati dello Stato nelle vicende stragistiche restano il piatto forte di questo nuovo modo di informare. La controinformazione dedica inchieste alle lotte operaie, alle condizioni di vita durante il servizio militare o nelle carceri, ai giochi di potere nella grande industria o nell'editoria, agli scandali della vita mondana.

2.1.10 La fine

L'anno con più vittime fu il 1980 in cui morirono 125 persone, di cui 85 nella strage della stazione centrale di Bologna.

Probabilmente secondo per risonanza internazionale solo al sequestro Moro fu il sequestro del generale statunitense James Lee Dozier ad opera delle Brigate Rosse, che coincise nel tempo con il periodo considerato comunemente come conclusivo di un ciclo degli anni di piombo. Il sequestro Dozier destò scalpore per la capacità delle Brigate Rosse di colpire un obiettivo militare tanto significativo: il generale era infatti all'epoca vice comandante della NATO nel sud Europa e venne sequestrato a Verona il 17 dicembre 1981. Fu poi liberato a Padova il 28 gennaio 1982 da un'azione dei NOCS.

Lentamente verso il finire del decennio gli episodi di violenza scemarono. In particolare crollò il sostegno alle Brigate Rosse dopo l'assassinio dell'operaio Guido Rossa nel 1979. Rossa aveva denunciato un suo collega sorpreso a distribuire materiale di propaganda delle BR.

Gli anni di piombo stavano terminando, l'opinione che la lotta armata potesse portare al cambiamento dell'assetto costituzionale dello Stato stava cessando. lo scrittore Bifo Berardi, già esponente della sinistra extraparlamentare, ha affermato:



Immagine 10. Murales degli studenti al DAMS e all'Accademia a Bologna nel 1977.

“Alla fine del decennio settanta ogni comportamento anti-lavorista venne colpevolizzato, criminalizzato e rimosso, [...] il realismo del capitale riprendeva il posto di comando, con il trionfo delle politiche neo-liberiste. Iniziava la controffensiva capitalistica, la vita sociale veniva nuovamente sottomessa alla produttività, la competizione economica veniva santificata come unico criterio di progresso”.

(Franco “Bifo” Berardi, *Il sapiente, il mercante, il guerriero*, Derive Approdi, 2004.)

All’inizio degli anni novanta il giudice per le indagini preliminari di Savona, Fiorenza Giorgi, nel decreto di archiviazione relativo ad un’indagine su alcune bombe esplose in città tra il 1974 ed il 1975, compì un’analisi degli attentati avvenuti nella prima fase della strategia della tensione, in cui, tra le altre cose, cita le coperture garantite dai servizi italiani ad alcune azioni terroristiche ed all’operato di personaggi come Junio Valerio Borghese. Secondo quanto riportato dal giudice³:

“Dal 1969 al 1975 si contano 4.584 attentati, l’83 per cento dei quali di chiara impronta della destra eversiva (cui si addebitano ben 113 morti, di cui 50 vittime delle stragi e 351 feriti), la protezione dei servizi segreti verso i movimenti eversivi appare sempre più plateale”.

(Tribunale di Savona, ufficio del giudice per le indagini preliminari, Decreto di archiviazione procedimento penale 2276/90 R.G. pag 23 a 25)

³ Decreto citato nel libro intervista al generale dei carabinieri Nicolò Bozzo: Ruggiero Michele, *Nei secoli fedele allo stato*, Fratelli Frilli Editori, 2006, p. 229,

2.2 IL CINEMA

2.2.1 Il cinema di genere

Il cinema italiano tra gli anni sessanta e gli anni settanta presenta un panorama variegato e difficile da ricostruire/definire.

Accanto al cinema neorealista, degli autori, della commedia all'italiana, politico e di denuncia sociale a partire dal secondo dopoguerra nacque anche un cinema italiano più popolare. Fu un cinema snobbato ed osteggiato dalla critica cinematografica dell'epoca, che lo liquidava come un cinema di serie B, ma che venne invece molto apprezzato dal pubblico, anche internazionale, facendo rientrare di diritto questi film nella storia della cinematografia italiana.

I principali generi di film furono il western, il giallo - thriller - horror - splatter, commedia sexy, commedia trash, erotico, fantascienza, spionistico, guerra, Musi-carelli e poliziottesco.

Dopo aver toccato il proprio culmine negli anni sessanta e settanta, il cinema di genere italiano entrò in declino a metà degli anni ottanta per due motivi principali: da una parte la grave crisi che aveva colpito tutto il cinema italiano in quel periodo e dall'altra l'affermazione della televisione commerciale, che in pochi anni lo privò del suo pubblico; il cinema di genere italiano è poi scomparso completamente nei primi anni novanta.

2.2.2 Il poliziottesco

Un genere che bene interpretava il clima di quegli anni (in particolare degli anni settanta) fu il **poliziottesco**, ovvero il "*poliziesco all'italiana*", in cui vennero trattate storie di poliziotti duri dai metodi spicci, in certi casi non molto diversi da quelli dei loro antagonisti, alle prese con delinquenti, terroristi ed organizzazioni criminali spietate sullo sfondo delle principali città italiane (Roma, Milano, Napoli, Torino, Palermo, Genova e Bologna).

Va notato che i protagonisti potevano essere anche normali cittadini vittime di episodi criminosi che, di fronte all'inefficienza ed alla lentezza della legge, decidevano di farsi giustizia da soli, divenendo una specie di vendicatori in lotta contro il crimine.

Tali film, carichi di azione, inseguimenti e scene molto violente, avevano anche dei richiami sia a fatti di cronaca nera realmente accaduti nell'Italia di quell'epoca sia alla realtà sociale delle città italiane negli anni settanta - si era nel pieno dei cosiddetti "anni di piombo" e del boom della criminalità semplice e organizzata e del traffico e consumo di droga - e contenevano anche degli attacchi più o meno espliciti al sistema giudiziario italiano di allora, considerato troppo arrendevole ed inefficiente. Anche questi film furono decisamente poco amati dalla critica dell'epoca, che li definì molto negativamente etichettandoli come fascisti, qualunquisti e giustizialisti

e accusandoli di essere tutti uguali nelle trame così come nei personaggi, ma furono molto apprezzati dal pubblico italiano ed internazionale.

2.2.3 Il cinema sociale e politico

In questo periodo segnato dal piombo e dalla strategia della tensione, dalle stragi, dai nuovi movimenti studenteschi e dal compromesso storico, dal terrorismo e dalla tragedia dello statista Aldo Moro, nacque il cosiddetto **cinema politico**, un nuovo sottogenere all'italiana connotato dal legame delle varie opere con la cronaca di quegli anni.

All'interno del cinema sociale e politico, influenzato dai movimenti studenteschi, operai ed extra-parlamentari emersero registi nuovi che continuarono e potenziarono l'opera incominciata già anni prima da registi come **Francesco Rosi**, autore di film come *Salvatore Giuliano* (1961), che narra la storia del famoso bandito siciliano e *Le mani sulla città* (1963), film che denunciava la proliferazione della speculazione edilizia.

Immagine simbolo del cinema di impegno civile fu **Gian Maria Volonté** le cui interpretazioni in film come *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) e *La classe operaia va in paradiso* (1971) di **Elio Petri** sono considerate di notevole spessore.

Altri film di quel periodo importanti da ricordare sono *Il giorno della civetta* (1967), trasposizione cinematografica del romanzo di Leonardo Sciascia e il successivo *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica* (1971), entrambi di **Damiano Damiani**. Altro capolavoro duro e realistico è *Detenuto in attesa di giudizio* (1971) di Nanni Loy, con protagonista Alberto Sordi in un ruolo per lui insolito, nella rappresentazione del sistema carcerario italiano.

L'apice del filone di "denuncia" venne probabilmente toccato con *Il caso Mattei* (1972) di **Francesco Rosi**, un film inchiesta in cui il regista cercò di far luce sulla misteriosa scomparsa di Enrico Mattei, manager dell'ENI, il più importante gruppo statale italiano. Il film di Rosi, sempre con Gian Maria Volonté come protagonista, vinse la Palma d'oro al festival di Cannes e divenne un modello per analoghi film d'inchiesta prodotti nei decenni successivi.

Anche se non strettamente legato alla realtà italiana è doveroso ricordare *La battaglia di Algeri* di **Gillo Pontecorvo** (1966), potente ricostruzione degli eventi civili e militari che portarono l'Algeria all'indipendenza dal colonialismo francese. La pellicola vinse il Leone d'oro a Venezia, ed è divenuto nel tempo una delle opere

italiane più celebri nel mondo.

Altro regista italiano legato al cinema politico e d'impegno sociale è **Florestano Vancini**, che seppe coniugare la razionalità della ricostruzione storica con il resoconto di crisi sentimentali e soggettive: *La lunga notte del '43* (1960), *Le stagioni del nostro amore* (1966), *Il delitto Matteotti* (1973).

Altro grande protagonista nel panorama del cinema italiano di denuncia fu sicuramente **Pier Paolo Pasolini**, regista, attore, poeta e scrittore, che nelle sue opere si oppose alla morale del tempo. Personaggio di rottura, fino al suo assassinio nel 1975, non si stancò di combattere a tutti i livelli (letterario, cinematografico e politico) per proporre nuovi valori contrari al conformismo e al consumismo della società italiana a cavallo fra gli anni sessanta e settanta.

S'impose all'attenzione di pubblico e critica anche **Marco Bellocchio** con i suoi film che contestavano apertamente la società e i valori borghesi dell'epoca, dagli espliciti richiami sessantottini sin dalla sua pellicola d'esordio *I pugni in tasca* del 1965 per poi proseguire con lavori come *La Cina è vicina* del 1967, *Amore e rabbia* del 1969 e *Nel nome del padre* del 1972.

Da citare anche *Trevico-Torino... viaggio nel Fiatnam* (1973) di **Ettore Scola**, *Lettera aperta a un giornale della sera* (1970) di **Franco Maselli** e il documentario *12 dicembre* girato da **Pier Paolo Pasolini** e da **Giovanni Bonfanti**, che racconta un viaggio nell'Italia dell'autunno caldo e della strage di Stato.

2.2.4 ANAC, AACI E GIFIP

Al centro del cinema italiano del periodo si pose l'**ANAC**, l'*Associazione Nazionale Autori Cinematografici*, che radunò registi, sceneggiatori e soggettisti.

L'ANAC venne fondata nel 1952, dopo lo scioglimento della precedente Associazione Culturale Cinematografica Italiana (ACCI: nata nel 1944 subito dopo la liberazione di Roma), che riuniva -oltre agli autori cinematografici- anche critici e uomini di cultura ed era presieduta da **Cesare Zavattini**.

La formula associativa dell'ANAC le conferì una fisionomia a metà strada tra l'associazione sindacale e l'associazione culturale politica. Le varie anime presenti nell'ANAC portarono col tempo alla nascita di nuove associazioni che rispetto all'ANAC si distinsero per alcuni scopi.

E' il caso dell'**AACI**, *Associazione Autori Cinematografici Italiani* che, pur mantenendo tra i suoi scopi, analogamente all'ANAC, quello di favorire la crescita del cinema italiano, cercò di divenire una sorta di sindacato a difesa di una specifica professionalità.

Il momento di rottura avvenne il 6 marzo 1968, quando un'assemblea dell'ANAC prese atto del divorzio consumato da un centinaio di soci, i quali costituirono il nuovo raggruppamento AACI al quale aderirono - fra gli altri - Antonioni, Blasetti, Bolognini, Comencini, Fellini, Germi, Lattuada, Leone, Loy, Monicelli, Patroni-Griffi, Pietrangeli, Scola, Sordi, Visconti e Zampa.

Molti reagirono con insofferenza e senso di fastidio alla politicizzazione dei dibattiti intestini e non tollerarono che i loro colleghi si interessassero blandamente ai problemi immediati della categoria.

Alcune fazioni invocarono un'ANAC che tutelasse con più efficacia e assiduità lo status professionale dei suoi membri; altri, invece, avrebbero voluto un organismo associativo più pugnace nel richiedere al governo una politica cinematografica rinnovatrice.

Vecchi nodi vennero al pettine e le divisioni si incunearono attraverso i diversi schieramenti ideologici e partitici. L'unità dei cineasti italiani, mantenuta dal dopoguerra grazie al coagulo di un comune denominatore - la difesa dalla censura amministrativa - si sgretolò non appena una parte dell'ANAC si fece fautrice di un'azione per "creare le condizioni e gli strumenti che rendessero possibile un cinema diverso". Proposizioni così nette urtarono molti cineasti, i quali reputarono che il cinema italiano dovesse essere protetto e assistito indistintamente, nella sua totalità, accettando l'esistente e conservandolo a scapito di mutamenti strutturali.

Affinchè la spaccatura avvenuta fosse rimarginata dovettero trascorrere alcuni anni, durante i quali le due associazioni si adoperarono per raggiungere una intesa operativa che, ristabilita nel marzo 1969 durante l'occupazione dell'Ente Gestione Cinema e dell'Istituto Luce, venne suggellata nel 1972, organizzando in pieno accordo "le giornate del cinema italiano", a Venezia, allo scopo di accelerare la riforma della Biennale.

Il manifesto, che nel '68 giudicò la secessione come un salutare chiarimento, sanzionò un principio innovativo, secondo cui l'ANAC avrebbe aperto le sue fila anche ai non professionisti del cinema: un colpo inferto allo spirito di corporazione che aveva impregnato l'associazione degli autori cinematografici.

Presentano il documento Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Libro Bizzarri, Giuseppe De Santis, Vittorio De Seta, Ugo Gregoretti, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Lino Micciché, Giuliano Montaldo, Valentino Orsini, Pier Paolo Pasolini, Elio Petri, Ugo Pirro, Gillo Pontecorvo, Nelo Risi, Franco Solinas, Paolo e Vittorio Taviani, Florestano Vancini e fra i principali firmatari ed estensori ci fu Zavattini, il cui contributo alla formulazione del testo suona inconfondibile.

Un'altra associazione che nacque in quel periodo fu il *Gruppo di Iniziativa per*

il *Film Politico* - **GIFIP**, nato anch'esso dallo slancio di alcuni registi all'interno dell'ANAC, con dichiarati scopi politici e un'identità molto definita.

L'esperienza del GIFIP, fu certamente importante e ben rappresentata da registi tra cui vanno senza dubbio citati **Marco Ferreri** e **Francesco Maselli**. Anche **Pino Adriano** prese parte a questa avventura come regista. Racconta⁴:

Nasce con l'idea di promuovere la realizzazione di film, documentari, inchieste, dossier su quello che sta accadendo in Italia nel 1969-70. Avevo saputo di questa iniziativa dell'ANAC e presentai un progetto a Maselli, che ne era Segretario e che lo portò al consiglio direttivo. Era il progetto di un film-documentario su un'esperienza di lotte operaie e studentesche in Sardegna.

Mi appassionava l'idea di effettuare un'indagine conoscitiva su un'esperienza circoscritta ma significativa, nella quale il rapporto tra operai e studenti era intenso, non si limitava all'andare davanti alla fabbrica a distribuire volantini ma era ben radicato in un organismo, piccolo ma efficace, che interveniva nelle lotte di fabbrica e sul territorio.

(Dichiarazione rilasciata da Pino Adriano a Massimo Veneziani in una intervista del 10 giugno 2003)

Alcuni mesi di montaggio seguirono le tre settimane di riprese. Nel 1970 uscì *Lotte di classe in Sardegna*. **Virginia Onoraro** fu tra i registi. Lavorò per il secondo film del GIFIP insieme al comitato di fabbrica dell'Alfa Romeo. Il collettivo dell'ANAC realizzò in proprio questi due film. Come terzo lavoro del GIFIP venne realizzata l'edizione italiana di un film statunitense che si concentrò sulle lotte operaie in fabbrica e nei quartieri poveri di Detroit, abitati da gente di colore. Il film originale americano era realizzato da un collettivo politico vicino alle "Pantere nere".

Che il GIFIP fosse nato all'interno dell'ANAC non fu certo casuale perché, come ricorda Pino Adriano⁵:

⁴ Massimo Veneziani, *Controinformazione*, ed. Castelveccchi, 2006.

⁵ Massimo Veneziani, *Controinformazione*, op. cit.

L' ANAC era, in buona misura, di Cesare Zavattini, e cioè di quel momento di storia del cinema italiano che si chiama neorealismo e che ha la caratteristica inconfondibile di un forte impegno sociale da parte degli autori cinematografici. Il Gruppo di Iniziativa voleva stimolare l'uso della macchina da presa all'interno delle lotte, convinto, come Zavattini aveva insegnato, che la macchina da presa potesse dare un contributo alla dialettica politica nella misura in cui, più e meglio delle parole, poteva allargare la conoscenza e quindi la democrazia. Il GIFIP fu certamente un tentativo di creare della controinformazione con gli strumenti cinematografici. "Controinformazione" era un termine che noi non usavamo molto: non c'era un contro qualcuno, non si pensava di fare qualcosa che fosse contro l'informazione ufficiale. Si pensava di fare qualcosa che raccontasse quello che gli altri non raccontavano. Era una informazione nuova, un'informazione politica militante. Il cinema diventava militante, diventava strumento di lotta.

(Dichiarazione rilasciata da Pino Adriano a Massimo Veneziani in una intervista del 10 giugno 2003)

Il GIFIP concluse la sua esperienza dopo due, tre anni per una serie di difficoltà legate alle divisioni politiche interne e alla difficoltà nella circolazione delle sue opere.

Nei decenni successivi altri registi ritornano sui temi caratterizzanti gli anni sessanta e settanta.

Gianni Amelio ad esempio, dopo molte regie televisive per la Rai, esordì al cinema con *Colpire al cuore* (1982), un film sul terrorismo che non passò inosservato. Dopo l'interessante *I ragazzi di via Panisperna* sul leggendario gruppo di fisici guidato da Enrico Fermi, raggiunse la notorietà internazionale con l'acclamato e premiato *Porte aperte*, tratto da un romanzo di Leonardo Sciascia. Nei film successivi, Amelio sviluppò tematiche legate alla realtà sociale con dolorosa partecipazione e sensibilità artistica.

In tempi più recenti possiamo notare un deciso ritorno al cinema italiano di prospettiva storico-politica: la memoria politica e ideologica vista come sguardo per analizzare i nostri tempi.

Esempi importanti sono indubbiamente la rivisitazione in chiave personale e autobiografica del '68 da parte di **Michele Placido** con *Romanzo criminale* (2005),

seguito dalla serie televisiva del 2008 di **Stefano Sollima**, tratta dall'omonimo romanzo del giudice De Cataldo. Non autobiografico ma metafora agghiacciante dei nostri tempi è la descrizione della vita di Mussolini e del fascismo, vista dagli occhi dell'esperto regista **Marco Bellocchio** con *Vincere*, (2009).

Da citare sono anche *Romanzo di una strage*, (2012) e *La meglio Gioventù*, (2003) di **Marco Tullio Giordana**, *Se sarà luce sarà bellissimo*, (2009) di **Aurelio Grimaldi**, *Bologna 2 agosto... I giorni della collera*, (2014) di **Molteni** e **Santamaria**, *Guido che sfidò le Brigate Rosse*, (2014) di **Giuseppe Ferrara**, *I fatti della banda della Magliana*, (2004) di **Daniele Costantini**, la miniserie tv *Il generale Dalla Chiesa*, (2007) di **Giorgio Capitani**, *Lavorare con lentezza*, (2004) di **Guido Chiesa** e *Mio fratello è figlio unico*, (2007) di **Daniele Lucchetti**.

2.3 I FILM

Per comprendere al meglio la situazione generale del panorama cinematografico degli anni Settanta, in una prima fase sono stati visionati i film seguendo un criterio di selezione ampio, quindi sono stati considerati anche film che non affrontavano il tema degli Anni di Piombo direttamente, film ambientati in periodi storici diversi oppure film che affrontavano avvenimenti di altri paesi come Spagna o Grecia. In una seconda fase si è passati alla selezione e all'analisi dei soli film riguardanti gli Anni di Piombo in Italia, includendo però anche qualche opera non strettamente definibile come storica, ma che implicitamente fa riferimento al clima di quegli anni.

2.3.1 ELENCO FILM VISIONATI

1. *Amore e rabbia*, AA.VV, Italia, Francia, 1969.
2. *Buongiorno, notte*, Marco Bellocchio, Italia, 2003.
3. *Cadaveri eccellenti*, Francesco Rosi, Italia, Francia, 1975.
4. *Colpire al cuore*, Gianni Amelio, Italia, 1983.
5. *Giordano Bruno*, Giuliano Montaldo, Italia, 1973.
6. *Guido che sfidò le brigate rosse*, Giuseppe Ferrara, Italia, 2006.
7. *I fatti della banda della magliana*, Daniele Costantini, Italia, 2005.
8. *Il caso Mattei*, Francesco Rosi, Italia, 1972.
9. *Il caso Moro*, Giuseppe Ferrara, Italia, 1986.
10. *Il Divo*, Paolo Sorrentino, Italia, Francia, 2008.
11. *Il Generale Dalla Chiesa*, Giorgio Capitani, Italia, 2007.
12. *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Elio Petri, Italia, 1970.
13. *La ciociara*, Vittorio de Sica, Italia, 1960.
14. *La classe operaia va in paradiso*, Elio Petri, Italia, 1971.
15. *La meglio gioventù*, M.T. Giordana, Italia, 2003.
16. *La notte della Repubblica*, da un'idea di Sergio Zavoli, Italia, 1989-90.
17. *La polizia ringrazia*, Steno, Italia, 1972.
18. *La polizia sta a guardare*, Roberto Infascelli, Italia, 1973.
19. *La seconda volta*, Mimmo Calopresti, Italia, Francia, 1995.
20. *Lavorare con lentezza*, Guido Chiesa, Italia, 2004.

21. *L'attentato (L'attentat)*, Yves Boisset, Francia, Italia, Germania Ovest, 1972.
22. *Mio fratello è figlio unico*, Daniele Luchetti, Italia, 2007.
23. *Ogro, Gillo Pontecorvo*, Spagna, Italia, Francia, 1979.
24. *Pasolini, un delitto italiano*, Marco Tullio Giordana, Italia, Francia, 1995.
25. *Piazza delle cinque lune*, Renzo Martinelli, Italia, UK, 2003.
26. *Porte aperte*, Gianni Amelio, Italia, 1990.
27. *Romanzo criminale*, Michele Placido, Italia, UK, Francia, 2005.
28. *Romanzo di una strage*, Marco Tullio Giordana, Italia, Francia, 2012.
29. *San Babila Ore 20 - Un delitto inutile*, Carlo Lizzani, Italia, 1976.
30. *Sbatti il mostro in prima pagina*, Marco Bellocchio, Italia, 1972.
31. *Se sarà luce sarà bellissimo*, Aurelio Grimaldi, Italia, 2008.
32. *Todo Modo*, Elio Petri, Italia, 1976.
33. *Un borghese piccolo piccolo*, Mario Monicelli, Italia, 1977.
34. *Una giornata particolare*, Ettore Scola, Italia, 1977.
35. *Uomini contro*, Francesco Rosi, Italia, 1970.
36. *Vogliamo i Colonnelli*, Mario Monicelli, Italia, 1973.
37. *Z, l'orgia del potere*, Costa-Gravas, Algeria, Francia, 1969.

2.3.2 ELENCO FILM ANALIZZATI

1. *Amore e rabbia*, AA.VV, Italia, Francia, 1969.
2. *Buongiorno, notte*, Marco Bellocchio, Italia, 2003.
3. *Cadaveri eccellenti*, Francesco Rosi, Italia, Francia, 1975.
4. *Colpire al cuore*, Gianni Amelio, Italia, 1983.
5. *Guido che sfidò le brigate rosse*, Giuseppe Ferrara, Italia, 2006.
6. *I fatti della banda della magliana*, Daniele Costantini, Italia, 2005.
7. *Il caso Mattei*, Francesco Rosi, Italia, 1972.
8. *Il caso Moro*, Giuseppe Ferrara, Italia, 1986.
9. *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Elio Petri, Italia, 1970.
10. *La classe operaia va in paradiso*, Elio Petri, Italia, 1971.
11. *La meglio gioventù*, M.T. Giordana, Italia, 2003.
12. *La notte della Repubblica*, da un'idea di Sergio Zavoli, Italia, 1989-90.
13. *La polizia ringrazia*, Steno, Italia, 1972.
14. *La polizia sta a guardare*, Roberto Infascelli, Italia, 1973.
15. *La seconda volta*, Mimmo Calopresti, Italia, Francia, 1995.
16. *Lavorare con lentezza*, Guido Chiesa, Italia, 2004.
17. *Pasolini, un delitto italiano*, Marco Tullio Giordana, Italia, Francia, 1995.
18. *Piazza delle cinque lune*, Renzo Martinelli, Italia, UK, 2003.
19. *Romanzo criminale*, Michele Placido, Italia, UK, Francia, 2005.

20. *Romanzo di una strage*, Marco Tullio Giordana, Italia, Francia, 2012.
21. *San Babila Ore 20 - Un delitto inutile*, Carlo Lizzani, Italia, 1976.
22. *Sbatti il mostro in prima pagina*, Marco Bellocchio, Italia, 1972.
23. *Se sarà luce sarà bellissimo*, Aurelio Grimaldi, Italia, 2008.
24. *Todo Modo*, Elio Petri, Italia, 1976.
25. *Vogliamo i Colonnelli*, Mario Monicelli, Italia, 1973.

Procediamo ora con le singole schede dei film analizzati.

I - 1 AMORE E RABBIA



Immagine 11. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Marco Bellocchio	lettore
Julian Beck	moribondo
Jim Anderson	
Judith Malina	
Giulio Cesare Castello	prete
Adriano Aprà	chierico
Fernaldo Di Giammatteo	
Petra Vogt	
Romano Costa	chierico
Milena Vukotic	infermiera
Christine Guého	l'attrice
Nino Castelnuovo	il direttore
Catherine Jourdan	spettatrice
Paolo Pozzesi	spettatore
Tom Baker	l'uomo
Ninnetto Davoli	Ricetto
Rochelle Barbini	piccola bambina
Aldo Puglisi	Dio

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Amore e rabbia
REGIA	Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani
SOGGETTO	Piero Badalassi, Marco Bellocchio, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, Puccio Pucci
SCENEGGIATURA	Marco Bellocchio, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Carlo Lizzani
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Alain Levent, Sandro Marcori, Giuseppe Ruzzolini, Ugo Piccone, Ajace Parolin
MUSICA	Giovanni Fusco
MONTAGGIO	Nino Baragli, Franco Fraticelli, Agnès Guillemot, Roberto Perpignani
SCENOGRAFIA	Mimmo Scavia
COSTUMI	
PRODUZIONE	Carlo Lizzani Castoro Film, Anouchka Film
PAESE DI PRODUZIONE	Italia, Francia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Istituto Luce (2004) Medusa Home Entertainment (2009)
GENERE	drammatico
ANNO	1969
DURATA	102 min
COLORE	colore

SINOSI

L'indifferenza _ L'episodio è tratto dalla parabola del buon samaritano, con protagonista Tom Baker, ambientato in una strada ai giorni nostri.

Agonia _ Nell'episodio Agonia un vecchio vescovo agonizzante ha una visione e si rende conto poco prima di morire di aver trascorso infruttuosamente la propria esistenza. L'episodio, costituito prevalentemente da una lunga sequenza onirica, s'ispira alla parabola del fico sterile.

La sequenza del fiore di carta _ Ricetto (Ninnetto Davoli) percorre le strade di Roma senza rendersi conto del male e della sofferenza intorno a sé. Dio gli parla, ma non ne ascolta la voce. La lunga sequenza, alternata ad immagini di Ricetto che balla per la strada con un grande fiore rosso in

mano, e spesso sovrapposta a filmati che ritraggono le più crude immagini della storia della prima metà del Novecento, si conclude con la morte del protagonista, colpevole di non saper rinunciare alla propria innocenza per aprire gli occhi sul mondo che lo circonda.

L'amore _ L'amore è un racconto sull'inconciliabilità di democrazia e rivoluzione, perfino quando si amano. I dialoghi dell'episodio sono in francese per i due ruoli femminili, in italiano per i due ruoli maschili, tuttavia strutturati in modo che la comprensione sia chiarissima per entrambe le lingue.

Discutiamo, discutiamo _ Discutiamo, discutiamo è un esempio di dialettica fra parti rivoluzionarie e non durante un'occupazione d'università.

I - 2 BUONGIORNO, NOTTE

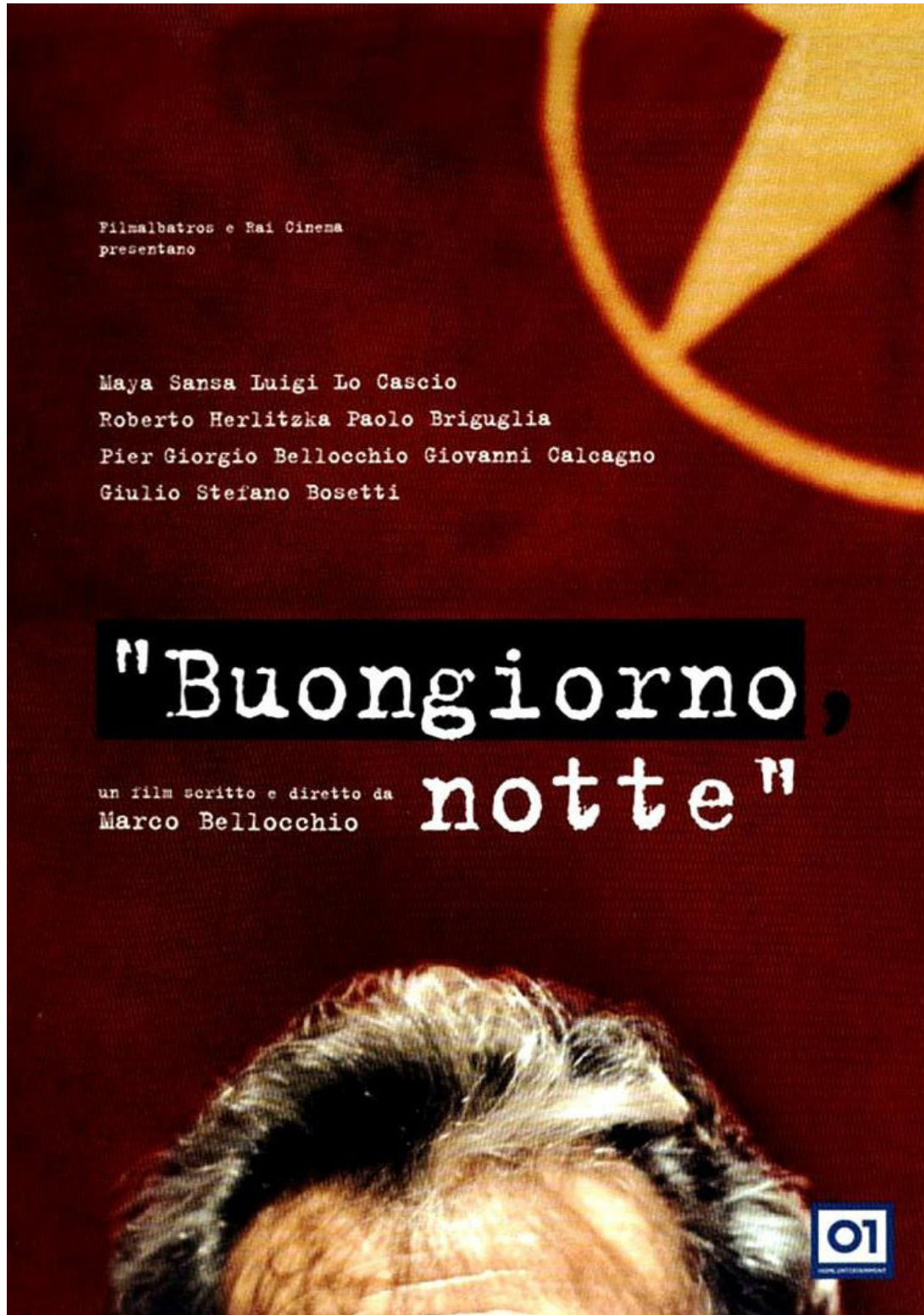


Immagine 12. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Maya Sansa	Chiara
Luigi Lo Cascio	Mariano
Roberto Herlitzka	Aldo Moro
Paolo Briguglia	Enzo
Pier Giorgio Bellocchio	Ernesto
Giovanni Calcagno	Primo
Giulio Stefano Bosetti	Papa Paolo VI

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Buongiorno, notte
REGIA	Marco Bellocchio
SOGGETTO	Marco Bellocchio, Anna Laura Braghetti, Paola Tavella
SCENEGGIATURA	Marco Bellocchio
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Pasquale Mari
MUSICA	Riccardo Gagni (musiche originali), Pink Floyd, Franz Schubert, Giuseppe Verdi, Jacques Offenbach
MONTAGGIO	Francesca Calvelli
SCENOGRAFIA	Marco Dentici
COSTUMI	Sergio Ballo
PRODUZIONE	Filmalbatros, Rai Cinema, Sky
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	o1 Distribution
GENERE	drammatico, storico
ANNO	2003
DURATA	106 minuti
COLORE	colore

SINOSSI

Attraverso un resoconto che mescola la narrazione del romanzo con documenti televisivi originali dell'epoca, il regista rievoca il dramma umano di Aldo Moro e il dubbio che si era fatto strada in una delle brigatiste. Il film si concentra principalmente sul rapporto tra il detenuto e le sue guardie attraverso gli occhi di Chiara, la giovane donna il cui ruolo è quello di sorvegliare il prigioniero. Il film ritrae la vita di Chiara - il suo lavoro come bibliotecaria, la vita quotidiana - da un lato, e il processo tenuto contro Moro dai compagni delle BR dall'altro. Chiara è combattuta per questi due opposti aspetti e comincia a dubitare del suo impegno politico. Il doppio livello narrativo ci presenta drammatici stralci degli "interrogatori" a cui lo statista fu sottoposto durante la sua detenzione, e proiezioni oniriche che culminano con la sua ipotetica liberazione.

I - 3 CADAVERI ECCELLENTI



Immagine 13. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Alain Cuny	giudice Rasto
Alfonso Gatto	Nocio
Anna Proclemer	la signora Nocio
Carlo Tamberlani	l'arcivescovo
Charles Vanel	procuratore Varga
Claudio Nicastro	generale
Corrado Gaipa	mafioso interrogato da Rogas
Enrico Ragusa	frate cappuccino
Fernando Rey	ministro della sicurezza
Florestano Vancini	dirigente del PCI
Francesco Callari	giudice Sanza
Lino Ventura	ispettore Amerigo Rogas
Luigi Pistilli	Cusano
Marcel Bozzuffi	l'ozioso
Maria Carta	signora Cres
Max Von Sydow	presidente Riches
Paolo Bonacelli	dottor Maxia
Paolo Graziosi	Galano
Renato Salvatori	commissario di polizia
Silverio Blasi	dott. Bloma, capo della squadra politica
Tina Aumont	la prostituta
Tino Carraro	capo della polizia

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Cadaveri eccellenti
REGIA	Francesco Rosi
SOGGETTO	Leonardo Sciascia
SCENEGGIATURA	Tonino Guerra, Lino Iannuzzi, Francesco Rosi
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Pasqualino De Santis
MUSICA	Astor Piazzolla, Piero Piccioni, Chopin (Sonata n. 2 op. 35)
MONTAGGIO	Ruggero Mastroianni
SCENOGRAFIA	Andrea Crisanti
COSTUMI	Enrico Sabbatini
PRODUZIONE	Alberto Grimaldi
PAESE DI PRODUZIONE	Italia, Francia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	United Artists Europa
GENERE	giallo, noir, drammatico
ANNO	1976
DURATA	115 minuti
COLORE	colore

SINOSI

In una regione dell'Italia del sud (in una riconoscibile, sebbene mai nominata, Sicilia) vengono uccisi alcuni magistrati.

Incaricato delle indagini è l'ispettore di polizia Amerigo Rogas, il quale inizialmente svolge le sue indagini negli ambienti mafiosi e successivamente verso tre persone, tutte giudicate e condannate ad un pena detentiva dai magistrati assassinati e poi risultate innocenti, considerando come possibile movente la vendetta.

I delitti tuttavia iniziano ad avvenire anche nella capitale ed il capo della polizia impone a Rogas di indirizzare le indagini verso i "gruppuscoli" di estrema sinistra, e non più da solo ma agli ordini di

un commissario della squadra politica ma l'ispettore progressivamente si convince che i delitti possano essere parte di un piano eversivo, iniziando ad essere a sua volta sorvegliato, e, una volta avutane la certezza, ne informa il segretario del PCI, al quale dà appuntamento in un museo ma un killer, appostato sul luogo, li uccide entrambi.

La versione ufficiale, fornita dallo stesso capo della polizia, attribuisce l'uccisione del segretario del partito allo stesso Rogas, che avrebbe dato da tempo segni di squilibrio mentale.

I membri di partito del segretario assassinato, pur conoscendo la verità, non ne approfittano, poiché giudicano prematura la conquista del potere.

I - 4 COLPIRE AL CUORE



Immagine 14. Cover DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Jean-Louis Trintignant	Dario
Fausto Rossi	Emilio
Laura Morante	Giulia
Sonia Gessner	Madre di Emilio
Vanni Corbellini	Sandro Ferrari
Laura Nucci	madre di Dario
Matteo Cerami	Matteo
Vera Rossi	

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Colpire al cuore
REGIA	Gianni Amelio
SOGGETTO	Gianni Amelio
SCENEGGIATURA	Vincenzo Cerami
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Tonino Nardi
MUSICA	Franco Piersanti
MONTAGGIO	Anna Rosa Napoli
SCENOGRAFIA	Marco Dentici
COSTUMI	Lina Nerli Taviani
PRODUZIONE	Enzo Porcelli Renzo Rossellini
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Ripley's Home Video (2004)
GENERE	drammatico
ANNO	1983
DURATA	105 minuti
COLORE	colore

SINOSSI

Emilio, figlio di Dario, docente universitario di sinistra, è un adolescente studioso e introverso che vive con insofferenza i rapporti confidenziali del padre con i suoi ex studenti, tra cui una giovane coppia: Giulia e Sandro Ferrari.

Quando Sandro viene ucciso a un posto di blocco in uno scontro a fuoco, Emilio scopre che i due giovani sono in realtà due terroristi, così si reca dai carabinieri a raccontare che il giovane frequentava la loro casa.

Seguendo il padre e la giovane ragazza superstite, a cui questi è legato sentimentalmente, raccoglie prove sulla loro relazione ed il loro impegno politico. Sarà l'inizio di un'incrinatura che cambierà profondamente i rapporti tra padre e figlio fino all'arresto di Dario, denunciato dallo stesso Emilio.

I - 5 GUIDO CHE SFIDÒ LE BRIGATE ROSSE



Immagine 15. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Andrea Bruschi	Operaio Bartolini
Anna Galiena	Silvia Rossa
Corrado Invernizzi	Operaio
Elsa Morante	Maria Rosaria Omaggio
Elvira Giannini	Fulvia Miglietta "Nora"
Gianmarco Tognazzi	Riccardo Dura "Roberto"
Giulio Buccolieri	Brigatista
Ivan Castiglione	Operaio Napoli
Massimo Ghini	Guido Rossa
Matteo Alfonso	Operaio
Mattia Sbragia	Mario Moretti "Il Vecchio"

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Guido che sfidò le Brigate Rosse
REGIA	Giuseppe Ferrara
SOGGETTO	Giuseppe Ferrara
SCENEGGIATURA	Giuseppe Ferrara, Daniele Aliprandi
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Riccardo Gambacciani
MUSICA	Pino Donaggio
MONTAGGIO	Adriano Tagliavia
SCENOGRAFIA	Laura Benzi
COSTUMI	Barbara Molinari
PRODUZIONE	Manolo Bolognini Carmine De Benedittis
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Emme Cinematografica
GENERE	drammatico, poliziesco, storico
ANNO	produzione 2005 distribuzione 2007
DURATA	102 minuti
COLORE	colore

SINOSI

La mattina del 24 gennaio 1979 in via Fracchia a Genova, il sindacalista Guido Rossa esce come ogni giorno per andare al suo lavoro di operaio all'Italsider. Tre mesi prima ha denunciato Francesco Berardi, un suo compagno di lavoro che all'interno della fabbrica ha diffuso volantini delle BR.

Berardi è stato condannato a 4 anni e mezzo di carcere dopo essere stato arrestato e processato per direttissima.

Ora il brigatista rosso Roberto Dura è appostato davanti al portone insieme a due compagni con la missione di gambizzare Rossa, come stabilito dal comitato esecutivo dei terroristi.

Dura esegue, si allontana, poi torna indietro e lo uccide.

I - 6 I FATTI DELLA BANDA DELLA MAGLIANA



Immagine 16. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Fabio Grossi	Stefano Celletti, "er Palletta"
Fanny Cadeo	
Francesco Dominedò	Claudio Terenzi, "er Diavolo"
Francesco Pannofino	Luciano Amodio, "Accattone"
Gianfranco Zuncheddu	Fortunato Marras
Leo Gullotta	il Giudice
Luciano Sinisi	Daniele Urbinati, "er Raguseo"
Mario Contu	Marcello Jacobis, "Ubalдино"
Roberto Brunetti	Sandro Colangeli, "Sandrone"
Tommaso Capogregò	Ugo Torrisi, "Operaletto"

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	I fatti della banda della magliana
REGIA	Daniele Costantini
SOGGETTO	Daniele Costantini Silvana Spina Massimo Martino Gabriella Buon-tempo
SCENEGGIATURA	Daniele Costantini
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Paolo Ferrari
MUSICA	Maurizio Grillo
MONTAGGIO	Roberto Martucci
SCENOGRAFIA	Luca Servino
COSTUMI	Agata Cannizzaro
PRODUZIONE	Istituto Luce Goodtime Enterprise
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Istituto Luce
GENERE	drammatico
ANNO	2004
DURATA	88 minuti
COLORE	colore

SINOSSI

In un ambiente surreale, rappresentato da un carcere, Luciano Amodio detto Accattone depone di fronte ad un magistrato, confessando la sua appartenenza alla banda della Magliana; dopo avere spiegato i motivi della sua latitanza in Venezuela e del suo pentimento inizia a raccontare le vicende della banda, introducendone i componenti, sia quelli ancora vivi, sia coloro che sono già morti, i quali, una volta entrati, si presentano e spiegano il loro ruolo e la loro sorte. Una volta introdotto anche l'ultimo componente, Claudio Terenzi detto er Diavolo, inizia la storia della banda: i rapporti con il clan dei marsigliesi e con Albert Bergamelli, il rapimento del duca Boncompagni, il riciclaggio del denaro con l'aiuto di Francis Turatello e della mala milanese, l'idea della costituzione di un'organizzazione per il controllo delle attività criminali nella capitale e le regole che la banda avrebbe dovuto rispettare per rimanere unita. La prima attività di cui la banda prende il controllo è quella delle scommesse clandestine all'ippodromo Tor di Valle, strappate a Peppe er Terribile per passare poi al traffico degli stupefacenti, con la collaborazione della Nuova Camorra Organizzata di Raffaele Cutolo e di Cosa Nostra, attraverso i contatti con Pippo Calò. La banda stringe inoltre contatti anche con il mondo politico, in particolare con l'estrema destra, attraverso i contatti con Alessandro Alibrandi ed i fratelli Valerio e Cristiano Fioravanti, i quali si servivano della banda per il riciclaggio dei proventi

delle rapine, con Ordine Nuovo e con il professor Aldo Semerari, il cui omicidio fu motivato dal suo tendere perizie psichiatriche sia per gli uomini di Cutolo che del suo rivale Umberto Ammaturo. Viene rivelato il sito del deposito delle armi, custodite nei sotterranei del Ministero della Sanità e l'incontro con l'onorevole Flaminio Piccoli, con la sua richiesta alla banda di un intervento per ritrovare l'onorevole Aldo Moro, fino alla svolta avvenuta nel 1980 quando er Diavolo viene ucciso da Rolando Menicucci, appartenente all'omonimo clan, detta la banda dei Pesciaroli, che innesca dapprima una spirale di vendetta e successivamente la pretesa di un aumento della quota da parte di Fortunato Marras che provocherà la sua morte. Viene riferito anche l'inizio del declino della banda: l'arresto di Sandrone ed er Palletta dopo l'omicidio di un altro esponente del clan Menicucci, l'assassinio di Domenico Balducci ad opera di Ubalдино, er Raguseo ed er Palletta su richiesta di Pippo Calò, la morte di er Raguseo, durante l'attentato al vice presidente del Banco Ambrosiano Roberto Rosone, compiuto forse su richiesta di Roberto Calvi o forse della loggia massonica P2, e la fuga in Venezuela dell'Accattone dopo lo scollamento della banda e la morte di Ubalдино ad opera di Sandrone, il quale, insieme ad er Palletta, ucciderà Patrizio, il fratello dell'Accattone, incoraggiandolo nel suo proposito di pentimento.

I - 7 IL CASO MATTEI



Immagine 17. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Gian Maria Volontè	Enrico Mattei
Luigi Squarzina	il giornalista liberale
Gianfranco Ombuen	ingegner Ferrari
Edda Ferronao	signora Mattei
Accursio Di Leo	personalità siciliana
Furio Colombo	assistente di Mattei
Peter Baldwin	Mc Hale
Aldo Barberito	Mauro De Mauro
Alessio Baume	giornalista del "Time"
Arrigo Benedetti	sé stesso
Sennuccio Benelli	giornalista
Luciano Colitti	Irnerio Bertuzzi
Terenzio Cordova	funzionario di polizia
Umberto D'Arrò	giornalista
Thyraud De Vosjoli	sé stesso
Vittorio Fanfoni	giornalista
Gianni Farneti	giornalista
Felice Fulchignoni	personalità siciliana
Franco Graziosi	Ministro delle partecipazioni statali
Elio Jotta	gen. commissione d'inchiesta
Salvo Licata	giornalista
Giuseppe Lo Presti	personalità siciliana
Dario Michaelis	ufficiale dei carabinieri
Camillo Milli	giornalista in televisione
Blaise Morrissey	petroliere americano
Michele Pantaleone	sé stesso
Ferruccio Parri	sé stesso
Renato Romano	giornalista
Francesco Rosi	sé stesso
Giuseppe Rosselli	giornalista
Jean Rougeul	funzionario americano
Ugo Zatterin	sé stesso
Edy Biagetti	guardia del corpo di Mattei

SINOSI

il film inizia dopo la morte di Enrico Mattei, precipitato con il suo aereo nella campagna di Bascapè, presso Pavia, durante il ritorno da un viaggio in Sicilia, in circostanze mai del tutto chiarite, inizia la rievocazione del periodo trascorso alla guida dell'AGIP e dell'ENI. Nominato nel 1945 commissario straordinario dell'AGIP, con il difficile compito di liquidarla, svenderla a privati o a grandi compagnie, l'ingegner Mattei riesce abilmente a mantenere la società in vita e, addirittura, a potenziarla e renderla più efficiente, evitando in questo modo la vendita. Nel biennio 1946-1948 nasce la rete dell'Agip, e si hanno le prime scoperte di petrolio e metano in diverse parti

d'Italia. Mattei, spregiudicato ma geniale, cerca di dimostrare che può esistere un'efficiente industria italiana degli idrocarburi e, a tale scopo, decide di offrire ai paesi arabi e africani produttori di greggio condizioni di sfruttamento delle loro risorse più vantaggiose di quelle proposte dai rappresentanti dei trust anglo-americani del petrolio, le cosiddette sette sorelle, inimicandosi mortalmente. Gli interessi petroliferi stranieri, sfruttando le connivenze con i servizi segreti italiani, riusciranno ad eliminare Mattei con un attentato dinamitardo camuffato da incidente aereo.

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Il caso Mattei
REGIA	Francesco Rosi
SOGGETTO	Tonino Guerra, dal libro "L'assassinio di Enrico Mattei" di Fulvio Bellini e Alessandro Previdi
SCENEGGIATURA	Tito Di Stefano, Tonino Guerra, Nerio Minuzzo, Francesco Rosi, Fulvio Bellini (non accreditato), Alessandro Previdi (non accreditato)
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Pasqualino De Santis
MUSICA	Piero Piccioni
MONTAGGIO	Ruggero Mastroianni
SCENOGRAFIA	Andrea Crisanti
COSTUMI	
PRODUZIONE	Vides
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	CIC
GENERE	biografico, drammatico
ANNO	1972
DURATA	110 minuti
COLORE	colore

I - 8 IL CASO MORO

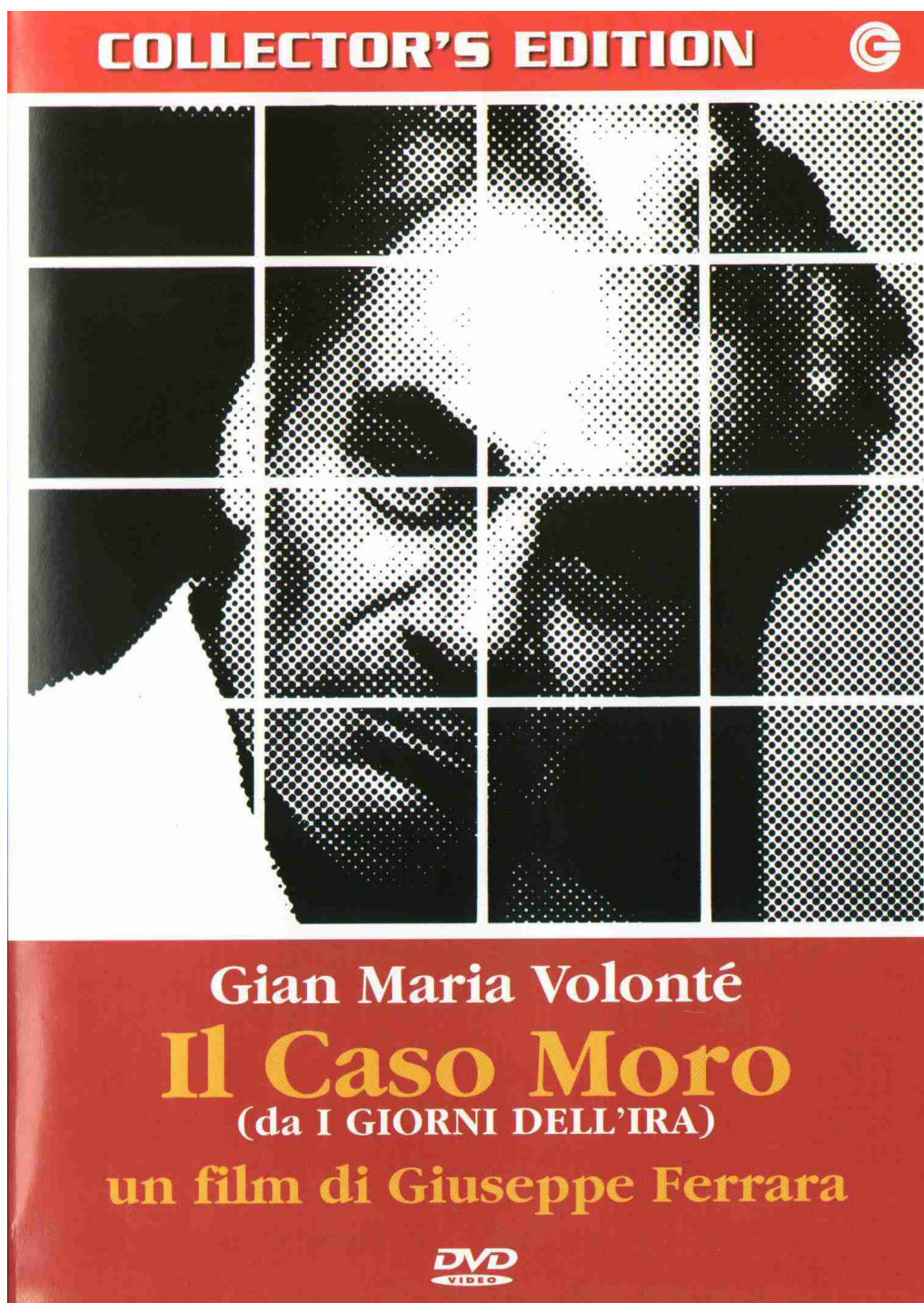


Immagine 18. Copertina DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Gian Maria Volonté	Aldo Moro
Margarita Lozano	Eleonora Moro
Daniela De Silva	Maria Fida Moro
Sergio Rubini	Giovanni Moro
Emanuela Taschini	Anna Moro
Mattia Sbragia	1° brigatista
Bruno Zanin	2° brigatista
Consuelo Ferrara	3° brigatista
Enrica Maria Modugno	4° brigatista
Enrica Rosso	5° brigatista
Maurizio Donadoni	6° brigatista
Stefano Abbati	7° brigatista
Danilo Mattei	8° brigatista
Massimo Tedde	9° brigatista
Francesco Capitano	10° brigatista
Augusto Zucchi	Don Stefani
Franco Trevisi	ufficiale DIGOS
Nicola Di Pinto	secondo ufficiale DIGOS
Pino Ferrara	colonnello dei Carabinieri
Umberto Raho	generale della finanza
Silverio Blasi	generale dell'esercito
Paolo Maria Scalondro	segretario del PSI

SINOSI

Il film ripercorre cronologicamente i 55 giorni del rapimento di Aldo Moro: dalla strage di via Fani fino al rinvenimento del corpo del presidente della Democrazia Cristiana in via Caetani. La pellicola mostra gli eventi che hanno caratterizzato quei giorni; mancano i riferimenti complottisti a ipotesi che sono emerse solo negli anni successivi, come per esempio la presenza di un ufficiale del Sismi nei pressi di via Fani la mattina dell'agguato e i contatti tra Stato e organizzazioni criminali (camorra, banda della Magliana, questa per altro ancora in auge nel 1986) per l'individuazione della prigione di Moro. Vi sono anche alcune scelte artistiche in contrasto con la realtà storica accertata, come il mancato uso di passamontagna da parte dei brigatisti e la figura di Don Stefani che entra nel covo della BR, fatti mai accaduti.

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	
REGIA	Giuseppe Ferrara
SOGGETTO	Robert Katz
SCENEGGIATURA	Armenia Balducci, Giuseppe Ferrara, Robert Katz
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Camillo Bazzoni
MUSICA	Pino Donaggio
MONTAGGIO	Roberto Perpignani
SCENOGRAFIA	Francesco Frigeri
COSTUMI	Laura Vaccari
PRODUZIONE	Mauro Berardi
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	
GENERE	biografico, drammatico, storico
ANNO	1986
DURATA	110 minuti
COLORE	colore

I - 9 INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO



Immagine 19. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Gian Maria Volonté	il dirigente di polizia
Florinda Bolkan	Augusta Terzi
Gianni Santuccio	il questore
Salvo Randone	l'idraulico
Orazio Orlando	brigadiere Biglia
Arturo Dominici	dottor Mangani
Aldo Rendine	dottor Panunzio
Sergio Tramonti	Antonio Pace, l'anarchico
Vittorio Duse	Canes
Massimo Foschi	il marito di Augusta Terzi
Fulvio Grimaldi	Patanè, giornalista di Paese Sera

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto
REGIA	Elio Petri
SOGGETTO	"Elio Petri, Ugo Pirro
SCENEGGIATURA	Elio Petri, Ugo Pirro
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Luigi Kuveiller
MUSICA	Ennio Morricone
MONTAGGIO	Ruggero Mastroianni
SCENOGRAFIA	Carlo Egidi
COSTUMI	Angela Sammaciccia
PRODUZIONE	Vera Film
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Euro International Film
GENERE	drammatico, thriller, politico
ANNO	1970
DURATA	112 minuti
COLORE	colore

SINOSI

Roma. Il giorno stesso della sua promozione al comando dell'ufficio politico della questura, il capo della sezione Omicidi, uomo all'antica e reazionario, assassina la propria bellissima amante nel suo appartamento, in via del Tempio n° 1. Il film è realizzato con la tecnica dei flashback, nei quali viene rivelato che Augusta Terzi, la giovane ragazza uccisa, invitava il commissario ad abusare del proprio potere o a narrarle particolari scabrosi cui aveva assistito nelle vesti di poliziotto o, ancora, lo provocava parlandogli di una sua relazione con un giovane "rivoluzionario" che altri non è, poi, che lo studente Pace. Consapevole e contemporaneamente incapace di sostenere il potere che egli stesso incarna, il poliziotto dissemina la scena del delitto di prove e, durante le indagini, alternativamente ricatta, imbecca e depista i colleghi che si occupano del caso. Se in un primo momento ciò che guida il protagonista pare essere l'arroganza di chi confida nella propria insospettabilità, la veridicità di questa convinzione viene via via smentita dai fatti. Il poliziotto assassino, in virtù della vittoria dell'ordine costituito, finisce per agognare la propria punizione, che tuttavia gli viene preclusa dal suo potere e dalla sua posizione:

l'unico testimone dei fatti, l'anarchico individualista Pace, non vorrà denunciarlo per poterlo ricattare («Un criminale a dirigere la repressione: è perfetto!» esclama durante l'interrogatorio). Il protagonista oramai deciso sulla sua posizione autopunitiva, consegna una lettera di confessione ai suoi colleghi, e - invocando quale unica attenuante il fatto di essere stato continuamente preso in giro dalla propria vittima - s'impone gli arresti domiciliari: a casa, nell'attesa del suo arresto ufficiale, si addormenta e sogna di essere costretto dai suoi superiori e colleghi, che analizzano e rifiutano la validità degli indizi e delle prove, a firmare la "confessione della propria innocenza". Al risveglio, con l'arrivo dei pezzi grossi della polizia, lo attende il vero finale che non viene però svelato ed è lasciato in sospeso dal regista. Il film si chiude con l'immagine delle tapparelle che si abbassano nella stanza in cui il protagonista ha appena ricevuto gli inquirenti, mentre sullo schermo appare la citazione di Franz Kafka che chiude il film: «Qualunque impressione faccia su di noi, egli è un servo della legge, quindi appartiene alla legge e sfugge al giudizio umano.»

I - 10 LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO



Immagine 20. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Gian Maria Volonté	Ludovico Massa (Lulù)
Mariangela Melato	Lidia (l'amante di Lulù)
Salvo Randone	Militina
Guerrino Crivello	il crumiro
Gino Pernice	il sindacalista
Luigi Diberti	Bassi
Mietta Albertini	Adalgisa
Donato Castellaneta	Marx
Adriano Amidei Migliano	il tecnico
Ezio Marano	il cronometrista
Giuseppe Fortis	Valli
Flavio Bucci	un collega di Lulù
Luigi Uzzo	un collega di Lulù
Corrado Solari	Mena

SINOSI

Ludovico Massa, detto Lulù, è un uomo di 31 anni con due famiglie da mantenere ed è un operaio con alle spalle già 15 anni di fabbrica, due intossicazioni da vernice e un'ulcera. Sostenitore e stakanovista del lavoro a cottimo grazie al quale, lavorando a ritmi infernali, riesce a permettersi l'automobile e altri inutili beni di consumo, Lulù è amato dai padroni che lo utilizzano per stabilire i ritmi ottimali di produzione ma odiato dagli altri operai della fabbrica per il suo eccessivo servilismo. Tuttavia, non è contento della sua situazione, i ritmi di lavoro sono talmente sfiancanti che arrivato a casa riesce solo a mangiare e ad annichilirsi davanti alla televisione, nessuna vita sociale, nessun dialogo con i propri cari, non riesce neppure più ad avere rapporti con la compagna. La sua vita continua in questa totale alienazione, che lo porta a ignorare gli slogan urlati e scritti dagli studenti fuori dai cancelli, finché un giorno ha un incidente sul lavoro e perde un dito. Così improvvisamente Lulù si sveglia dal sonno dell'alienazione per ritrovarsi nell'incubo della sua misera vita, di cui finalmente prende coscienza; così si schiera contro il ricatto del lavoro a cottimo e aderisce alle istanze radicali degli studenti e di alcuni operai della fabbrica in contrapposizione

alle posizioni più moderate dei sindacati. In breve tempo il fermento nella fabbrica aumenta e si arriva all'inevitabile scontro con la polizia. Il risultato di questo cambiamento è drammatico: Lulù viene abbandonato dalla compagna, licenziato in tronco dalla fabbrica e contemporaneamente abbandonato dagli studenti, che sostengono che il suo è un caso individuale e non di 'classe', ed emarginato anche dagli operai che non prendono nessun provvedimento per il suo licenziamento. Cerca, inutilmente, conforto nelle visite all'anziano Militina, un ex compagno di fabbrica costretto a finire i suoi giorni in manicomio; ma l'unica cosa che Lulù ottiene da queste visite è la scoperta che la sua alienazione si sta trasformando in pazzia. Quando ormai tutto sembra perduto i suoi compagni, grazie al sindacato, ottengono la sua reintroduzione in fabbrica alla catena di montaggio, dove Lulù urlando, per superare il rumore assordante, di nuovo in balia dei ritmi frenetici della produzione, racconta ai compagni di un sogno: Militina tenta con la testa di fare breccia in un muro al di là del quale vi è una fitta nebbia in cui sono immersi Militina, Massa e tutti gli operai stessi.

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	La classe operaia va in paradiso
REGIA	Elio Petri
SOGGETTO	Elio Petri, Ugo Pirro
SCENEGGIATURA	Elio Petri, Ugo Pirro
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Luigi Kuveiller
MUSICA	Ennio Morricone
MONTAGGIO	Ruggero Mastroianni
SCENOGRAFIA	Dante Ferretti
COSTUMI	Franco Carretti
PRODUZIONE	Euro International Film
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	
GENERE	drammatico, politico, satira
ANNO	1971
DURATA	112 minuti
COLORE	colore

I - 11 LA MEGLIO GIOVENTÙ



Immagine 21. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Alessio Boni	Matteo Carati
Luigi Lo Cascio	Nicola Carati
Jasmine Trinca	Giorgia Esposti
Sonia Bergamasco	Giulia Monfalco
Fabrizio Gifuni	Carlo Tommasi
Adriana Asti	Adriana Carati
Maya Sansa	Mirella Utano
Valentina Carnelutti	Francesca Carati
Nila Carnelutti	Francesca Carati a 8 anni
Camilla Filippi	Sara Carati
Greta Cavuoti	Sara Carati a 8 anni
Sara Pavoncello	Sara Carati a 5 anni
Andrea Tidona	Angelo Carati
Lidia Vitale	Giovanna Carati
Claudio Gioè	Vitale Micali
Giovanni Scifoni	Berto
Paolo Bonanni	Luigino
Riccardo Scamarcio	Andrea Utano
Francesco La Macchia	Andrea Utano a 6 anni
Paolo De Vita	Don Vito
Mario Schiano	Professore di medicina
Giorgio Crisafi	Direttore Villa Quieta
Michele Melega	Professore di lettere
Pippo Montalbano	Commissario di Palermo
Antonello Puglisi	Sacerdote di Palermo
Roberto Accornero	Presidente del tribunale di Torino
Stefano Abbati	Spacciatore
Giovanni Martorana	Maghrebino
Patrizia Punzo	Gallerista
Fabio Camilli	Detenuto Tangentopoli
Domenico Centamore	Enzo
Mimmo Mignemi	Saro
Kristine M. Opheim	Ermione
Therese Vadem	Therese
Maurizio Di Carmine	Terrorista
Krum De Nicola	Brigo
Walter Da Pozzo	Mario
Sergio Riso	Maggiordomo
Emilia Marra	Dottoressa
Alessandro Trotta	poliziotto
Nicola Vigilante	Infermiere
Joana Jiménez	Lolita
Maria Grazia Bon	Portinaia

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	La meglio gioventù
REGIA	Marco Tullio Giordana
SOGGETTO	Sandro Petraglia, Stefano Rulli,
SCENEGGIATURA	Sandro Petraglia, Stefano Rulli,
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Roberto Forza
SUONO	Fulgenzio Ceccon, Marta Billingsley (editor), Decio Trani
MONTAGGIO	Roberto Missiroli
SCENOGRAFIA	Franco Ceraolo
COSTUMI	Elisabetta Montaldo
PRODUZIONE	BI. BI. Film, Rai Cinema
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	01 Distribution
GENERE	drammatico, sentimentale
ANNO	2003
DURATA	382 minuti (2 parti)
COLORE	colore

I - 12 I - 11 LA MEGLIO GIOVENTÙ

SINOSI

La meglio gioventù è una saga familiare che si dipana dall'Italia del 1966 a quella del 2003. La pellicola narra la storia di una famiglia di Milano, trasferitasi a Roma, i Carati, concentrandosi principalmente sulle figure dei due fratelli Matteo (Alessio Boni) e Nicola (Luigi Lo Cascio).

- Estate 1966 _ Il film narra la storia di due fratelli romani, Matteo e Nicola Carati, rispettivamente laureandi in Lettere e Medicina. Essi vivono con i genitori Angelo (Andrea Tidona) ed Adriana (Adriana Asti) e hanno due sorelle la maggiore, Giovanna (Lidia Vitale) e la più piccola, Francesca (Valentina Carnelutti). Durante la prima parte del film vengono presentati i personaggi principali, gli amici più cari Carlo (Fabrizio Gifuni) e Berto (Giovanni Scifoni), i rapporti più importanti. La premessa di partenza della pellicola è l'innamoramento di Matteo nei confronti di Giorgia (Jasmine Trinca), ragazza problematica tenuta rinchiusa in un manicomio, a causa di vicende gravi e ignote all'interno della sua famiglia. La ragazza non parla quasi mai, ha paura di toccare gli altri e viene "curata" tramite l'elettroshock. Matteo la conosce e riesce a starle vicino lavorando come logoterapista (figura che accompagna i malati, parlandoci e passeggiandoci per farli sentire a proprio agio) nella clinica in cui lei è rinchiusa. In questo periodo stringe amicizia con lei, parlandole e condividendo le sue passioni per la letteratura e per la fotografia. Fra i due si crea un legame ed una notte Matteo, impietosito, decide di portarla via da quella violenta istituzione. L'occasione giusta per sottrarla a tale luogo è la vacanza estiva con meta Capo Nord che il fratello Nicola ed i suoi amici hanno programmato per chiudere l'anno universitario. Il giorno della partenza Matteo si presenta con la ragazza al seguito; nel gruppo di ragazzi si sollevano pareri discordanti su questa decisione. Per ovviare al "problema" i fratelli Matteo e Nicola decidono di separarsi momentaneamente dal gruppo e di deviare il proprio viaggio per portare la ragazza al sicuro, da suo padre questa decisione è legata al fatto che per andare all'estero sarebbe stato necessario passare dal Brennero e, in assenza di un passaporto della giovane, i ragazzi sarebbero stati facilmente individuati come fuggiaschi. Arrivati dal padre della ragazza, questi non si mostra interessato ai problemi che affliggono la figlia, preferendo liquidarla con una scusa e lasciarla in compagnia dei due fratelli. Alterato, Matteo reagisce violentemente contro di lui, ma infine i tre si allontanano. Stando insieme, il rapporto fra i giovani si cementa ed anche Nicola si innamora di Giorgia, con la dolcezza e l'umanità che solo un aspirante medico ha verso un malato. I tre giovani si spostano di stazione in stazione, fin quando un giorno, per una distratta fatalità del destino, Giorgia viene catturata dalla polizia e riportata in manicomio. I due fratelli soffrono fortemente per aver perso le sue tracce, ma in loro permane il ricordo di una estate diversa ed in un certo senso unica. Le strade dei due si dividono Matteo torna a Roma, smette gli studi e decide di arruolarsi nell'esercito. Nicola, invece, in attesa di ricominciare l'Università raggiunge infine la Norvegia, mantenendosi lavorando in una segheria. I due si scrivono per un po', mandandosi cartoline e lettere piene d'affetto; questa fase di transizione viene spezzata nel momento in cui Nicola viene a conoscenza, tramite la tv norvegese, dell'alluvione che ha colpito la città di Firenze. Decide di partire per la città come angelo del fango e qui incontra

suo fratello, anch'esso in missione umanitaria. Il capitolo si chiude con l'incontro fra Nicola ed una studentessa universitaria di Torino, Giulia, che lo incanta suonando il pianoforte nel fangoso ed affollato Piazzale degli Uffizi.

- Febbraio 1968 _ Sono passati due anni e Nicola, che ha deciso di specializzarsi in psichiatria, e Giulia vivono insieme a Torino. Sono innamorati e nel pieno fervore della grande contestazione, di cui sono strenui difensori. I due ancora non sono intenzionati a sposarsi. Il fratello Matteo, già misuratosi con l'inclemenza dell'arma, sta facendo carriera al suo interno.

- 1974 _ La lotta fra forze di polizia e manifestanti continua ad impazzire come una scia senza fine dopo la cortina di fumo del Sessantotto. Nicola e Giulia si trovano in uno scontro di piazza a Torino e si trovano a scappare dai manganelli della polizia. Giulia, suonando ad un campanello a caso, urla di dover entrare perché incinta ed in pericolo. Nicola prende questa affermazione come una pensata dell'ultimo momento, ma Giulia lo guarda negli occhi facendogli capire che aspetta veramente un bambino. Sentendo che è una femmina, i due decidono di chiamarla Sara. La figlia nasce lo stesso anno, fuori dal matrimonio, ma è come un dono dal cielo per tutta la famiglia i nonni Angelo e Adriana visitano la casa di Nicola a Torino per vedere la loro nipotina ed anche Matteo si fa vivo. La loro vita sembra procedere tranquilla, ma purtroppo le loro differenze caratteriali iniziano a farsi vedere. Giulia continua a frequentare l'ambiente dei collettivi, la sua ideologia comunista, mentre Nicola si allontana dai suoi fervori giovanili, capendo che è il momento della responsabilità. Inizia a lavorare come psichiatra in una casa di cura per mantenere la sua famiglia. La passione per questo incarico, grazie anche alla vicinanza della sorella maggiore Giovanna (diventa un giudice rispettabile), gli permetteranno di combattere dall'interno i mali della malaorganizzazione dei manicomi; su tutti, i maltrattamenti verso i malati di psichiatri apparentemente integerrimi, che lui smaschera per i mostri che sono. Matteo nel frattempo si è unito ai reparti mobili della polizia si trova dal lato dei manganelli e osserva disilluso il dolore della contestazione dall'interno (uno dei suoi compagni di reparto viene picchiato e ridotto su una sedia a rotelle da dei manifestanti). Turbato dalla situazione, Matteo accetta un altro incarico come fotografo forense in Sicilia, luogo in cui la mafia fa da padrona.

- 1977 _ Nicola e Giulia stanno arrivando ad un punto di svolta la bambina sta crescendo e Giulia non riesce a separarsi dalle sue idee anarchiche e sovversive, arrivando a frequentare le Brigate rosse. L'ideologia della donna è degenerata si è passati dai sassi alle pistole. Ormai disinteressata del marito e della vita familiare, una notte prepara di nascosto le valigie per andarsene per sempre da casa. Scoperta da Nicola, viene fermata sulla porta, ma non riesce a dare spiegazioni. Nicola, pur sapendo di dover allevare una figlia da solo, la lascia andare e ne è lacerato. Ad ogni modo decide di continuare la sua attività di psichiatra, combattendo ancora per la liberazione dei malati (il suo modello ispiratore è Franco Basaglia). Accompagnato dai carabinieri, durante un controllo sulla qualità di una casa di cura apparentemente pulita, egli scopre che nei

sotterranei di quest'ultima vengono tenuti rinchiusi decine di malati in condizioni umane ed igieniche deplorabili. Fra questi malati ritrova anche Giorgia, la ragazza dell'estate del '66, la quale rivive in uno stato di semioscienza e delirio. Il manicomio viene chiuso e Nicola decide di seguire clinicamente la sua amica perduta da tempo. Matteo invece vive da solo in Sicilia fotografando scene del crimine e non portando avanti alcun rapporto umano. Quasi per combinazione, fra i tavoli di un caffè vicino al porto di Palermo, incontra una fotografa, Mirella (Maya Sansa). Egli si presenta come "Nicola", non volendo dire il suo vero nome e nascondendo i particolari sulla sua vita di rimando Mirella appare molto aperta e parla della sua vita, della sua casa vicino allo Stromboli e del suo sogno di diventare bibliotecaria. Il dialogo fra i due si chiude con lui che le consiglia di lavorare in una bella biblioteca che frequentava quando viveva a Roma. A causa del suo carattere, violento ed insubordinato, Matteo decide di lasciare momentaneamente la Sicilia sfruttando delle ferie, seppur forzate dal proprio superiore. Matteo decide di recarsi così a Torino, passando per la natia Roma, dove però decide di non incontrare la famiglia. Il padre Angelo, nel frattempo, si è ammalato di cancro. Il tempo passa e le cure risultano palliative. La medicina non è in grado di curare Angelo ed egli muore, prima che il figlio Matteo riesca a parlargli per un'ultima volta (nonostante lo abbia osservato di nascosto dai finestrini della sua macchina).

- Estate 1982 _ L'Italia si appresta a vincere il suo terzo Mondiale e le vite dei personaggi procedono in modo piuttosto canonico. La figlia di Nicola, Sara, è cresciuta ed esprime il lecito desiderio di rivedere la madre. La madre Giulia, di rimando, è sempre più invischiata nelle Brigate Rosse e si dà alla macchia. Tuttavia, colta da nostalgia per la figlia, contatta Vitale Micavi - che nel frattempo si è riconvertito a manovale - perché chieda a Nicola di permetterle di rivedere la figlia Sara proprio nel corso della finale del Mondiale; Giulia si troverà al Museo regionale di scienze naturali di Torino. Per tale ragione Nicola farà in modo di trovarsi lì con la figlia, che la vedrà di sfuggita senza riconoscerla.

- 1983 _ Un anno dopo gli eventi appena descritti Matteo (che ha ora un incarico molto più rilevante nella polizia) cammina per la biblioteca di cui parlava a Mirella e la incontra nuovamente, questa volta in veste di bibliotecaria. Poche parole e i due si innamorano e, qualche sera dopo, dopo una partita di bowling di coppia, fanno l'amore in macchina. Ma la vita per Matteo non è facile è angosciato dai suoi obiettivi di lavoro (incredibilmente fra questi c'è quello di stanare terroristi, fra cui Giulia, e questo lo tormenta), percepisce la solitudine ed il rischio di chi si trova in una posizione come la sua. Combattuto, decide di uscire dalla vita di Mirella.

- Dicembre 1983 _ È la sera di Capodanno. La famiglia Carati si è ritrovata al gran completo a giocare a carte c'è Nicola, la mamma, le sorelle, l'amico Carlo (ora sposato con la sorella minore, Francesca), i figli. Si respira aria di gioia in attesa della mezzanotte, ma Matteo non c'è. Matteo si trova al commissariato, sta facendo gli straordinari su un caso di spaccio di cocaina. Uscito dalla stanza dell'interrogatorio, nervoso e snerbato, incontra Mirella la ragazza è lì per chiedergli perché è sparito

da giorni e per sapere perché gli ha sempre mentito sul suo nome (per anni ormai Mirella ha creduto che si chiamasse Nicola) e sulla sua professione (fino a quel giorno, prima che si informasse, pensava fosse un ingegnere). Lui le risponde violentemente, la scaccia via e lei non riesce a dirgli che in realtà era venuta per svelare la sua dolce attesa. Matteo decide di uscire dal commissariato, visitare finalmente sua madre e festeggiare con la sua famiglia. Dopo poco però se ne va via, quasi senza salutare. L'unico che saluta è suo fratello, sulla porta, con uno sguardo commosso e che sa di presentimento. Sarà il loro ultimo incontro. Tornato a casa, telefona a Mirella, ma quando questa decide finalmente di alzare la cornetta, Matteo ha già messo giù. A quel punto Matteo si mette pigramente ad innaffiare le piante del suo balconcino e poi, mentre in una trasmissione in TV così come tutta la sua famiglia, fanno il conto alla rovescia per il nuovo anno, in modo del tutto inaspettato si lancia dal balcone, uccidendosi. La famiglia è devastata dalla tragedia. La madre, Adriana, non si sente più in grado di fare il suo lavoro di insegnante, preferendo una vita in solitudine a Roma. Nicola, con la sensazione che avrebbe potuto salvare Matteo e non volendo fare lo stesso errore nuovamente, organizza con la sorella Giovanna la cattura di Giulia, per impedirle di uccidere qualcun altro o di rimanere uccisa. Giulia viene condannata a 17 anni di carcere. Durante questo periodo di prigionia Nicola le fa visita, chiedendole la sua mano, ma viene respinto.

- Primavera 1992 fino al 1995 _ Camminando per la strada Nicola trova un manifesto di una mostra di fotografia, nel quale riconosce gli occhi di suo fratello. La fotografia è stata scattata da Mirella. A seguito di questo evento viene incoraggiato da Giorgia (il cui stato di malattia è migliorato ancora, tanto da poter finalmente uscire dalla casa di cura e vivere la sua vita) ad incontrare Mirella, di cui Nicola non sa nulla. Giorgia riesce a convincere Nicola, che si informa direttamente dalla galleria d'arte sulla autrice della foto di suo fratello. Mirella ora vive sullo Stromboli ed è impegnata in Sicilia in un servizio fotografico sulla strage di Capaci, in cui perse la vita il magistrato antimafia Giovanni Falcone. Incontrata Mirella, in una chiesa, Nicola scopre di avere un nipote, Andrea, di cui Matteo era padre biologico. Nicola ne parla con la madre Adriana e decide di visitare con lei il ragazzo, che ora ha sette anni e sta in Sicilia. La madre, ispirata da un nuovo significato della sua vita, decide di restare con Mirella e suo nipote. Morirà lì, qualche anno più tardi. Nicola, dopo aver saputo della dipartita della madre, si reca in Sicilia per visitare Mirella e stare vicino a questa parte della sua famiglia. Nel frattempo, Sara, ora poco più che ventenne, sta ancora male per le scelte sbagliate intraprese dalla madre. Decide quindi di trasferirsi a Roma, dalla zia Francesca e lo zio Carlo, per studiare restauro. Qui si fida con un ragazzo, Mimmo.

- Primavera 2000 _ Nicola, nell'ubriachezza di una sera a casa di Carlo, finalmente riesce a farsi aprire gli occhi sulla morte di suo fratello Matteo, che è oggettivamente l'unico ostacolo fra lui e Mirella per essere felici. Nicola e Mirella, camminando in silenzio, riescono finalmente a superare il dolore e a lasciar andar via la figura di Matteo per sempre. Si baciano e capiscono di dover stare insieme da lì in avanti. Giulia, dopo l'uscita di prigione, è seriamente

pentita nei confronti della figlia Sara. Lavora ora come archivista alla Biblioteca Nazionale di Firenze ed invia alla figlia una foto che ha ritrovato in essa vi sono lei e suo padre nel 1966, quando erano giovani ed innamorati nella Firenze dell'alluvione. Sara, ora felice e rafforzata dalla vita, è incoraggiata da Nicola ad affrontare la madre e a cercare di sistemare le cose. Giulia e Sara si incontrano e ritrovano finalmente un legame. Trascinata dall'evento Sara dice alla madre un segreto che nessuno ancora sa è incinta di Mimmo ed il suo unico desiderio è che la mamma suoni il pianoforte per lei. Giulia suona per la figlia e le promette che la andrà a trovare alla nascita del bambino.

- 2003 _ Il film si conclude con il figlio di Matteo, Andrea, che visita la Norvegia, in particolare Capo Nord, luogo in cui il padre e Nicola sarebbero dovuti andare insieme in quell'estate del 1966, senza mai completare il loro viaggio.

I - 13 LA NOTTE DELLA REPUBBLICA

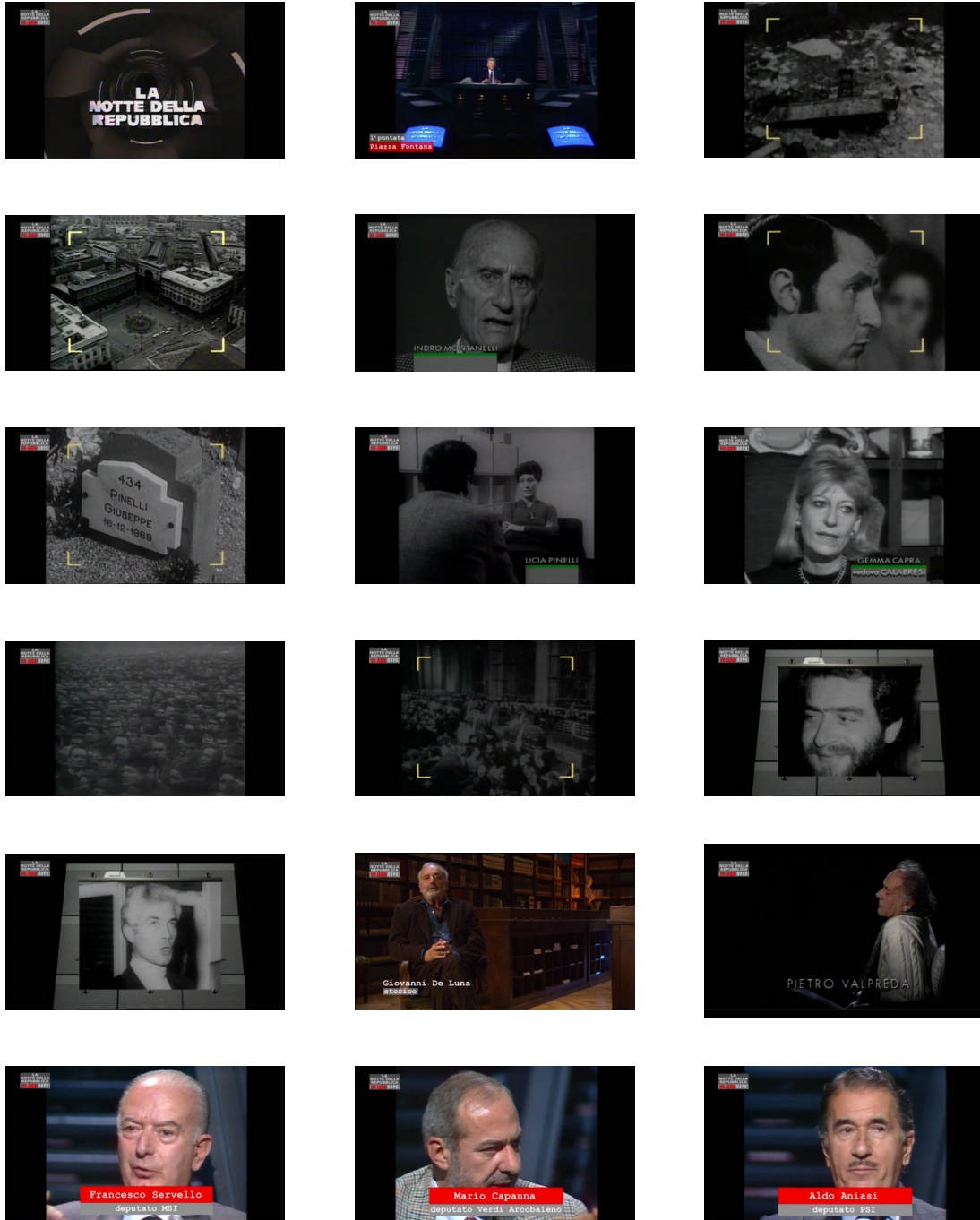


Immagine 22. Alcuni fotogrammi della trasmissione TV.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Sergio Zavoli	se stesso, presentatore

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	La notte della Repubblica
REGIA	Grazia Michelacci
SOGGETTO	Daniele Carminati, Mariella Crocellà, Teo De Luigi, Piero Di Pasquale, Piero Graldi, Mino Guerini, Paolo Pozzesi, Sergio Zavoli
SCENEGGIATURA	
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Sandro Forconi
MUSICA	Gianni Marchetti
MONTAGGIO	Nelly Pulice
SCENOGRAFIA	Gaetano Castelli, Mario Sasso
COSTUMI	
PRODUZIONE	Anselmo Travaglini per RAI Radiotelevisione Italiana
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	
GENERE	serie tv, documentario, storico
ANNO	1989-1990
DURATA	18 episodi per circa 45 ore complessive
COLORE	colore e b&n

SINOSI

La notte della Repubblica è una trasmissione televisiva di approfondimento giornalistico sugli anni di piombo condotta da Sergio Zavoli su Raidue della durata di circa 45 ore complessive.

La prima puntata venne trasmessa il 12 dicembre 1989 alle 20:30, nel giorno del ventesimo anniversario della strage di Piazza Fontana, mentre l'ultima andò in onda l'11 aprile 1990 alle 21:00.

Ogni puntata conteneva un filmato in bianco e nero descrittivo con riprese e interviste d'epoca, le interviste in studio ai protagonisti (complessivamente 150 persone) e la discussione finale.

Le puntate più significative furono proprio quella dedicata alla strage di Piazza Fontana e le tre sul delitto Moro.

Buona parte del materiale trasmesso fu trascritto nel libro di Sergio Zavoli, *La notte della Repubblica* (1992).

LISTA EPISODI:

Ep 1. La Notte della Repubblica, Piazza Fontana
Ep 2. La Notte della Repubblica, Gli anni Sessanta

Ep 3. La Notte della Repubblica, La contestazione
Ep 4. La Notte della Repubblica, La nascita delle BR
Ep 5. La Notte della Repubblica, Le attività delle BR
Ep 6. La Notte della Repubblica, Il golpe Borghese
Ep 7. La Notte della Repubblica, Il rapimento Sossi
Ep 8. La Notte della Repubblica, Le stragi
Ep 9. La Notte della Repubblica, Nuclei Armati Proletari
Ep 10. La Notte della Repubblica, Il 1977
Ep 11. La Notte della Repubblica, Via Fani
Ep 12. La Notte della Repubblica, I cinquantacinque giorni
Ep 13. La Notte della Repubblica, Testimonianze sul caso Moro
Ep 14. La Notte della Repubblica, Prima Linea
Ep 15. La Notte della Repubblica, Le BR di Giovanni Senzani
Ep 16. La Notte della Repubblica, La strage di Bologna
Ep 17. La Notte della Repubblica, La fine del terrorismo
Ep 18. La Notte della Repubblica, Un bilancio finale
Ep 19. La Notte della Repubblica, Un bilancio finale - Il dibattito

I - 14 LA POLIZIA RINGRAZIA



Immagine 23. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Enrico Maria Salerno	Commissario Bertone
Ezio Sancrotti	Vice commissario Santalamenti
Mario Adorf	Sostituto Procuratore Ricciuti
Mariangela Melato	Sandra
Franco Fabrizi	Francesco Bettarini
Cyril Cusack	Ex Questore Stolfi
Luciano Bonanni	Raf Valenti
Aldo Rendine	Carabiniere
Piero Tiberi	Mario
Laura Belli	Annamaria, la ragazza rapita
Nello Appodia	conducente automobile scena iniziale

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	La polizia ringrazia
REGIA	Stefano Vanzina
SOGGETTO	Stefano Vanzina, Lucio De Caro
SCENEGGIATURA	Stefano Vanzina, Lucio De Caro
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Riccardo Pallottini
MUSICA	Stelvio Cipriani
MONTAGGIO	Jutta Brandstaedter, Roberto Perpignani
SCENOGRAFIA	Nicola Tamburro
COSTUMI	
PRODUZIONE	Primex Italiana
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	PAC
GENERE	poliziottesco, drammatico
ANNO	1972
DURATA	99 minuti
COLORE	colore

SINOSI

Due giovani tentano una rapina ai danni di una gioielleria e, a causa della sua resistenza, ne uccidono la proprietaria, freddando anche un operaio che cercava di fermarli. Incaricato di risolvere il caso è il commissario Bertone e la polizia riesce a individuare uno dei due rapinatori, ma il giovane viene ucciso da una oscura associazione, la quale successivamente assassina altri banditi, nel quadro di un disegno più ampio, ossia portare l'opinione pubblica a sostenere i metodi utilizzati da tale associazione, allo scopo di mettere in atto un vero e proprio colpo di stato per permettere l'instaurazione di una dittatura. Bertone nel frattempo viene posto sotto inchiesta dall'integerrimo sostituto procuratore della Repubblica Ricciuti, con l'accusa di avere permesso

o favorito il pestaggio di un pregiudicato da parte di alcuni uomini della sua squadra, ma lentamente, e con l'aiuto di Sandra, una giornalista sua amica, egli riesce a risalire ai membri ed ai sostenitori di questa particolare associazione, tra i quali figura anche l'ex questore Stolfi suo amico. Il commissario tuttavia viene tradito dal suo collega Santalamenti, anch'egli membro dell'organizzazione, e, mentre sta per arrestare Stolfi, viene ucciso. Una volta rinvenuto il suo cadavere il procuratore Ricciuti, ormai convintosi della tesi di Bertone, decide di portare avanti le indagini, mostrando la sua determinazione nel perseguire anche le importanti personalità legate all'associazione.

I - 15 LA POLIZIA STA A GUARDARE



Immagine 24. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Enrico Maria Salerno	Questore Cardone
Lee J. Cobb	Ex Questore Iovine
Jean Sorel	Procuratore
Luciana Paluzzi	Renata Boletti
Gianni Bonagura	Zenoni
Laura Belli	Laura Ponti
Giambattista Salerno	figlio del Questore Cardone
Ezio Sancrotti	Catalano
Tino Bianchi	medico legale
Claudio Gora	avvocato

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	La polizia sta a guardare
REGIA	Roberto Infascelli
SOGGETTO	Marcello D'Amico
SCENEGGIATURA	Augusto Caminito, Roberto Infascelli
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Riccardo Pallottini
MUSICA	Stelvio Cipriani
MONTAGGIO	Roberto Perpignani
SCENOGRAFIA	Franco Bottari
COSTUMI	
PRODUZIONE	Primex Italiana
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Starlight (2006), Cecchi Gori Home Video (2009)
GENERE	poliziottesco
ANNO	1973
DURATA	92 minuti
COLORE	colore

SINOSI

Il funzionario di polizia Cardone è chiamato a sostituire il questore Jovine che, impossibilitato a combattere la criminalità con i mezzi consentiti dalla legge, ha preferito dimettersi.

Deciso a usare le maniere forti, Cardone mette dapprima a repentaglio, pur di catturare alcuni rapinatori di banca, la vita dei loro ostaggi; manda poi a monte, grazie a illecite intercettazioni telefoniche, il sequestro a scopo di riscatto del figlio di un ricco industriale. Per indurlo a più miti consigli, allora, gli organizzatori di questo e del precedente sequestro gli rapiscono il figlio, Massimo.

Dopo le prime, comprensibili, incertezze, Cardone - spronato dallo stesso Massimo, col quale ha potuto parlare per telefono - si rifiuta di venir meno alla linea fino ad allora seguita.

Scopre, grazie alle informazioni di un membro della banda, che il capo di questa è lo stesso dottor Jovine: fa così arrestare il suo predecessore e, infine, ordina di assaltare la casa in cui il figlio è tenuto prigioniero. I sequestratori riescono a fuggire, ma al termine di un lungo inseguimento, che costerà la vita di un bambino e gravissime ferite al bambino, la polizia li ucciderà.

I - 16 LA SECONDA VOLTA



Immagine 25. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Valeria Bruni Tedeschi	Lisa Venturi
Nanni Moretti	Alberto Sajevo
Valeria Milillo	Francesca
Roberto De Francesco	Enrico
Marina Confalone	Adele
Antonio Petrocelli	Ronchi
Orsetta De Rossi	Raffaella
Simona Caramelli	Sonia
Nello Mascia	dottore
Rossana Mortara	studentessa

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	La seconda volta
REGIA	Mimmo Calopresti
SOGGETTO	Ispirato a 'Colpo alla nuca' di Sergio Lenci
SCENEGGIATURA	Francesco Bruni, Mimmo Calopresti, Heidrun Schleef
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Alessandro Pesci
MUSICA	Franco Piersanti
MONTAGGIO	Claudio Cormio
SCENOGRAFIA	Giuseppe M. Gaudino
COSTUMI	Lina Nerli Taviani
PRODUZIONE	Banfilm, La Sept Cinéma, Sacher Film
PAESE DI PRODUZIONE	Italia, Francia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Rizzoli Corriere della Sera Home Video (RCS), Warner Home Video (2008)
GENERE	drammatico
ANNO	1995
DURATA	80 minuti
COLORE	colore

SINOSSI

Alberto Sajevo, professore universitario, un giorno incontra per caso Lisa, la terrorista che dodici anni prima tentò invano di ucciderlo sparandogli un colpo alla testa; condannata a trent'anni, Lisa gode ora di un regime di semilibertà potendo uscire dal penitenziario e dovendo rientrare ogni sera. Il professore, appena ripresosi dopo le obbligate sedute di riabilitazione cui lo costringe la pallottola che ancora porta conficcata nel cranio, comincia per curiosità e forse per rivalse a seguirla, riuscendo infine a parlarle e a conquistare la sua amicizia. Dapprima la ragazza non lo riconosce e lo scambia per un corteggiatore; tuttavia quando il professore svela la propria identità il confronto si inasprisce fino allo scontro.

I - 17 LAVORARE CON LENTEZZA



Immagine 26. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Claudia Pandolfi	Marta
Valerio Mastandrea	Tenente Lippolis
Marco Luisi	Pelo
Tommaso Ramenghi	Sgualo
Valerio Binasco	Marangon
Massimo Coppola	Umberto
Jacopo Bonvicini	Pigi
Max Mazzotta	Lionello
Afterhours	Area
Alison Forest	Claudia

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Lavorare con lentezza
REGIA	Guido Chiesa
SOGGETTO	Guido Chiesa e Wu Ming
SCENEGGIATURA	Guido Chiesa e Wu Ming
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Gherardo Gossi
MUSICA	Teho Teardo
MONTAGGIO	Luca Gasparini
SCENOGRAFIA	Sonia Peng
COSTUMI	Lina Nerli Taviani
PRODUZIONE	Domenico Procacci
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Fandango
GENERE	drammatico
ANNO	2004
DURATA	111 minuti
COLORE	colore

SINOSI

1976. Bologna. Radio Alice è la radio del movimento: fantasia, rifiuto del lavoro salariato, libertà sessuale e provocazioni culturali. La radio, situata in via del Pratello, è tenuta sotto controllo dalle forze dell'ordine, anche se il tenente Lippolis è convinto che non valga la pena perder tempo dietro a ciò che definisce un branco di studentelli velleitari, artistoidi e drogati. Un mondo estraneo ai tutori dell'ordine e ai "bravi cittadini", ma anche alla maggioranza dei ragazzi delle periferie. Come quelli di Safagna, periferia est. Due ragazzi sui vent'anni, Sgualo e Pelo, possono solo sognare una via d'uscita dal quotidiano grigio e opprimente. Bazzicano il bar del quartiere e qualche volta per ovviare alla cronica mancanza di denaro fanno qualche "lavoretto" per un ricettatore locale, Marangon. Questa volta, però, Marangon propone loro qualcosa di diverso: scavare un tunnel nel sottosuolo del centro. Obiettivo: la

Cassa di Risparmio di Piazza Minghetti. I due, non senza tergiversare, accettano la rischiosa impresa. Ma lavorare stanca, e per vivacizzare le lunghe ore notturne di "lavoro", i due portano nel tunnel una radiolina. Contro ogni logica, trovano una stazione: Radio Alice. Il "flusso creativo" dell'emittente diviene la colonna sonora dei colpi di piccone. In una notte Pelo e Sgualo, trovatisi impossibilitati a continuare lo scavo a causa di un acquazzone, decidono di andare alla sede dell'emittente ed entrano in contatto con il mondo dell'attivismo studentesco. Tutto precipita con la morte di Francesco Lorusso, ucciso da un colpo sparato da un carabiniere il giorno 11 marzo 1977 e con gli scontri violentissimi che ne seguono, scontri che coinvolgono totalmente i due protagonisti, uno arrestato e l'altro in fuga sui tetti di Bologna per sfuggire alle forze dell'ordine..

I - 18 PASOLINI, UN DELITTO ITALIANO

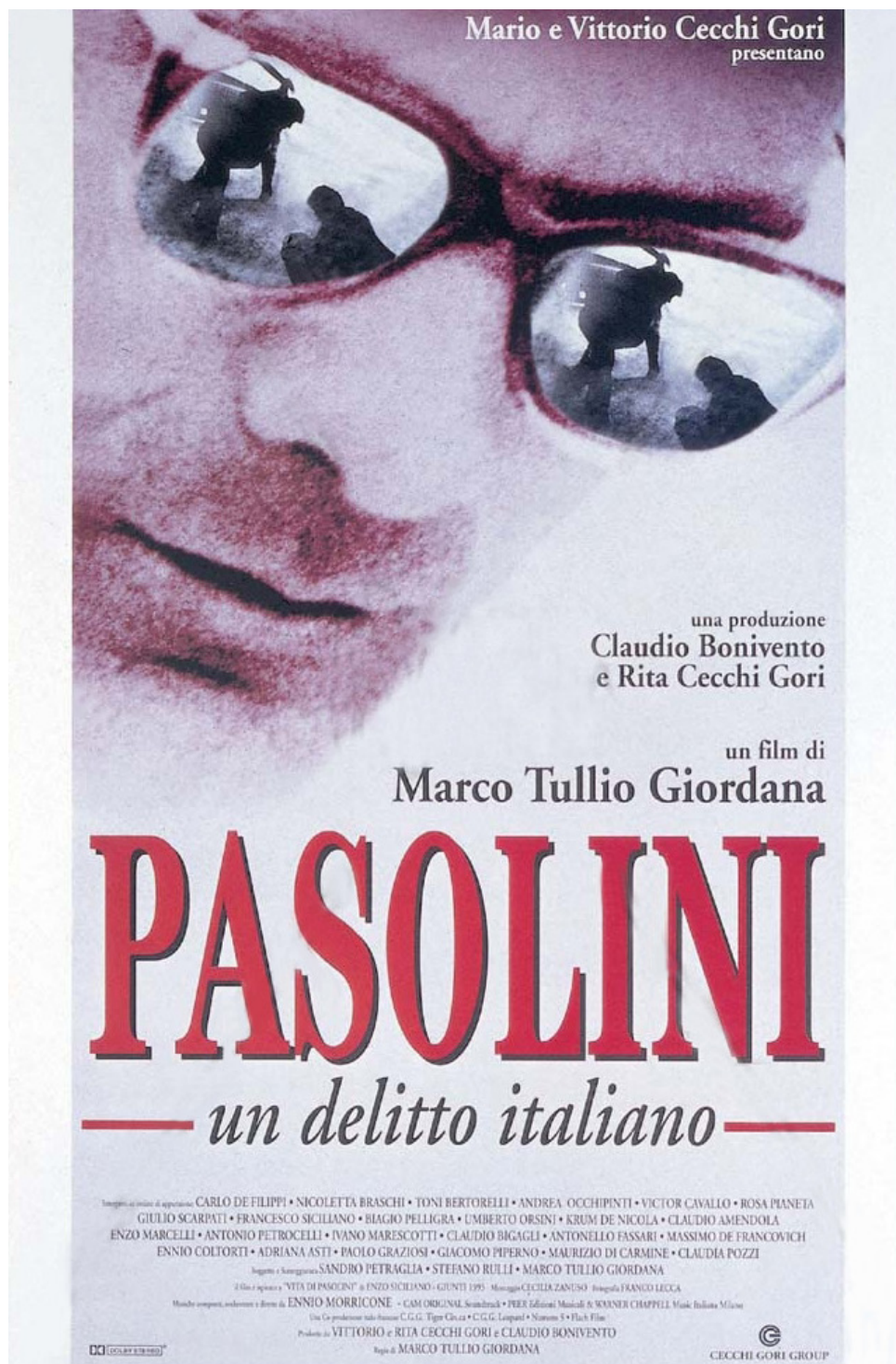


Immagine 27. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Carlo De Filippi	Pino Pelosi
Giulio Scarpati	Nino Marazzita
Antonello Fassari	Rocco Mangia
Claudio Bigagli	Guido Calvi
Andrea Occhipinti	Furio Colombo
Nicoletta Braschi	Graziella Chiarrossi
Massimo De Francovich	Faustino Durante
Giorgio Crisafi	Ufficiale dei Carabinieri
Victor Cavallo	Antonio Pelosi
Rosa Pianeta	Maria Pelosi
Antonio Petrocelli	Tommaso Spaltro
Ivano Marescotti	un cliente di Spaltro
Claudio Amendola	"Trepalle"
Enzo Marcelli	Braciola
Simone Melis	Bracioletta
Adriana Asti	insegnante Casal del Marmo
Toni Bertorelli	Ispettore Pigna
Francesco Siciliano	Cronista
Claudia Pozzi	Giornalista
Alberto Moravia	sé stesso, immagini di repertorio
Pier Paolo Pasolini	sé stesso, immagini di repertorio
Ninetto Davoli	sé stesso, immagini di repertorio
Sergio Citti	sé stesso, immagini di repertorio
Franca Scagnetti	donna che vive vicino al luogo del delitto
Valentino Simeoni	uomo che vive vicino al luogo del delitto

SINOSI

Nella notte fra il 1° novembre ed il 2 novembre 1975 un ragazzo viene fermato ed arrestato dai Carabinieri di Ostia a bordo di un'Alfa Romeo. Si tratta del giovane Giuseppe Pelosi, accusato di aver ucciso Pier Paolo Pasolini: l'auto su cui era stato trovato era quella della nota celebrità. Immediatamente dopo il ritrovamento del corpo e la sua autopsia, si verificano degli scontri tra fascisti e comunisti e si va alla ricerca cieca di ignoti "bombaroli".

Pino Pelosi afferma di essersi trovato con Pasolini durante quella notte nell'auto del regista e di avere avuto con lui un rapporto di sesso orale. Esce poi dall'auto per prendere un po' d'aria, Pasolini fremente dal desiderio di violentarlo lo raggiunge. Pelosi si ribella, allora Pasolini lo colpisce con un bastone, il giovane risponde colpendolo con una trave di legno rompendogli la testa e delle costole.

Pelosi fugge a bordo dell'auto e, senza volerlo, uccide definitivamente Pasolini mettendolo sotto. Nei giorni a seguire un ispettore decide di rifar svolgere nuovamente un'ulteriore autopsia sul corpo di Pasolini e specialmente sulla sua auto. Si scopriranno nuovi particolari: le condizioni del cadavere sono talmente gravi che Pino Pelosi potrebbe aver agito quella notte con ignoti e ciò potrebbe essere provato dal golfino ritrovato nel sedile posteriore dell'auto di Pasolini. Vengono stampate le foto della nuova autopsia del cadavere di Pasolini, dato che le originali erano state manomesse o fatte sparire. L'ispettore è convinto fermamente che Pasolini sia

stato ucciso da più persone e non solo da Pelosi, così, durante la parte finale del processo, le mostra alla Corte del Tribunale dei Minori.

La notte del 2 novembre viene completamente ricostruita. Pasolini, dopo aver mangiato con Pino Pelosi in una trattoria, lo porta in auto sul lido di Ostia. Lì i due hanno un rapporto orale. Nella nuova ricostruzione si viene a sapere che Pasolini fu tirato a forza dall'auto e picchiato a sangue, mentre Pelosi guardava la scena senza sporcarsi le mani. Pasolini cercò di fuggire, ma venne raggiunto e massacrato dagli amici di Pino con la tavoletta di legno, ritrovata poi sul posto. Lo scrittore non era ancora morto e i compagni fuggirono in auto: durante la manovra per rimettersi in strada, investono volontariamente Pasolini facendogli scoppiare il cuore.

Al termine del processo gli avvocati volevano un risarcimento per la famiglia di Pasolini, ma alla fine Pelosi viene condannato a scontare la pena di 9 anni di carcere. Poco tempo dopo l'avvocato della famiglia Pasolini si rende conto che la Procura Generale ha impedito la riapertura del caso per verificare la presenza e l'identità di tali ignoti durante la notte del 2 novembre 1975, dato che i sospettati erano stati rilasciati per carattere evasivo e mancanza di prove. Tuttavia il permesso all'avvocato di intervenire sul caso viene revocato e tutti i documenti della vicenda, inclusi oggetti e apparecchi ritrovati sul luogo del delitto di Pasolini, vengono chiusi in una scatola e archiviati per sempre.

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Pasolini, un delitto italiano
REGIA	Marco Tullio Giordana
SOGGETTO	Enzo Siciliano (romanzo biografico Vita di Pasolini) e Marco Tullio Giordana (romanzo omonimo)
SCENEGGIATURA	Marco Tullio Giordana, Sandro Petraglia, Stefano Rulli
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Franco Lecca
MUSICA	Ennio Morricone
MONTAGGIO	Cecilia Zanuso
SCENOGRAFIA	Gianni Silvestri
COSTUMI	Elisabetta Montaldo
PRODUZIONE	Cecchi Gori Group
PAESE DI PRODUZIONE	Italia, Francia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Cecchi Gori Group
GENERE	drammatico
ANNO	1995
DURATA	99 minuti
COLORE	colore

I - 19 PIAZZA DELLE CINQUE LUNE

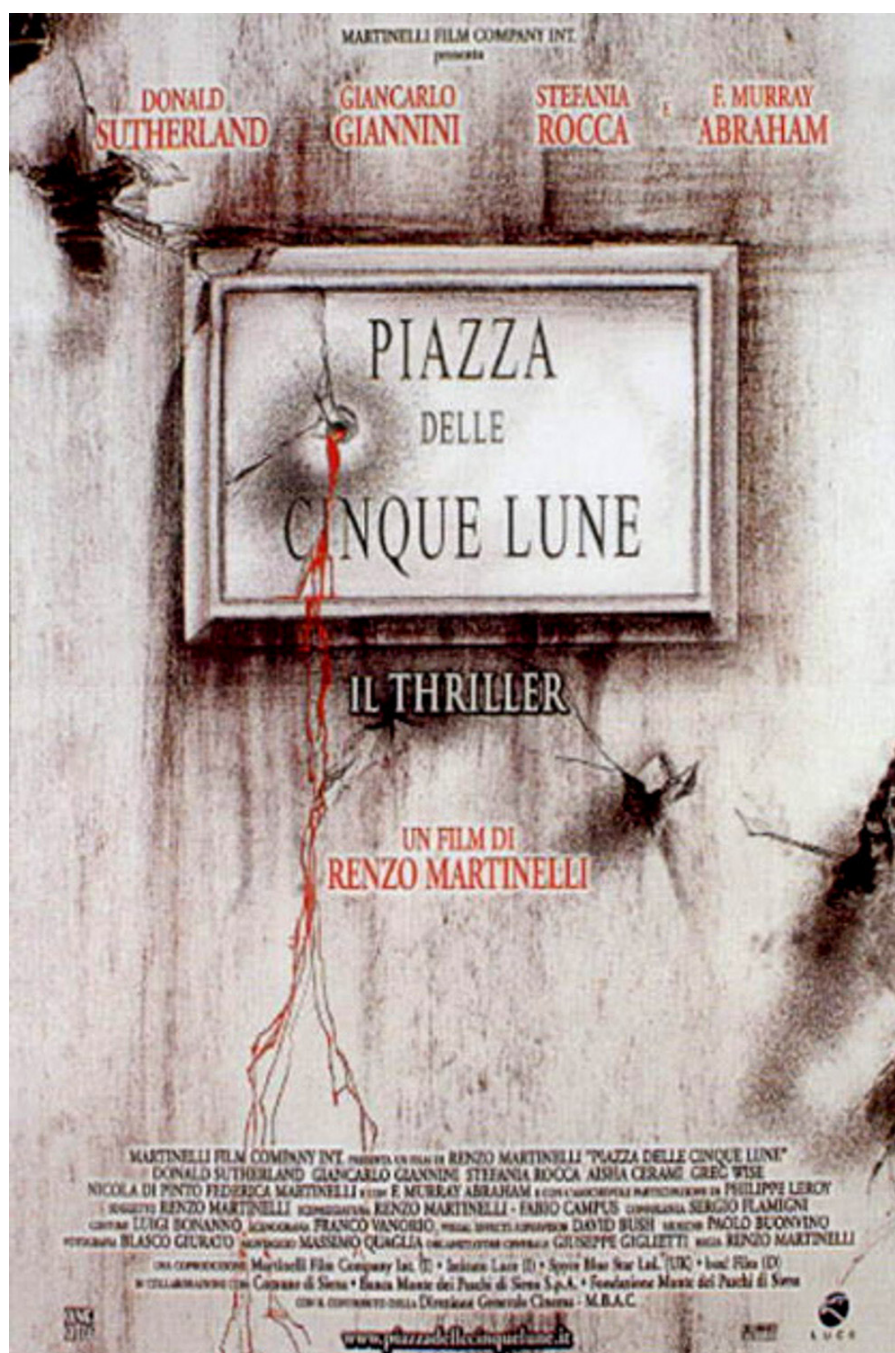


Immagine 28. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Donald Sutherland	Giudice Rosario Saracini, procuratore capo di Siena
Giancarlo Giannini	Branco, caposcorta
Stefania Rocca	Fernanda, sostituto procuratore
F. Murray Abraham	L'Entità
Aisha Cerami	Ombretta
Greg Wise	Francesco Doni
Nicola Di Pinto	Antiquario
Pino Calabrese	Ing. Marini
Federica Martinelli	Tecnico informatico
Massimo Tellini	Terrorista

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Piazza delle Cinque Lune
REGIA	Renzo Martinelli
SOGGETTO	Renzo Martinelli, Fabio Campus
SCENEGGIATURA	Renzo Martinelli, Fabio Campus
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Blasco Giurato
MUSICA	Paolo Buonvino
MONTAGGIO	Massimo Quaglia
SCENOGRAFIA	Franco Vanorio
COSTUMI	Luigi Bonanno
PRODUZIONE	Alex Marshall, James Simpson
PAESE DI PRODUZIONE	Italia, Regno Unito
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Istituto Luce
GENERE	drammatico, giallo, storico
ANNO	2003
DURATA	123 minuti
COLORE	colore

SINOSSI

Al giudice Rosario Saracini, procuratore capo di Siena che sta per andare in pensione, viene recapitata una vecchia pellicola in formato Super 8, girata diversi anni prima. Sono le immagini del rapimento di Aldo Moro avvenuto in via Fani, a Roma, nel 1978. Il giudice rivela il suo segreto alla collega Fernanda e alla sua guardia del corpo Branco. I tre, appassionatamente, ricostruiscono le fasi del rapimento. Branco nota nel filmato della strage un signore che indossa un impermeabile. A Milano il giudice fa ingrandire le immagini e così si riesce a vederne il viso. Nell'immagine si riconosce Camillo Guglielmi, un colonnello del SISMI, che apparteneva alla struttura clandestina militare Gladio. Vengono svolte nuove indagini da Fernanda sul covo delle Brigate Rosse di via Gradoli. Emergono altre anomalie: i tre comitati costituiti da Cossiga, con i membri tutti affiliati alla P2 e il collegamento con i servizi segreti americani. Durante le indagini i figli di Fernanda scompaiono, ma Branco li riporta a casa. Altri strani eventi accadono. Sempre Fernanda perde il marito in un incidente in cui sono coinvolti anche i figli. Il giudice, dopo il funerale, è in auto con Branco e un velivolo sparge sull'automobile un gas tossico.

I due scampano all'attentato. Il giudice, dopo una telefonata del procuratore capo della Repubblica, va a Roma per un appuntamento in Piazza delle Cinque Lune. Sale le scale e arriva davanti a una porta dove c'è scritto: Immobiliare Domino. Nella stanza Rosario trova Branco con altre persone. Capisce come la guardia del corpo sia un traditore, il cui compito era quello di spiare le indagini e impossessarsi di tutti i documenti del "Memoriale Moro". Il film si conclude con una ripresa, che partendo da Piazza delle Cinque Lune allarga dall'alto fino a inquadrare tutta Roma. Il dedalo di strade e vicoli della capitale viene evidenziato in bianco, come a formare una grande ragnatela. Al centro: l'edificio di partenza. Compare sovrainpresso un famoso aforisma di Solone: "La giustizia è come una tela di ragno[3]: trattiene gli insetti piccoli, mentre i grandi trafiggono la tela e restano liberi". I titoli di coda sono accompagnati dall'immagine di Luca Moro. Il nipote di Aldo Moro suona alla chitarra la canzone: "Maledetti Voi (Signori del Potere)". Sullo sfondo corrono le immagini del nonno Aldo mentre giocava con Luca, allora bambino.

I - 20 ROMANZO CRIMINALE



Immagine 29. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Pierfrancesco Favino	Il Libanese
Kim Rossi Stuart	Il Freddo
Claudio Santamaria	Il Dandi
Stefano Accorsi	Comm. Nicola Scialoja
Riccardo Scamarcio	Il Nero
Jasmine Trinca	Roberta Vannucci
Anna Mouglalis	Cinzia "Patrizia" Vallesi
Roberto Brunetti	Aldo Buffoni
Antonello Fassari	Ciro Buffoni
Stefano Fresi	Il Secco
Elio Germano	Il Sorcio
Francesco Venditti	Bufalo
Giorgio Careccia	Fierolocchio
Daniele Miglio	Scrocchiazeppi
Andrea Ricciardi	Ricotta
Leslie Csuth	Il Francese
Toni Bertorelli	Il Vecchio
Roberto Infascelli	Gigio
Donato Placido	Colussi
Massimo Popolizio	Il Terribile
Bruno Conti	Gemito
Gigi Angelillo	Zio Carlo
Giorgio Sgobbi	Avvocato Vasta
Gianmarco Tognazzi	Dottor Eugenio Carenza
Franco Interlenghi	Barone Rosellini
Claudio Amato	Bernardino Scafa
Michele Placido	Il padre del Freddo
Brenno Placido	Andrea
Nicolò Malfatti	Il Dandi da giovane
Marco Bauccio	Il Freddo da giovane
Virginia Raffaele	Fidanzata Gemito

SINOSI

Roma, fine anni sessanta, alcuni ragazzini poveri rubano un'auto e ad un posto di blocco investono un agente ma riescono a scappare ed a nascondersi nel loro rifugio, una roulotte vicino alla spiaggia, dove decidono i loro soprannomi, ed il loro destino: si chiameranno il Libano, il Dandi, il Freddo ed il Grana; poco dopo arriva la polizia, fuggono ma vengono presi: il Libano si ferisce alla gamba, il Dandi scappa ed Andreino, vero nome de Il Grana, muore per le ferite riportate durante la corsa spericolata con l'auto rubata. Alcuni anni dopo il Libano attende il Freddo all'uscita del carcere e, insieme al Dandi (ispirato a Enrico de Pedis anche nel romanzo da cui è tratto il film), a Bufalo, ai fratelli Ciro e Aldo Buffoni ed altri piccoli criminali della malavita romana, organizzano un sequestro di persona: reclutato il Nero, uno spietato neonazista esperto in arti marziali, rapiscono il Barone Rosellini, un ricco possidente, poi ucciso, ancora prima di aver ottenuto un congruo riscatto. Invece di spartire subito i soldi, il Libano propone a tutti i componenti del gruppo di formare una banda e di investire nel traffico dell'eroina, mettendo in piedi una vera organizzazione criminale che riesce in poco tempo ad assumere il controllo assoluto del traffico di droga a Roma, estromettendo, o eliminando fisicamente, i vecchi boss. Presto le loro mire si espandono verso altri campi, come quello della prostituzione e del gioco d'azzardo, e si alleano con

Cosa Nostra tramite un boss chiamato Zio Carlo, oltre ad ottenere la protezione degli "uomini senza volto", a cui lo Stato, nella persona del misterioso Dottor Carenza e de Il Vecchio, affida lavori segreti e sporchi. Grazie all'approvazione di Zio Carlo, il Freddo e il Libano uccideranno Il Terribile, boss che controllava la droga che circolava a Roma e che li aveva denunciati per riprendersi il potere sulla capitale. Nasce così la leggenda della banda della Magliana, che metterà a ferro e fuoco la città, le cui vicende si intrecceranno con gli avvenimenti più misteriosi della storia d'Italia per oltre 25 anni, tra cui l'omicidio di Aldo Moro e la strage di Bologna. L'unico a intuire lo strapotere del gruppo criminale è il commissario Scialoja, osteggiato però dai superiori, il quale, durante le indagini, inizia un'ambigua relazione con Patrizia, una prostituta, donna del Dandi. Con il rafforzarsi della banda cresce anche l'ambizione di Libano, che spinge il gruppo ad osare sempre di più ma contemporaneamente Freddo si innamora dell'innocente Roberta, con la quale vorrebbe ritirarsi, disgustato dalla connivenza della banda con la mafia ed i politici, ma soprattutto per non essere ancora una volta pedina in occulti giochi di potere. Libano, preoccupato e sotto pressione, viene accoltellato da Gemito, uno dei suoi scagnozzi, per un debito di gioco non onorato. Guidata da Freddo e Dandi, la banda ritrova la sua unità per vendicare la morte dell'amico e boss, ma la morte

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Romanzo criminale
REGIA	Michele Placido
SOGGETTO	Giancarlo De Cataldo
SCENEGGIATURA	Giancarlo De Cataldo, Sandro Petraglia, Stefano Rulli, Michele Placido
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Luca Bigazzi
MUSICA	Paolo Buonvino
MONTAGGIO	Esmeralda Calabria
SCENOGRAFIA	Paola Comencini
COSTUMI	Nicoletta Taranta
PRODUTTORI	Marco Chimenz Fabio Conversi Terence S. Potter Jacqueline Quella Bruno Ridolfi Giovanni Stabilini Riccardo Tozzi
PRODUZIONE	Cattleya Crime Novel Films Babe
PAESE DI PRODUZIONE	Italia UK Francia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Warner Bros. Pictures Italia
GENERE	poliziesco, drammatico, gangster
ANNO	2005
DURATA	154 minuti
COLORE	colore

del capo carismatico segna comunque l'inizio della fine: grazie alle rivelazioni del Sorcio, assaggiatore di eroina per la banda e divenuto successivamente collaboratore di giustizia, tutta la banda viene arrestata e condannata, ad eccezione del Dandi, protetto dalle alte amicizie. Il Dandi verrà ucciso dal Bufalo, uscito dal manicomio criminale con un permesso. Freddo, pur di evadere e rivedere Roberta, si inietta del sangue infetto, fornito da un medico cocainomane amico del Dandi; tale sangue lo avrebbe condotto alla morte nel giro di poco tempo. Quando si rende conto del progredire della malattia abbandona la donna della sua vita. Spinto dalla morte di Roberta, uccisa dallo scoppio di un'autobomba per una vendetta trasversale contro il Freddo, dalla malattia e dal disgusto, decide di confessare tutto quanto sa della banda e delle losche protezioni di cui è stata beneficiaria, ma viene comunque assassinato dai servizi segreti subito dopo aver ucciso Ciro Buffoni. Sul finire del film un accenno piuttosto marcato all'implicazione dei servizi segreti e di altre forze statali nell'ambito di tutta la vicenda, e quasi una forma di compassione nei riguardi di quelli che furono sì carnefici, ma vittime al tempo stesso.

I - 21 ROMANZO DI UNA STRAGE



Immagine 30. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Valerio Mastandrea	Luigi Calabresi
Pierfrancesco Favino	Giuseppe Pinelli
Michela Cescon	Licia Pinelli
Laura Chiatti	Gemma Calabresi
Fabrizio Gifuni	Aldo Moro
Luigi Lo Cascio	Giudice Ugo Paolillo
Giorgio Colangeli	Federico Umberto D'Amato
Omero Antonutti	Giuseppe Saragat
Thomas Trabacchi	Marco Nozza
Giorgio Tirabassi	il professore
Fausto Russo Alesi	Guido Giannettini
Giorgio Marchesi	Franco Freda
Denis Fasolo	Giovanni Ventura
Andrea Pietro Anselmi	Guido Lorenzon
Sergio Solli	Questore Marcello Guida
Stefano Scandaletti	Pietro Valpreda
Antonio Pennarella	Brigadiere Vito Panessa
Giacinto Ferro	Antonio Allegra
Giulia Lazzarini	Madre Pinelli
Alessio Vitale	Pasquale Valitutti
Benedetta Buccellato	Camilla Cederna
Bruno Torrisi	Colonnello Carabinieri Pio Alferano
Francesco Salvi	Cornelio Rolandi
Marco Zannoni	Junio Valerio Borghese
Diego Ribon	giudice Giancarlo Stiz
Fabrizio Parenti	Giangiacomo Feltrinelli
Gianni Musy	confessore di Moro
Giovanni Visentin	Maggiore Genio
Gianmaria Martini	Enrico Rovelli

INTERPRETI	PERSONAGGI
Corrado Invernizzi	Giudice Pietro Calogero
Paolo Bonanni	Tenente Carabinieri Savino Lograno
Giovanni Federico	Tenente PS Pietro Muccilli
Claudio Casadio	Brigadiere PS Carlo Mainardi
Angelo Raffaele Piasani	Vice Brigadiere PS Giuseppe Caracuta
Maurizio Tabani	Giudice Teonestro Cerri
Davide Paganini	Agente Salvatore Ippolito
Edoardo Natoli	Mario Merlino
Francesco Sciacca	Nino Sottosanti
Bob Marchese	Giudice Carlo Biotti
Giovanni Anzaldo	Giovane anarchico
Marcello Prayer	Stefano Delle Chiaie
Angelo Costabile	Carabiniere
Lorenzo Gioielli	Giudice Procura di Roma
Gianluigi Fogacci	Corrado Stajano
Vittorio Ciorcalo	Aldo Palumbo
Irmo Bogino	Giampaolo Pansa
Alessandro Bressanello	Mariano Rumor
Riccardo Maranzana	Avvocato di Lorenzon
Roberto Sbaratto	Maresciallo Alvisè Munari
Riccardo Von Hoening Cicogna	Guelfo
Miro Landoni	Luigi Gui
Giovanni Capalbo	Generale Guido Vedovato
Lollo Franco	Franco Restivo
Edoardo Rossi	Ruggero Pan
Luca Zingaretti	Perito del tribunale

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Romanzo di una strage
REGIA	Marco Tullio Giordana
SOGGETTO	Paolo Cucchiarelli
SCENEGGIATURA	Marco Tullio Giordana, Sandro Petraglia, Stefano Rulli
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Roberto Forza
MUSICA	Franco Piersanti
MONTAGGIO	Francesca Calvelli
SCENOGRAFIA	Giancarlo Basili
COSTUMI	Francesca Livia Sartori
PRODUZIONE	Cattleya, Rai Cinema
PAESE DI PRODUZIONE	Italia, Francia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	01 Distribution
GENERE	drammatico, storico
ANNO	2012
DURATA	129 minuti
COLORE	colore

SINOSI

All'indomani della morte dell'agente Antonio Annarumma, il Ministro degli esteri Aldo Moro riferisce al Presidente della Repubblica Italiana Giuseppe Saragat sulla situazione che, a suo dire, meriterebbe prudenza in luogo della linea dura auspicata dal Governo con l'avallo degli Stati Uniti. Contemporaneamente Giuseppe Pinelli, appartenente al circolo anarchico Ponte della Ghisolfia, a seguito della discordanza di idee sulla linea politica da adottare, prende le distanze da Pietro Valpreda, il quale lascia il circolo. Dopo gli attentati alla Fiera di Milano, le bombe del 25 aprile 1969, delle quali solo una esplose, viene incaricato delle indagini il commissario Calabresi, il quale segue la "pista anarchica", inducendone un appartenente al circolo frequentato da Pinelli a diventare suo informatore; successivamente, l'8 agosto, avviene lo scoppio delle bombe sui treni, attribuite agli anarchici ma in realtà piazzate da elementi di Ordine Nuovo, coordinati da Franco Freda. Il 12 dicembre 1969, alle ore 16.37, in piazza Fontana un'esplosione devasta la sede della Banca Nazionale dell'Agricoltura: muoiono diciassette persone ed altre ottantotto rimangono gravemente ferite. Lo stesso giorno scoppiano a Roma altre tre bombe ed un altro ordigno viene trovato inesplosa a Milano, venendo poi fatto bril-

lare dagli artificieri. Il Ministro degli interni Franco Restivo suggerisce una serie di misure di carattere repressivo, che tuttavia incontrano l'opposizione di Moro. Contemporaneamente viene trovato un manifesto di rivendicazione della strage a firma anarchica ed il commissario Calabresi, nonostante i dubbi espressi dal giornalista de Il Giorno Marco Nozza, ferma un'ottantina di aderenti al movimento, tra i quali Pinelli che, dopo tre giorni di interrogatorio, muore in circostanze mai chiarite, cadendo dal quarto piano della questura. Mario Merlino, un estremista di destra legato a Stefano Delle Chiaie, capo di Avanguardia Nazionale e collegato a Junio Valerio Borghese, fa il nome di Valpreda come possibile autore della strage. Parallelamente un agente infiltrato nel circolo anarchico 22 marzo di Roma, al quale aveva aderito Valpreda, lo informa che lo stesso Valpreda partì l'11 dicembre da Roma alla volta di Milano, portando con sé una grossa borsa. Questi viene anche riconosciuto da Cornelio Rolandi, un tassista, che lo indica come l'uomo che nel pomeriggio del 12 dicembre era sceso dal suo taxi in piazza Fontana, recando con sé una grossa valigia, e viene arrestato dalla polizia. Iniziano ad emergere connivenze tra i servizi segreti e gli ambienti dell'estrema destra, in particolare quella veneta, dove opera Giovanni Ventura, in collegamento con l'agente del SID Guido Giannettini. L'inchiesta, condotta dal sostituto procuratore Pietro Calogero, viene però trasferita a Roma. Nel frattempo Moro

affronta Saragat, rendendogli nota la nuova espressione coniata in merito agli avvenimenti occorsi, ossia "strage di Stato", ed entrambi concordano sulla necessità di tenere segrete le notizie, mentre la moglie di Pinelli, Licia, sporge denuncia contro la questura di Milano, costituendosi parte civile nel processo a carico del commissario Calabresi e dei funzionari presenti la sera della morte del marito. Nei mesi che seguono l'editore Giangiacomo Feltrinelli viene trovato morto ai piedi di un traliccio dell'alta tensione ed il commissario Calabresi viene a conoscenza dell'esistenza di un deposito di armi e di esplosivi, sito in una galleria nei pressi del confine con la Jugoslavia, dove gli estremisti di destra potrebbero avere prelevato l'esplosivo utilizzato per la strage alla Banca dell'Agricoltura. Lo stesso Calabresi riferisce al capo dell'ufficio Affari Riservati D'Amato della possibilità della presenza di due bombe, collocate tuttavia non da Valpreda ma da uno tra tre neofascisti che gli assomigliano, ma questi, nonostante gli faccia intendere che l'attentato possa essere stato organizzato e coperto da segmenti dello Stato e della NATO, afferma che nulla di quanto è realmente successo emergerà e pochi giorni dopo il commissario viene ucciso. Nei successivi 33 anni si susseguiranno tre processi che alterneranno condanne ed assoluzioni ma, al termine dell'ultimo grado del terzo processo, non risulteranno colpevoli, con l'eccezione di Freda e Ventura, i quali tuttavia non sono più perseguibili.

I - 22 SAN BABILA ORE 20: UN DELITTO INUTILE



Immagine 31. Diverse locandine del film, una pubblicità sul giornale dell'epoca (in bianco e nero) e in basso un fotogramma dal film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Pietro Brambilla	Fabrizio
Giuliano Cesareo	Michele 'Miki' Castiglioni
Daniele Asti	Franco
Pietro Giannuso	Alfredo Somma
Brigitte Skay	Lalla
Gilberto Squizzato	Paolo
Grazia Beccari	Ragazza di Paolo
Mario Mattia Giorgietti	Insegnante
Walter Valdi	Commissario della Buon costume
Franca Mantelli	Madre di Franco
Paola Faloja	Madre di Michele
Vittorio Pinelli	Agente di Polizia

SINOSI

Milano, 1976, nell'arco di un'unica giornata si snodano le vicende di quattro ragazzi, tre milanesi: Michele, detto 'Miki', Franco e Fabrizio ed uno, Alfredo, immigrato dal sud; i primi due sono di elevata estrazione sociale, il terzo ha delle occupazioni non precisate, mentre l'ultimo è un lavoratore precario che ha già scontato un breve periodo di detenzione a seguito di una violenza sessuale poi "riparata" attraverso il matrimonio con la vittima; tutti aderenti all'estrema destra. Il mattino inizia con la partecipazione alle esequie di un gerarca del ventennio al termine delle quali essi ironizzano sulla "morbidezza" e sulla "nostalgia" degli adulti presenti, auspicando un innalzamento del livello di scontro e, prima di separarsi (Miki e Franco sono due studenti di liceo, Alfredo lavora in un negozio di elettrodomestici), danneggiano con delle catene dei motorini parcheggiati di fronte al liceo Beccaria. Fabrizio si reca al bar Sundown di Piazza San Babila, ritrovo abituale di neofascisti e, messo alle strette da un poliziotto del quale è confidente al corrente della sua "bravata" davanti al liceo, gli indica, in cambio di soldi, l'autore di una rapina su cui l'agente sta indagando facendolo arrestare; intanto i due studenti subiscono una contestazione in classe a causa di un tema scritto da Miki che suscita il disaccordo dei loro compagni. All'uscita di scuola Franco incontra la madre, venuta a prenderlo per accompagnarlo a casa, ma egli soffre dell'atteggiamento troppo protettivo della donna che, a suo pensare, non prende sul serio il suo impegno politico e la manda via in malo modo. Intorno a mezzogiorno, un gruppo di neofascisti, tra i quali Fabrizio, dopo aver tracciato con lo spray alcune svastiche sulla vetrina di un negozio di abbigliamento appartenente ad una famiglia ebrea, lanciano con la fionda delle biglie di ferro ai passanti, intervenuti per cancellare i simboli nazisti. Poco dopo Fabrizio viene raggiunto da Miki e da Franco e, durante un giro in macchina, i tre rimorchiano Lalla, un'ingenua ragazza, allo scopo di divertirsi con lei, dopodiché si recano nel negozio di Alfredo; il gruppo manda avanti Franco ma egli, timido ed impacciato, riesce solo a seviziarla con un manganello, minacciando poi di sfregiarla se rivelerà agli amici quanto è successo. Miki, rientrato a casa, a tavola ha un violento scontro col padre, il quale non ammette che lui, mancino, mangi con la mano sinistra, discussione terminata con l'estrazione da parte del ragazzo di un coltello, ed affiora anche il suo diprezzo per la madre, alla quale, nonostante ella abbia preso le sue parti, rinfaccia di avere sposato il marito solo per denaro. Nel frattempo Franco e Alfredo si allenano al tiro al bersaglio con la pistola insieme ad altri camerati in un poligono

ricavato all'interno di un capannone industriale abbandonato; Alfredo, non potendo permettersi di noleggiare un'arma, chiede all'amico di poter usare la sua e questi rifiuta ma un altro camerata gli presta la propria pistola, promettendogli trentamila lire se riuscirà a fare centro nel bersaglio ed egli vince il premio. Una volta usciti lo sconosciuto camerata gli offre la possibilità di guadagnare trecentomila lire per la consegna di una valigetta dal contenuto segreto ma egli non può accettare a causa del suo lavoro, rendendosi tuttavia disponibile per future collaborazioni. Subito dopo l'immigrato ruba una moto per recarsi al negozio dove giunge in ritardo accampando come scusa al proprietario l'ennesimo sciopero degli autobus. Improvvisamente mentre Alfredo si sta sfilando il giaccone da una tasca cade un coltello a serramanico; inizialmente il giovane cerca di minimizzare, ma, evidentemente galvanizzato dai recenti avvenimenti, ai commenti negativi del suo datore di lavoro risponde rivelandosi come estremista di destra e minacciando ripercussioni in caso di un eventuale licenziamento, poi annuncia che la sua giornata lavorativa termina in quel preciso momento. Successivamente egli si reca in un negozio di calzature dove indossa un paio di costosi stivali; non potendone però coprire l'intero acquisto sfida due commesse a sfilarglieli dai piedi e poi se ne va lasciandole entrambe allibite ed impaurite. Nel pomeriggio i ragazzi si ritrovano in piazza San Babila ed assistono ad un corteo di sinistra a cui fa seguito il tentativo di aggressione ad un partecipante rimasto isolato: il giovane riesce a scappare dopo avere colpito Miki al labbro ed il gruppo di neofascisti inscena a sua volta una sorta di marcia, contestando le forze dell'ordine che non sono intervenute. La rabbia di Michele per il colpo ricevuto sfocia nell'ideazione di un attentato dinamitardo ad una sede di sinistra ed allo scopo viene "incaricato" Franco, il più debole del gruppo, che tuttavia, una volta entrato nel locale, preso dalla paura non accende la miccia della carica di dinamite sostenendo con i suoi camerati che essa era umida. Frustrati ma probabilmente anche "sollevati" da questo fallimento i quattro salgono in automobile e, subito dopo travolgono un banchetto informativo di alcune femministe. Il pomeriggio prosegue con l'ennesima "bravata": l'acquisto in un sexy shop di alcuni falli di gomma con i quali il gruppo si diverte molestando i passanti; lo scherzo si risolve con il fermo dei giovani e la relativa denuncia per atti osceni in luogo pubblico; l'unico ad evitare l'arresto è Franco che, non visto, riesce a gettare a terra il suo accessorio erotico prima di essere fermato. Giunge la sera ed i tre rilasciati si stanno

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	San Babila Ore 20: Un Delitto Inutile
REGIA	Carlo Lizzani
SOGGETTO	Mino Giarda, Carlo Lizzani
SCENEGGIATURA	Mino Giarda, Carlo Lizzani, Ugo Pirro
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Piergiorgio Pozzi
MUSICA	Ennio Morricone
MONTAGGIO	Franco Fraticelli
SCENOGRAFIA	Pier Luigi Basile
COSTUMI	Dada Saligeri Serenilla Staccioli
PRODUZIONE	PTA (Produzioni Thousand Associate)
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Agora
GENERE	drammatico
ANNO	1976
DURATA	105 minuti
COLORE	colore

recando a San Babila quando Fabrizio si separa momentaneamente dal gruppo perché avvicinato da un giornalista (di cui è confidente); in cambio di soldi il ragazzo gli rivela informazioni sul fallito attentato, mentre l'altro, già al corrente del fatto, aggiunge che la miccia della carica ritrovata nella sede non è stata accesa, poiché "il bombarolo ha avuto paura". Poco dopo Fabrizio incontra Franco in un bar; il primo già al corrente circa il reale svolgimento dell'incontro sessuale tra il giovane e Lalla che lei ingenuamente gli ha raccontato lo ricatta minacciando di riportare entrambi gli eventi agli altri camerati, perciò lo induce a compiere un'azione che lo riabiliti ai suoi occhi e questa dovrà essere l'omicidio di un "compagno". Girando tra le vie i quattro vedono una coppia di giovani che passeggiano ed il loro abbigliamento gli fa pensare che siano le loro vittime ideali ed iniziano a seguirli. Franco, riluttante ed impaurito, inizialmente cerca di sviare gli altri ma senza successo perché alla fine i due, bloccati sotto un portico, vengono accoltellati da tutti e quattro i componenti del gruppo e l'uomo rimane ucciso. Dopo essersi dati alla fuga i quattro si separano: Franco corre in lacrime dalla madre e presumibilmente le racconta l'accaduto mentre gli altri tre proseguono la serata in una sala giochi dopo che Fabrizio ha consegnato il coltello a Lalla, incontra per caso, chiedendole di farlo sparire, cosa che la ragazza fa buttando il coltello in un cestino, ma poi informando la polizia e guidandola all'identificazione dei tre giovani nella sala giochi. Il film finisce con la polizia che circondata la sala giochi si appresta ad arrestare i tre giovani per l'inutile delitto (da cui il titolo del film).

I - 23 SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA



Immagine 32. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Gian Maria Volonté	Giancarlo Bizanti
Fabio Garriba	Roveda
Carla Tatò	moglie di Bizanti
Jacques Herlin	Lauri
John Steiner	ingegner Montelli
Michel Bardinet	giornalista
Jean Rougeul	direttore de Il Giornale
Corrado Solari	Mario Boni
Laura Betti	Rita Zigai
Enrico DiMarco	il commissario
Silvia Kramar	Maria Grazia Martini
Massimo Patrone	il bidello
Gianni Solaro	prof. Italo Martini

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Sbatti il mostro in prima pagina
REGIA	Marco Bellocchio
SOGGETTO	Sergio Donati
SCENEGGIATURA	Sergio Donati, Goffredo Fofi
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Luigi Kuveiller, Erico Menczer
MUSICA	Nicola Piovani
MONTAGGIO	Ruggero Mastroianni
SCENOGRAFIA	Dante Ferretti
COSTUMI	Franco Carretti
PRODUZIONE	Jupiter Generale Cinematografica, UTI Produzioni Associate, Labrador Films
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Euro International Film
GENERE	drammatico, giallo, politico
ANNO	1972
DURATA	93 minuti
COLORE	colore

SINOSI

Milano, anni settanta. Nel clima teso della contrapposizione politica, nella redazione del quotidiano borghese e di destra Il Giornale, il redattore capo Bizanti, su invito della proprietà, segue gli sviluppi di un omicidio a sfondo sessuale di cui è rimasta vittima una studentessa, allo scopo di incastrare un militante della sinistra extraparlamentare e strumentalizzare politicamente la vicenda. La campagna mediatica sortisce l'effetto sperato, e il "mostro" viene condannato innanzitutto sulle prime pagine del giornale. La condanna, in primis morale, aiuta l'area reazionaria a screditare gli ambienti della

sinistra nella fase elettorale. Alla fine, Bizanti viene informato dal giovane giornalista Roveda che il vero colpevole è un'altra persona, ossia il bidello della scuola frequentata dalla vittima. Ma il capo redattore minaccia l'assassino, inducendolo a non rivelare niente alle forze dell'ordine. In una discussione conclusiva con l'ingegner Montelli, un industriale sospettato di finanziare i gruppi squadristici di estrema destra, i due concordano di tenere segreta la vicenda fino a quando si conoscerà l'esito delle elezioni, per poi deciderne l'eventuale utilizzo.

I - 24 SE SARÀ LUCE SARÀ BELLISSIMO - MORO: UN'ALTRA STORIA



Immagine 33. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Roshan Seth	Aldo Moro
Steffan Boje	Steffan
Craig Fairbrass	brigatista
Edoardo Sala	brigatista
Maria Papas	brigatista
Gaetano Amato	commissario
Lalla Esposito	professoressa
Fabrizio Raggi	presunto terrorista
Guia Jelo	magistrato

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Se sarà Luce sarà Bellissimo - Moro: Un'Altra Storia
REGIA	Aurelio Grimaldi
SOGGETTO	Aurelio Grimaldi
SCENEGGIATURA	Aurelio Grimaldi
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Alberto Iannuzzi
MUSICA	Maria Soldatini
MONTAGGIO	Giuseppe Pagano
SCENOGRAFIA	Ivana Gargiulo
COSTUMI	Caterina Nardi, Claudia Vaccaro
PRODUZIONE	30 Holding, Michele Lo Foco, Leonardo Giuliano, Caterina Nardi
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Millennium Storm
GENERE	drammatico/ storico
ANNO	2009
DURATA	91 minuti
COLORE	colore

SINOSI

Aldo Moro è stato rapito dalla Brigate Rosse dopo una terribile strage. Successivamente a una prima fase nella quale non corrisponde alle richieste dei brigatisti che lo interrogano per conoscerne i segreti, chiede di poter scrivere delle lettere. In termini molto espliciti lo statista democristiano chiede vanamente al suo partito di valutare lo scambio di prigionieri come possibilità concreta per salvargli la vita. Il film segue quattro filoni narrativi: nel partito comunista diversi esponenti di base attaccano la linea di Berlinguer favorevole al compromesso

storico; il ministro Cossiga si avvale di un esperto di terrorismo mandato dal governo statunitense, che sostiene un atteggiamento di chiusura contro ogni trattativa; una professoressa che prende una posizione critica contro il governo in un'assemblea scolastica, viene arrestata, sospesa dall'insegnamento, rinviata a giudizio; un ragazzo, arrestato in una retata di estremisti di sinistra, viene sospettato di essere membro del commando assassino, interrogato, torturato, rinviato a giudizio.

I - 25 **TODO MODO**



Immagine 34. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Gian Maria Volonté	M., il Presidente
Marcello Mastroianni	don Gaetano
Mariangela Melato	Giacinta, moglie di M.
Renato Salvatori	dottor Scalambri
Ciccio Ingrassia	Voltrano
Michel Piccoli	Lui
Franco Citti	autista di M.
Tino Scotti	il cuoco
Guerrino Crivello	lo speaker televisivo

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Todo modo
REGIA	Elio Petri
SOGGETTO	Leonardo Sciascia
SCENEGGIATURA	Elio Petri Berto Pelosso
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Luigi Kuveiller
MUSICA	Ennio Morricone
MONTAGGIO	Ruggero Mastroianni
SCENOGRAFIA	Dante Ferretti
COSTUMI	Franco Carretti
PRODUZIONE	Daniele Senatore per Cinevera
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	PIC
GENERE	drammatico, grottesco, thriller, politico
ANNO	1976
DURATA	125 minuti
COLORE	colore

SINOSSI

La vicenda ha luogo in un albergo-eremo-prigione, nel quale capi politici, grandi industriali, banchieri e dirigenti d'azienda, tutti appartenenti alle varie correnti democristiane, si ritrovano per gli annuali ritiri spirituali (ispirati agli esercizi spirituali) di tre giorni per espiare i reati di corruzione e altro che essi erano soliti praticare. Questa volta la riunione avviene in concomitanza con un'epidemia che miete numerose vittime in Italia. All'interno di questo luogo, chiamato "Zafer", in realtà dovrebbe avvenire una sorta di rinnovamento del partito, della propria struttura, dei propri vertici, dei propri interessi

(storicamente, quando il film uscì, durante il governo di Aldo Moro, era il periodo in cui si iniziò a parlare di compromesso storico tra DC e PCI) al fine di mantenere il potere nel Paese. Tra litigi continui e violenti, accuse reciproche e poca pratica spirituale, si sviluppa una serie di apparentemente immotivati delitti, che eliminano, uno alla volta, i personaggi di primo piano del partito. Tra i tantissimi personaggi, vi è il Presidente, interpretato da Gian Maria Volonté, nei panni del capo politico conciliante, bonario, che mira ad accontentare tutti, ma segretamente animato da un'infinita sete di potere e di dominio.

I - 26 VOGLIAMO I COLONNELLI



Immagine 35. Locandina del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Ugo Tognazzi	On. Giuseppe Tritoni
Antonino Faà di Bruno	Tenente Colonnello Vittorio Emanuele Ribaud
Giuseppe Maffioli	Colonnello Pino Barbacane
Giancarlo Fusco	Colonnello Gavino Furas
Renzo Marignano	Tenente di vascello Teofilo Branzino
Max Turilli	Colonnello Quintiliano Turzilli
Camillo Milli	Colonnello Elpidio Aguzzo
Carla Tatò	Marcella Bassi Lega
Vincenzo Falanga	Tarcisio "Ciccio" Introna operatore fisico del raggruppamento "Fiaccole Nere"
Duilio Del Prete	Monsignor Sartorello
Luigi Lenner	Irnerio Stainer
Barbara Herrera	Contessa d'Amatrice
Salvatore Biliardo	Colonnello Andreas Automatikos
Pino Zac	Armando Caffè
Lino Puglisi	On. Li Masi
Claude Dauphin	Il Presidente della Repubblica
Tino Bianchi	On. Mazzante
François Périer	On. Luigi Di Cori
Gianni Solaro	On. Cicero
Pietro Tordi	Gen. Bassi Lega
Valeria Sabel	Rina, moglie di Di Cori
Mico Cundari	onorevole sottosegretario interni
Enzo Guarini	speaker telegiornale
Vittorio De Bisogno	il figlio dell'On. Di Cori

SINOSI

Italia, anni settanta. Dopo un attentato alla Madonna organizzata da estremisti di Destra per incolpare falsamente le Sinistre, l'onorevole Giuseppe Tritoni litiga con il suo partito, la Grande Destra, ritenendolo troppo democratico. Cerca così di organizzare un colpo di Stato assieme a colonnello Ribaud, reclutando alcuni colonnelli nostalgici già componenti di un precedente tentato golpe. Forte dell'appoggio (con il ricatto) dell'imprenditore Irnerio Stainer e di alcuni monarchici, organizza una riunione a cui prende parte anche il colonnello Andreas Automatikos, membro dei servizi segreti nella neonata Repubblica greca in cui si decidono i punti più importanti del piano, tra cui rapire il presidente della Repubblica e l'annuncio del colpo di Stato alla RAI. Alla scena assiste tuttavia un fotografo, Armando Caffè, che fotografa tutto e consegna il materiale all'onorevole Luigi Di Cori del PCI, che assieme al segretario del PSI e al sottosegretario degli interni appartenente alla DC, avvertono il ministro dell'Interno Li Masi che presta scarsa considerazione al trio. Il Golpe sta per avvenire, ma i tempi vengono calcolati male: Barbacane con i paracadutisti subacquei si paracaduta in un pollaio, Turzilli viene scoperto con i guardaboschi nello Stadio Flaminio di Roma,

Furas arriva in ritardo alla RAI dopo un incidente d'auto. I congiurati vengono arrestati, mentre Tritoni riesce a nascondersi dall'amante Marcella Bassi Lega, venendo poi scoperto dalla polizia assieme ad uno dei numerosi amanti della Bassi Lega, nonché colonnello mancato al golpe per "appendicite". Portato dal presidente della Repubblica e al ministro dell'Interno Li Masi, i co-conspiratori di Tritoni lo tradiscono svelando la sua idea golpista. Li Masi svela che aveva già scoperto tutto, e che aveva già preparato un contro-colpo di Stato al fine di isolare gli estremismi politici e di instaurare uno stato di polizia tecnocratico di stampo autoritario, con il dissenso del presidente della Repubblica. Tritoni, umiliato e irato, sottrae a un militare una granata, minacciando di farla esplodere e facendo morire il presidente della Repubblica di infarto, in realtà un calcolo del ministro Li Masi. Un anno dopo, Tritoni si trova nello Stato militarista che sognava, ma senza di lui. Il leader del suo ex-partito la Grande Destra sostiene il governo e l'imprenditore Stainer è ministro del Lavoro, così come sono ministri alcuni militari che affermavano fedeltà alla Repubblica. Tritoni quindi cerca di vendere il suo piano di colpo di Stato a dei politici di un sottosviluppato stato africano.

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Vogliamo i Colonnelli
REGIA	Mario Monicelli
SOGGETTO	Agenore Incrocci, Mario Monicelli, Furio Scarpelli
SCENEGGIATURA	Agenore Incrocci, Mario Monicelli, Furio Scarpelli
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Alberto Spagnoli
MUSICA	Carlo Rustichelli
MONTAGGIO	Ruggero Mastroianni
SCENOGRAFIA	Lorenzo Baraldi
COSTUMI	Piero Tosi
PRODUZIONE	Pio Angeletti, Adriano De Micheli
PAESE DI PRODUZIONE	Italia
DISTRIBUZIONE ITALIANA	Ital-Noleggio Cinematografico
GENERE	commedia
ANNO	1973
DURATA	100 minuti
COLORE	colore

3. GERMANIA

3.1 CONTESTO STORICO

Negli anni Settanta la Repubblica federale tedesca è scossa da una doppia ondata: le disperate e violente azioni della Rote Armee Fraktion e la repressione violenta e realizzata con successo dalle autorità. Si viene a creare una vera e propria forma di isteria e paranoia in una società scossa dalla crisi economica che rovina il “miracolo economico” del decennio precedente. Temi come la libertà di stampa, di pensiero, il diritto ad un’assistenza legale sotto processo, la violenza poliziesca e nelle carceri diventano di pressante attualità.

3.1.1 Le due Germanie

Nel panorama dei vari movimenti studenteschi europei della seconda metà degli anni Sessanta il caso tedesco risulta particolarmente interessante sotto alcuni punti di vista. Anzitutto si tratta ancora di un paese diviso in due stati indipendenti: a ovest la Repubblica Federale Tedesca (RFT) o Bundesrepublik Deutschland, (BRD) inserita a pieno titolo nell’area capitalistica, occidentale, a democrazia parlamentare; a est la Repubblica Democratica Tedesca (RDT) o Deutsche Demokratische Republik (DDR), facente parte della zona d’influenza sovietica, nominalmente socialismo reale - di fatto capitalismo di Stato e dittatura monopartitica.

In secondo luogo sono presenti sul territorio forti contingenti di truppe alleate della NATO (soprattutto statunitensi). E’ una situazione lontana dall’essere accettata dall’intera popolazione: molti cittadini si sentono distanti da stranieri in uniforme che vengono percepiti non come liberatori ma occupanti stranieri. Vi sono, poi, minoranze non trascurabili di anziani nostalgici o giovani neonazisti. Infine i comunisti e gli extraparlamentari di sinistra mal tollerano la presenza di migliaia di rappresentanti di quella nazione che più incarna il capitalismo nel mondo – rappresentanti che per di più sono in divisa.

Terzo fattore è il carattere di anticipazione che il ’68 tedesco occidentale possiede rispetto a quelli italiano, francese, inglese e di altri paesi europei.

3.1.2 Le prime agitazioni

E’ proprio la Germania federale a scrivere le prime pagine della storia dei movimenti studenteschi europei di quel periodo. Ed è proprio un misto di ribellione generazionale, di ostilità verso gli “occupanti” americani, di rifiuto della guerra in Estremo Oriente, di conti ancora in sospeso con il nazismo, ad appena vent’anni dalla sconfitta del ’45, a nutrire la miccia che esplode con le prime manifestazioni nelle università.

In questo clima di tensione generale nascono gruppi che scelgono la strada della lotta armata. Le loro caratteristiche si riassumono nei seguenti punti:

- ideologia sostanzialmente marxista-leninista (pur con alcuni tratti vicini all'anarchismo di orientamento individualistico e terrorista)
- entrata in clandestinità
- rapine di autofinanziamento
- assetto verticistico e militarista dell'organizzazione
- scarso contatto con l'area della sinistra extraparlamentare
- diffidenza riguardo a intellettuali di quell'area, da Böll a Schneider, ad alcuni registi del "nuovo cinema tedesco" del ventennio '60/70
- nessuno sforzo di ricercare un dialogo con l'opinione pubblica, salvo comunicare tramite volantini iper-aggressivi, infarciti di ideologia e spesso linguisticamente incomprensibili per il cittadino medio
- rapporto ambiguo con la sfera d'influenza del "socialismo reale": da un lato polemiche sul carattere di rivoluzione mancata, dall'altro contatti sotterranei.

Dunque nella Germania federale, all'indomani del '68, da un lato si sviluppa la crisi del movimento extraparlamentare (come avviene in tutti i principali paesi occidentali) disperso in partitini in concorrenza fra loro; dall'altro si forma la cosiddetta "Banda Baader-Meinhof" (conosciuta poi con il nome ufficiale di Rote Armee Fraktion), un gruppo che esordisce proprio nell'anno del maggio parigino con l'incendio di un grande magazzino berlinese, per concludere la propria drammatica traiettoria di lotta armata fino all'arresto dei suoi principali componenti nel 1972, anno in cui si conclude la prima fase di vita della RAF.

3.1.3 La RAF

La **Rote Armee Fraktion**, "*Frazione dell'Armata Rossa*", abbreviata in RAF, è stata uno dei gruppi terroristici di estrema sinistra più importanti e violenti nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale. Fondata il 14 maggio 1970 da Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin e Horst Mahler, fu attiva fino al 1993 e formalmente disciolta nel 1998.

La prima generazione della RAF venne definita dallo Spiegel in un articolo di Einrich Boll come "*la guerra dei sei contro i sessanta milioni di abitanti della Repubblica Federale Tedesca*".

La Rote Armee Fraktion fu responsabile di numerose operazioni terroristiche, spe-

Immagine 36. Lo studente tedesco Benno Ohnesorg colpito a morte il 2 giugno 1967 (Henschel/Ullstein Bilderdienst).



cialmente nell'autunno del 1977, che portarono ad una crisi nazionale conosciuta con il nome di "autunno tedesco". È stata responsabile di 34 morti, fra cui anche autisti e guardie del corpo degli obiettivi designati, e di molti ferimenti nei suoi 30 anni di attività.

La RAF descriveva se stessa come un gruppo di "guerriglia urbana" comunista e anti-imperialista, impegnato nella resistenza armata contro quello che loro definivano uno "stato fascista" e nella rivoluzione proletaria. Perciò, i membri della RAF, quando scrivevano in inglese, generalmente usavano il termine marxista-leninista "Fazione".

Il 20 aprile 1998, una lettera dattiloscritta di otto pagine in tedesco firmata RAF (e con il caratteristico simbolo del mitragliatore Heckler & Koch MP5 sopra una stella rossa) fu inviata via fax all'agenzia di stampa Reuters, dichiarando lo scioglimento del gruppo.

Le vicende della Rote Armee Fraktion finiscono fatalmente col segnare la storia tedesca degli anni settanta.

Illustriamo alcuni momenti salienti che caratterizzarono la vita della RAF.

Sebbene non direttamente legata alla nascita della RAF, va citata la data del **2 giugno 1967**, quando proteste pacifiche sfociarono in rivolte quando Mohammad *Reza Pahlavi*, lo Scià di Persia, visitò Berlino Ovest. A centinaia di pacifici sostenitori dello Scià si unì, con lo scopo di disturbare il normale corso della sua visita, un gruppo di finti sostenitori, armati di bastoni di legno, che fu lasciato libero di picchiare i manifestanti tedeschi. Dopo una giornata di rabbiose proteste da parte di un gruppo di estremisti marxisti persiani in esilio, ampiamente supportati dagli studenti tedeschi, lo Scià visitò l'Opera di Berlino, dove si raccolse una folla di studenti in protesta. Durante le proteste dell'Opera, un poliziotto sparò alla testa dello studente tedesco *Benno Ohnesorg* uccidendolo. L'evento segnò un punto di rottura. Nacque il Movimento berlinese *2 giugno*, un gruppo anarchico militante, che prese il nome dalla data per onorare la morte di Ohnesorg. Il clima di tensione raggiunse il punto più alto a cui era mai arrivato fino a quel momento.

Pochi mesi dopo, l'11 aprile 1968, Rudi Dutschke, un portavoce del leader degli studenti, fu ferito con un colpo di pistola alla testa in un tentativo di assassinio da parte dell'estremista di destra Josef Bachmann. Benché gravemente ferito, Dutschke continuò il suo attivismo politico fino alla sua morte.

Nella primavera del 1968 Gudrun Ensslin e Andreas Baader, assieme a Thorwald Proll e Horst Söhnlein, decisero di appiccare il fuoco a due grandi magazzini a Francoforte in segno di protesta contro la guerra in Vietnam. Compiro l'attacco

incendiario il 2 aprile 1968. Due giorni dopo, il 4 aprile 1968, furono arrestati. Tutti e quattro gli imputati furono condannati a tre anni di carcere per incendio doloso e tentata strage. Nel giugno del 1969, tuttavia, furono temporaneamente messi in libertà vigilata grazie ad un'amnistia di cui godevano i prigionieri politici.

La nascita della RAF

La RAF fu costituita il 14 maggio 1970 con l'intento di completare la pletera di gruppi rivoluzionari e radicali presenti in tutta la Germania occidentale e nel resto d'Europa e con il principio d'avere più coscienza di classe e di essere più determinata rispetto ad alcuni dei gruppi contemporanei. I membri e i simpatizzanti erano già associati con altre cellule rivoluzionarie e con il Movimento 2 giugno, le correnti radicali e altri fenomeni come il Collettivo Socialista dei Pazienti, la Kommune 1 e i Situazionisti. I protagonisti della RAF si addestrarono in Cisgiordania e a Gaza con i guerriglieri del Fronte Popolare per la Liberazione della Palestina (FPLP) e guardarono alla causa palestinese come ad una fonte di guida ed ispirazione.

Molti membri della RAF operavano attraverso un singolo contatto o conoscevano gli altri con i soli nomi in codice. Le azioni venivano svolte da unità comando, i cui membri venivano diretti da un capo cellula.

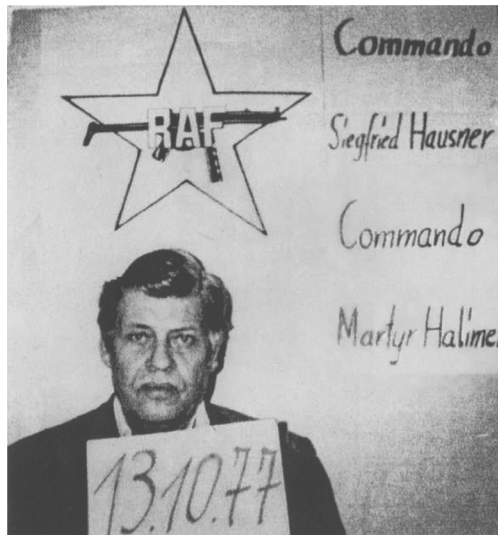
Sebbene alcuni dei sostenitori e membri della Rote Armee Fraktion potrebbero essere descritti come anarchici o libertari comunisti, i membri dirigenti del gruppo professavano in realtà un'ideologia in gran parte di stampo marxista-leninista. La RAF evitò di collaborare con gli stati comunisti anche se tuttavia alcuni membri ricevettero un sostegno intermittente oltre il confine, in Germania orientale.

Già a partire dal giugno 1972 i membri di spicco della formazione, tra cui i detti fondatori, vennero quasi tutti arrestati, ma mentre Baader e Meinhof si trovavano in carcere (fra il 1975 ed il 1976) altri membri della RAF e di altre organizzazioni della lotta armata di sinistra realizzarono numerosi rapimenti, rapine e attentati.

La morte della Meinhof

Il 9 maggio 1976 dopo anni di duro isolamento e di sciopero della fame collettivo da parte dei membri della RAF in protesta contro le condizioni della loro detenzione che ritenevano inumane, Ulrike Meinhof fu trovata morta nella sua cella di prigione. La commissione internazionale indipendente formatasi per far luce sulle cause della morte sostenne che Ulrike fosse stata appesa già morta alla finestra cui fu trovata impiccata.

Immagine 37. Hanns-Martin Schleyer dopo il dirottamento del Landshut. "Cosa deve succedere ancora?". (Associated Press)



Il sequestro Schleyer

Il 5 settembre 1977, con una sanguinosa operazione in cui furono assassinati i tre agenti di polizia della scorta e il suo autista, la RAF rapì a Colonia il presidente della Confindustria tedesca Hanns-Martin Schleyer; già membro del Partito Nazista, il sequestrato era stato gestore delle industrie del protettorato di Boemia e Moravia al tempo dell'occupazione tedesca e successivamente membro della CDU.

L'agguato e il sequestro furono opera del cosiddetto Kommando Siegfried Hausner, composto da Sieglinde Hofmann, Willy Peter Stoll, Stefan Wisniewski e Peter-Jürgen Boock.

Il 13 ottobre, a Palma di Maiorca, durante il sequestro di Schleyer, un gruppo di quattro terroristi palestinesi dirottò un Boeing 737 della Lufthansa, prendendo in ostaggio 91 persone. La RAF pretendeva la liberazione dei propri capi in cambio della vita degli ostaggi dell'aereo e dell'industriale tedesco. Il governo tedesco non si piegò al ricatto dei terroristi e il 17 ottobre con un'azione di forza, operata dalla squadra anti-terrorismo GSG-9, assaltò l'aereo uccidendo 3 terroristi e ferendo la quarta dirottatrice dell'aereo, che era fermo sulla pista dell'aeroporto di Mogadiscio, e liberando gli ostaggi.

La stessa notte, Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Jan-Carl Raspe e Irmgard Möller si sono, secondo la versione ufficiale, suicidati nel carcere di Stammheim. Baader ed Ensslin in particolare morirono nelle loro celle, Raspe dopo essere stato portato in ospedale, mentre la Möller sopravvisse (uscì di prigione nel 1994). La stessa Möller (ferita da alcune coltellate al petto) è autrice di un libro nel quale smentisce la versione di stato sul "suicidio collettivo".

Il 19 ottobre con una lettera inviata al giornale francese *Libération*, la RAF annunciò di aver posto fine, dopo 43 giorni, alla "miserabile e corrotta esistenza" di Hanns-Martin Schleyer.

Dopo le morti dei fondatori del gruppo, le due successive generazioni della RAF continuarono la lotta terroristica, unendo poi le loro forze con i resti del Movimento 2 giugno, organizzazione disciolta poi nel 1980.

Nel 1984, i membri della terza generazione della RAF si allearono anche con il gruppo francese *Action directe* e nel 1988 con le italiane *Brigate Rosse*. Tuttavia, il crollo dell'Unione Sovietica nel 1992 e dei suoi alleati era un colpo enorme per la maggior parte dei gruppi chiamati "terroristi di sinistra", e negli anni novanta solo la RAF era rimasta in piedi.

Una bomba che distrusse una prigione a Weiterstadt nel 1993 risulterebbe essere stato l'ultimo colpo di coda della RAF. L'epilogo della RAF ebbe luogo nell'aprile del 1998, quando una lettera, recapitata alla Reuters, dichiarava¹:

¹ Stefan Aust. *Rote Armee Fraktion, il caso Baader-Meinhof*. ed. ilSaggiatore, 1985 (2009).

Quasi 28 anni fa, il 14 maggio 1970, nacque la RAF con un'azione di liberazione. Oggi concludiamo questo progetto. La guerriglia urbana nella forma che le ha dato la raf deve essere ormai consegnata alla storia. [...] la fine di tale progetto dimostra che i nostri obiettivi non possono essere conseguiti seguendo questa via.

(Comunicato della RAF del 20 aprile 1998)

La RAF era ufficialmente sciolta.

3.2 IL CINEMA

Il cinema tedesco, tra l'inizio degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta, attraversò varie vicissitudini, alternando picchi di grande creatività a momenti di relativa improduttività.

Sebbene l'interesse del presente lavoro sia focalizzato al periodo degli anni di piombo, è necessario prendere in considerazione anche gli anni precedenti per meglio comprendere l'evoluzione dei generi il contesto nel quale si mosse l'industria cinematografica tedesca.

All'inizio degli anni Sessanta si moltiplicarono nella BRD i segnali di una profonda crisi dell'industria cinematografica per l'effetto della concorrenza televisiva e insieme della graduale disaffezione del pubblico ai generi di moda. Ciò si accompagnava a un sempre più pronunciato scadimento della qualità media del cinema commerciale che ricercava dei nuovi filoni da sfruttare: il 'krauti-western' - un breve ciclo di film tratto dai volumi del 'Salgari tedesco', K. May, che fu diretto antecedente del ben più significativo 'spaghetti-western' - e poi il giallo. Tuttavia, malgrado alcuni successi di cassetta, il tracollo economico era alle porte e già dalla metà degli anni Sessanta l'industria cinematografica tedesca sarebbe entrata in coma se ad allungarne l'agonia non fossero intervenuti la nascita del soft-porno, da una parte, dovuta all'allargamento delle frontiere della morale, e dall'altra la legge-quadro del 1967, che tornava a premiare i film di cassetta. Così, la produzione, calata alla cifra record negativa di 56 film nel 1965, risalì rapidamente fino alle 110 unità del 1969, di cui l'esatta metà era ormai costituita dai 'film sexy', prima 'travestiti' da semidocumentari di educazione sessuale tipo *Helga* (1967) di Erich F. Bender, per passare presto a prodotti sempre più espliciti.

Preceduto di un mese dal fallimento dell'UFA, che i newcomers accolsero quasi fosse il segno divino della chiusura di un'epoca, il Manifesto di Oberhausen del febbraio 1962 segnò la data ufficiale di nascita dello *Junger Deutscher Film* che dopo tutta una serie di cortometraggi sarebbe sbocciato nel biennio 1965-1967.

Junger Deutscher Film

Il *Junger Deutscher Film* fu un importante movimento cinematografico tedesco, nato negli anni Sessanta del Novecento nella Bundesrepublik Deutschland sulla scia della *Nouvelle vague* francese, con l'intento di far rinascere nel Paese un cinema d'autore, nuovo sia per forme sia per contenuti e realizzato a basso budget con il sostegno economico dello Stato.

In un'affollata conferenza stampa, il 28 febbraio 1962, all'VIII Festival del cortometraggio di Oberhausen venne letta una dichiarazione, sottoscritta da ventisei giovani cineasti tra cui Alexander Kluge, Edgar Reitz, Peter Schamoni e Herbert Vesely,

passata alla storia del cinema come il Manifesto di Oberhausen. Fu il primo segno di rivolta nella BRD (“il vecchio cinema è morto, crediamo in quello nuovo”, così le parole conclusive) contro il cinema commerciale. Nata al di fuori dei tradizionali canali dell’industria, la nuova generazione dei ribelli partiva da spinte e suggestioni politico-culturali variegata: le nuove esperienze in campo architettonico e musicale (la musica colta elettronica); l’influenza della letteratura postbellica (H. Böll e il Gruppe 47); la filosofia esistenzialistica di J.-P. Sartre; gli insegnamenti della ‘teoria critica della società’ della Scuola di Francoforte e/o del marxismo brechtiano, che li portavano a schierarsi contro l’omologazione collettiva provocata dal boom economico dell’era Adenauer ormai al tramonto. Era a questo bagaglio, generoso e multiforme, che avevano attinto in varia e difforme misura tutti gli ‘Oberhausener’.

Senza sopravvalutarne l’importanza e malgrado il suo linguaggio escatologico, il Manifesto di Oberhausen non è stato solo un vuoto documento per almeno due motivi: perché identifica l’importanza del cortometraggio quale “scuola e campo di sperimentazione del film a soggetto” (e la forma corta, soprattutto di non-fiction, non soltanto divenne subito la prima palestra per esercitarsi nel nuovo, ma anche in seguito sarebbe stata frequentata da molti autori del cinema tedesco, da Kluge a Werner Herzog); perché in esso si annunziano le modalità pratiche del cambiamento riconoscendo la necessità di proposte operative, che poi si sarebbero concretizzate alla metà del decennio nel Kuratorium Junger Deutscher Film, un organismo statale che erogava finanziamenti ai progetti dei debuttanti.

Portavoce e teorico dei giovani ribelli - un gruppo non omogeneo, in gran parte frutto di amicizie oppure di frequentazioni casuali a Schwabing, il quartiere bohème di Monaco - si rivelò essere Kluge, alla cui attività sono da ascrivere le principali mosse strategiche del movimento. Pochi, tra i firmatari, erano conosciuti dall’ambiente del cinema: tra essi il viennese Vesely era la personalità più nota perché aveva appena ultimato un film imparentato allo stile di Alain Resnais, *Das Brot der frühen Jahre* (1962). Unico tratto comune tra i firmatari del Manifesto, la maggior parte dei quali avrebbe avuto un’influenza secondaria nel successivo sviluppo dell’Autorenfilm nella BRD, era la frequentazione del Festival di Oberhausen, una delle pochissime istituzioni progressiste nella Repubblica tedesca di quegli anni. Sempre nel 1962, va segnalata, infine, l’istituzione di una ‘sezione cinema’ diretta da Kluge, Reitz e Detten Schleiermacher all’interno della Hochschule für Gestaltung di Ulm, il primo tentativo di creare una scuola tecnica nel campo dei media a cui presto seguirono a Berlino la Deutsche Film- und Fernsehakademie (DFFA) nel 1965 e a Monaco nel 1966 la Hochschule für Film und Fernsehen (HFF).

Dopo il Manifesto, il secondo successo degli ‘Oberhausener’ fu l’invito a sorpresa di *Das Brot der frühen Jahre* a rappresentare la BRD al Festival di Cannes. Oltre a

essere il primo lungometraggio ascrivibile allo J. D. F., il film di Vesely è, al tempo stesso, la prima riduzione per lo schermo di un testo (l'omonimo romanzo del 1955) di H. Böll, un autore che sarebbe ricorso spesso nelle produzioni dei giovani cineasti tedeschi. L'integrità morale dello scrittore e il suo essere stato un attento sismografo delle varie fasi del lungo dopoguerra tedesco ben si rapportano all'atteggiamento etico della nuova generazione, che voleva combattere la 'rimozione collettiva' degli anni Cinquanta. In quest'atmosfera rientrano sia il modesto film di Vesely sia il cortometraggio *Machorka-Muff* (1963), con cui debuttarono Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Già qui, e sempre a partire da un testo satirico di Böll (questa volta l'*Hauptstädtisches Journal*), la coppia di cineasti francesi sviluppò i canoni del loro sistema 'anticulinario' mutuato dalla lezione di B. Brecht: lettura del testo in assoluto rispetto filologico, uso (quasi esclusivo) di attori non professionisti che lo recitano 'straniandolo', suono in presa diretta, pause di meditazione (con sequenze interrotte da pellicola nera). Fu la prima lezione di rigore estetico-morale che lo J. D. F. apprese dal cinema di Straub-Huillet, i quali realizzarono ancora altre tre opere nella BRD prima di trasferirsi a Roma nel 1968. Negli stessi anni due altri autori non tedeschi dettero un contributo fondamentale alla nascita dello J. D. F.: lo jugoslavo Vlado Kristl e lo statunitense George Moore, due filmmakers presto quasi dimenticati.

Il processo di rinnovamento del cinema tedesco giunse a maturazione dopo un lungo tirocinio nel cortometraggio, quando nacque, alla fine del 1964, il Kuratorium Junger Deutscher Film. Con i cinque milioni di marchi messi a disposizione dal governo federale (ma dal 1968 il Kuratorium sarebbe stato finanziato dai Länder) si arrivò alla realizzazione, nel biennio 1965-1967, dei primi lungometraggi dello J. D. F.: *Abschied von gestern* (1966, Premio speciale della giuria alla Mostra del cinema di Venezia) di Kluge, *Mahlzeiten* (1967, altro Leone d'argento a Venezia) di Reitz, *Der Brief* di Kristl, *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968; Cronaca di Anna Magdalena Bach) di Straub e Huillet, *Lebenszeichen* (1968, Premio speciale della giuria al Festival di Berlino) di Herzog e *Jagdszenen aus Niederbayern* (1969; Scene di caccia in Bassa Baviera) di Peter Fleischmann.

Sulla scia delle polemiche che si accesero al Festival di Oberhausen del 1965, intorno alla scelta di presentare o meno all'interno del programma principale lo scanzonato cortometraggio di debutto di Rudolf Thome *Die Versöhnung* (1965), si rivelò l'esistenza di un secondo gruppo di giovani filmmakers, diverso dai firmatari del Manifesto di Oberhausen, i cosiddetti sensibilisti monacensi. Critici cinematografici militanti, cinefili 'duri e puri' che amavano il cinema americano classico e la Nouvelle vague, Eckhart Schmidt, Klaus Lemke, Rudolf Thome, lo sceneggiatore Max Zihlmann (e in parte lo stesso Wim Wenders) si muovevano sotto l'ala protettrice di Straub e del

documentarista Peter Nestler, proponendo, in radicale polemica con l'illuminismo e l'impegno realistico dei loro 'avversari' di Oberhausen, un modello di cinema sbarazzino e giovanilista, contiguo a quello dei cugini francesi. Trasudano una cinefilia cerebrale in gran parte ispirata al Jean-Luc Godard di *À bout de souffle* (1960), fatta di continue citazioni colte dai classici americani, nell'idea, forse un po' folle, di creare un b-movie tedesco d'autore. Ma sono anche guidati - ed è ciò che li salva dal confondersi con la coeva produzione commerciale - da un piacere per l'immagine cinematografica assente nel freddo razionalismo brechtiano di Kluge e del suo gruppo.

Per diversi registi della Neue Welle i film di debutto restarono tuttavia i migliori: ciò vale per *Schonzeit für Füchse* (1966, Premio speciale della giuria al Festival di Berlino) diretto da Peter Schamoni e per quello del fratello Ulrich (*Es*, 1965, *Filmband in Gold* per la migliore regia), per Johannes Schaaf di *Tätowierung* (1967; *Il tatuaggio*) o per Franz Josef Spiecker di *Wilder Reiter GmbH* (1967).

In questo gruppo di opere, tutte molto eterogenee nello stile, si ritrovano, anche tramite i testi di scrittori moderni e contemporanei non frequentati dal cinema commerciale (H. Böll, G. Grass o R. Musil), le inquietudini della prima generazione nata nella democrazia; perciò abbondano i problemi legati al rapporto di coppia (e ai figli), la grande questione del 'superamento del passato' e dell'identità con annesso odio edipico per i padri, oppure le paure per l'inserimento nell'affluente e beota società dei consumi. Si ricorreva in prevalenza a un montaggio fortemente ellittico e (quando possibile) al suono in presa diretta; si voleva mostrare una Germania poco vista: Amburgo, Francoforte, Düsseldorf, Monaco e Berlino vengono ritratte con un occhio sociologicamente attento in un nitido bianco e nero (per una questione di costi), evitando l'uso tradizionale dei teatri di posa.

A queste escursioni nel realismo del quotidiano contribuì il contemporaneo, potente processo di rinnovamento intervenuto nel campo del documentario. Esso si sarebbe riverberato anche sulla produzione di fiction dei giovani cineasti tedesco-occidentali, spesso documentaristi non occasionali. Due dei firmatari del Manifesto di Oberhausen, Hans Rolf Strobel e Heinrich Tichawsky, realizzarono agli inizi degli anni Sessanta *Notizen aus dem Altmühltal* (1961) e *Notabene Mezzogiorno* (1962), quest'ultimo girato nell'Italia meridionale, salutati dalla rivista "Filmkritik" come profondamente innovativi.

Mentre Klaus Wildenhahn portava nella BRD il Cinéma vérité con un reportage televisivo di diciotto minuti, *Parteitag '64*, sul Congresso del partito socialdemocratico del 1964, Peter Nestler si contraddistingueva per un approccio stilisticamente

rigoroso simile a quello di Straub con piani fissi estremamente studiati e un commento fuori campo letto (o meglio 'citato') il più delle volte dallo stesso autore con tono distaccato. Ai nomi menzionati, e a quello per es. di Hans Jürgen Syberberg, che nel 1965 debuttò con uno splendido documentario teatrale *Fünfter Akt, Siebte Szene*. Fritz Kortner probò *Kabale und Liebe*, si legava un profondo rinnovamento nel campo della nonfiction (ma non solo), ormai definitivamente affrancatasi dalla tradizione del vecchio Kulturfilm dell'UFA.

Lo sviluppo dello J. D. F. venne messo in forse dall'approvazione, nel dicembre 1967, di una nuova legge-quadro sulla cinematografia, che privilegiava il cinema commerciale con un sistema di ristorni automatici. Malgrado alcuni successi iniziali di pubblico e i premi vinti nei grandi festival internazionali, i giovani cineasti tedeschi si videro di nuovo esposti alla dura legge del mercato. D'altro lato l'esplosione della rivolta giovanile con la sua radicalità fece apparire invecchiato di colpo il loro impegno.

Il cinema tedesco della fine degli anni Sessanta si poneva dunque sotto il segno di una crisi che preludeva a un nuovo e più vitale inizio, mentre si accavallavano i debutti di una serie di altri autori non più legati all'esperienza di Oberhausen. J.-M. Straub e D. Huillet, prima di abbandonare la BRD, girarono ancora *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1968; *Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano*) e regalarono a un giovane regista teatrale, Rainer Werner Fassbinder, una lunga sequenza sulla Lansbergerstrasse che egli avrebbe inserito, come cameo, nel suo primo lungometraggio, *Liebe ist kälter als der Tod* (1969; *L'amore è più freddo della morte*). A Fassbinder presto seguirono Syberberg e Wenders, preceduti da Herzog nel 1967. La stagione dello J. D. F. era ormai giunta al termine.

Neuer Deutscher Film

Il successivo movimento, denominato Neuer Deutscher Film fu il fenomeno culturalmente più rilevante degli anni Settanta cinematografici.

Il giovane cinema infatti si sarebbe trovato un po' impreparato ad affrontare il radicalismo del movimento del 1968, che si accompagnò alla formazione di collettivi di 'cinema militante' e alla nascita del cinema femminil-femminista, un fenomeno che nella BRD avrebbe assunto dimensioni considerevoli. Antesignano fu *Neun Leben hat die Katze* (1968) della debuttante Ula Stöckl proveniente dalla Hochschule für Gestaltung di Ulm, mentre poco prima un'altra donna, May Spils, aveva girato una divertente commedia generazionale, *Zur Sache, Schätzchen* (1968), d'ambiente e slang monacensi, che sembra anticipare le successive commedie esistenziali di Doris Dörrie. La rivolta studentesca, oltre a ritrovarsi come 'aura' dei tempi in numerose

produzioni, ebbe delle gravi ripercussioni nel mondo dello spettacolo: il Festival di Oberhausen rischiò di saltare nel 1968 dopo la riuscita provocazione del regista sperimentale Hellmuth Costart che per protestare contro la appena varata legge-quadro sul cinema, nel cortometraggio *Besonders wertvoll*, conferisce a un pene la classificazione di qualità con cui si richiedevano i contributi economici statali; il Festival di Berlino del 1970 si interruppe in conseguenza del ritiro degli statunitensi dal concorso, per protesta contro il film diretto da Michael Verhoeven *O.K.*, fortemente critico nei riguardi della guerra in Vietnam. Ma al di là di questi fatti, il 1968 segnò una decisa cesura nello *Junger Deutscher Film*, portando a un ripensamento complessivo che sperimentò - nella sua necessità di ancorarsi al pubblico - una delle poche operazioni di genere della sua storia. L'idea del cosiddetto Heimatfilm critico partiva da quella di 'rifunzionalizzare' brechtianamente il principale genere dell'era Adenauer, per ribaltarne contenuti e ideologie, utilizzandone la medesima ambientazione provincial-contadina. L'operazione si inserì nell'alveo del lavoro di alcuni commediografi popolari bavaresi, M. Sperr, F.X. Kroetz o lo stesso Fassbinder autore teatrale, che, a loro volta, riprendevano la tradizione social-critica degli anni Venti del Volkstheater di M. Fleisser o Ö. von Horvath. Tra i migliori risultati di questo sottogenere, potremmo ricordare il celebre (ma anche un po' sopravvalutato) *Jagdszenen aus Niederbayern* (1969; Scene di caccia in Bassa Baviera, da M. Sperr) di Peter Fleischmann, oppure *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1971) di Volker Schlöndorff, oltre ai fassbinderiani *Katzelmacher* (1969, dalla sua omonima pièce teatrale) e *Wildwechsel* (1972; Selvaggina di passo, infedele adattamento da F.X. Kroetz). Anche Niklaus Schilling, ma da un punto di vista simpatico, avrebbe affrontato le atmosfere dell'Heimatfilm nella sua bella opera di debutto *Nachtschatten* (1972).

Filmverlag der Autoren

Una citazione a parte merita la Filmverlag der Autoren, casa di produzione e distribuzione del Neuer Deutscher Film, fondata a Monaco di Baviera tra la fine del 1970 e l'inizio del 1971. Il F. der A. aveva a modello la casa editrice autogestita di Francoforte Verlag der Autoren: da ciò la somiglianza del nome e un'iniziale, prevista fusione che però non ebbe mai luogo.

A unire i tredici soci fondatori - Pete Ariel, Hark Bohm, Uwe Brandner, Michael Fengler, Veith von Fürstenberg, Florian Furtwängler, Hans W. Geissendörfer, Peter Lilienthal, Hans Noever, Thomas Schamoni, Laurens Straub, Volker Vogeler e Wim Wenders - c'era solo il fatto che la maggior parte di essi lavorava dentro o per conto della televisione come Lilienthal, all'epoca la personalità più nota del gruppo; tutti o quasi tutti comunque avevano già compiuto o stavano per compiere il debutto nel lungometraggio. Nacque allora una cooperativa di produzione, la PI-

FDA (Produktion 1 im Filmverlag der Autoren) con cui poter 'supportare' insieme le commesse televisive e uscire dal ghetto costrittivo del piccolo schermo. Infatti quasi subito, nel 1972, per iniziativa di Laurens Straub, si iniziò anche l'attività distributiva nelle sale, attirando così altri importanti autori del Neuer Deutscher Film (tra cui Rainer Werner Fassbinder, che divenne socio della cooperativa, Werner Herzog, Werner Schroeter).

Tuttavia il meccanismo di interscambio tra produzione e distribuzione, per motivi economici e di rivalità personali, entrò presto in crisi: nel novembre 1974, a causa delle perdite accumulate, venne sciolta la PIFDA con cui Wenders aveva prodotto i suoi primi film. L'attività dell'impresa si concentrò solo sul lavoro di distribuzione, mentre a far parte della società ricapitalizzata restarono Bohm, Brandner, Fassbinder, Fengler, Geissendörfer, Noever e Wenders (nonché Fürstenberg e Straub quali amministratori delegati).

Malgrado la ristrutturazione e il successo riscosso da alcuni film della cooperativa nel 1975, la crisi si consumò nel corso della seconda metà del 1976. Nei primi mesi del 1977 il magnate della stampa e padrone del settimanale "Der Spiegel", Rudolf Augstein, assunse la maggioranza delle quote della società, mentre un gruppo dei vecchi soci - Bohm, Brandner, Fassbinder (che si ritirò subito dopo), Geissendörfer e Wenders - conservarono una partecipazione minoritaria. Temporaneamente risanato, il Filmverlag der Autoren proseguì nella sua politica di principale 'casa-madre' del Neuer Deutscher Film, pur dovendo lottare contro la difficile situazione di mercato, che vedeva quasi l'80% della distribuzione nella Repubblica Federale di Germania in mano a ditte americane.

3.3 I FILM

Per comprendere al meglio la situazione generale del panorama cinematografico tedesco, in una prima fase sono stati visionati i film seguendo un criterio di selezione ampio, quindi sono stati considerati anche film che non affrontavano il tema degli Anni di Piombo direttamente e film ambientati in Germania est.

In una seconda fase si è passati alla selezione e all'analisi dei soli film riguardanti gli Anni di Piombo in Germania ovest, includendo però anche opere non strettamente definibili come storiche, ma che implicitamente fanno riferimento al clima di quegli anni.

3.3.1 ELENCO FILM VISIONATI

1. *Anni di piombo (Die bleierne Zeit)*, Margarethe Von Trotta, Germania Ovest, 1981.
2. *Falso movimento (Falsche Bewegung)*, Wim Wenders, Germania Ovest, 1975.
3. *Germania in autunno (Deutschland im Herbst)*, Brustellin - R. W. Fassbinder - Kluge - Mainka - Mainka-Jellinghaus - Schubert - Sinkel - Cloos - Reitz - Rupé - Schlöndorff, Germania Ovest, 1978.
4. *Heimat (Heimat - Eine deutsche Chronik)*, Edgar Reitz, Germania Ovest, 1984.
5. *Heimat 2 - Cronaca di una giovinezza (Die zweite Heimat - Chronik einer Jugend)*, Edgar Reitz, Germania, 1992.
6. *Heimat 3 - Cronaca di una svolta epocale (Heimat 3 - Chronik einer Zeitenwende)*, Edgar Reitz, Germania, 2004.
7. *I bambini di Golzow (Die Kinder von Golzow)*, Winfried Junge, Germania Est, 1961-2007.
8. *Il caso Katharina Blum (Die verlorene Ehre der Katharina Blum)*, Von Trotta - Schlöndorff, Germania Ovest, 1975 .
9. *Il silenzio dopo lo sparo (Die Stille nach dem Schuss)*, Volker Schlöndorff, Germania, 2000.
10. *Il tamburo di latta (Die Blechtrommel)*, Volker Schlöndorff, Germania Ovest, 1979.
11. *La banda Baader Meinhof (Der Baader Meinhof Komplex)*, Uli Edel, Germania, 2008.
12. *La rosa bianca (Sophie Scholl - Die letzten Tage)*, Marc Rothemund, Germania, 2005.
13. *La terza generazione (Die dritte Generation)*, Rainer Werner Fassbinder, Germania Ovest, 1979.
14. *Mio secolo, mio mostro! (Mein Jahrhundert, mein Tier!)*, Alexander Kluge, Germania, 2007.

15. *Quattro minuti (Vier Minuten)*, Chris Kraus, Germania, 2006.
16. *Requiem*, Hans-Christian Schmid, Germania, 2006.
17. *Rosenstrasse*, Margarethe Von Trotta, Germania, 2003.
18. *Stammheim (Stammheim - Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht)*, Reinhard Hauff, Germania Ovest, 1986.

3.3.2 ELENCO FILM ANALIZZATI

1. *Anni di piombo (Die bleierne Zeit)*, Margarethe Von Trotta, Germania Ovest, 1981.
2. *Falso movimento (Falsche Bewegung)*, Wim Wenders, Germania Ovest, 1975.
3. *Germania in autunno (Deutschland im Herbst)*, Brustellin - R. W. Fassbinder - Kluge - Mainka - Mainka-Jellinghaus - Schubert - Sinkel - Cloos - Reitz - Rupé - Schlöndorff, Germania Ovest, 1978.
4. *Heimat (Heimat - Eine deutsche Chronik)*, Edgar Reitz, Germania Ovest, 1984.
5. *Heimat 2 - Cronaca di una giovinezza (Die zweite Heimat - Chronik einer Jugend)*, Edgar Reitz, Germania, 1992.
6. *Heimat 3 - Cronaca di una svolta epocale (Heimat 3 - Chronik einer Zeitenwende)*, Edgar Reitz, Germania, 2004.
7. *Il caso Katharina Blum (Die verlorene Ehre der Katharina Blum)*, Von Trotta - Schlöndorff, Germania Ovest, 1975 .
8. *Il silenzio dopo lo sparo (Die Stille nach dem Schuss)*, Volker Schlöndorff, Germania, 2000.
9. *Il tamburo di latta (Die Blechtrommel)*, Volker Schlöndorff, Germania Ovest, 1979.
10. *La banda Baader Meinhof (Der Baader Meinhof Komplex)*, Uli Edel, Germania, 2008.
11. *La terza generazione (Die dritte Generation)*, Rainer Werner Fassbinder, Germania Ovest, 1979.
12. *Stammheim (Stammheim - Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht)*, Reinhard Hauff, Germania Ovest, 1986.

Presentiamo ora le schede di ogni singolo film.

G - 27 DIE BLEIERNE ZEIT



Immagine 38. Cover DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Jutta Lampe	Julianne
Barbara Sukowa	Marianne
Rüdiger Vogler	Wolfgang
Doris Schade	La madre
Véronique Rudolph	Sabine
Luc Bondy	Werner
Franz Rudnick	Il padre

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Die bleierne Zeit
TITOLO ITALIANO	Anni di piombo
REGIA	Margarethe von Trotta
SOGGETTO	Margarethe von Trotta
SCENEGGIATURA	Margarethe von Trotta
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Franz Rath
MUSICA	Nicolas Economou
MONTAGGIO	Dagmar Hirtz
SCENOGRAFIA	Barbara Kloth, Georg von Kieseritzky
COSTUMI	Monika Hasse, Jorge Jara
PRODUZIONE	Eberhard Junkersdorf
PAESE DI PRODUZIONE	Germania Ovest
DISTRIBUZIONE TEDESCA	Filmverlag der Autoren (1981) (West Germany) Kinowelt Home Entertainment (2008) (Germany)
GENERE	drammatico
ANNO	1981
DURATA	106 min
COLORE	colore

SINOSSI

Marianne e Julianne, detta Jule, sono due sorelle tedesche nate alla fine della seconda guerra mondiale. Negli anni 'Settanta sono impegnate politicamente nell'area di sinistra ma seguono due strade diverse. La prima, abbandonati il marito e il bambino ancora piccolo, abbraccia la strada della clandestinità e della lotta armata, diventando la compagna del leader del gruppo terroristico tedesco Rote Armee Fraktion. La seconda, Jule, lavora per un giornale femminista, non vuole figli, convive con un uomo che la ama molto e non condivide la scelta estrema di sua sorella. Arrestata Marianne, sua sorella va a trovarla in carcere ogni volta che può, subendo umilianti controlli e i loro colloqui sono ascoltati e trascritti dagli agenti di custodia presenti. Durante il breve tempo che viene loro concesso, le due donne discutono del loro pensiero politico e ricordano la loro infanzia, difendendo le proprie scelte. Scaturisce il profilo di una Julianne adolescente ribelle e di una Marianne coccolata da suo padre, pastore luterano.

La vita di tutti i giorni di Julianne è intervallata dalle visite in carcere e dai litigi con il compagno, che non tollera tanta attenzione per i detenuti e per Marianne, che a sua volta la tratta la sorella con durezza, giudicando le sue posizioni troppo morbide. Julianne ed il suo compagno si trovano in vacanza in Italia quando si apprende che Marianne ed altri terroristi detenuti, sono stati ritrovati morti nelle loro celle. Si parla ufficialmente di suicidio ma Julianne non è convinta. La donna conduce imperterrita delle proprie indagini fino a che il suo compagno decide di abbandonarla. Finalmente sicura di avere gli elementi per poter smentire la tesi ufficiale, trova il disinteresse della stampa. Nel frattempo suo nipote, figlio della terrorista, in quegli anni in affido ad altri, sopravvive ad un'aggressione incendiaria da parte di sconosciuti riportando serie ustioni. Julianne lo riprende con sé. Il bambino vorrebbe rinnegare sua madre ma alla fine chiede alla zia di conoscere la verità.

G - 28 FALSCHER BEWEGUNG

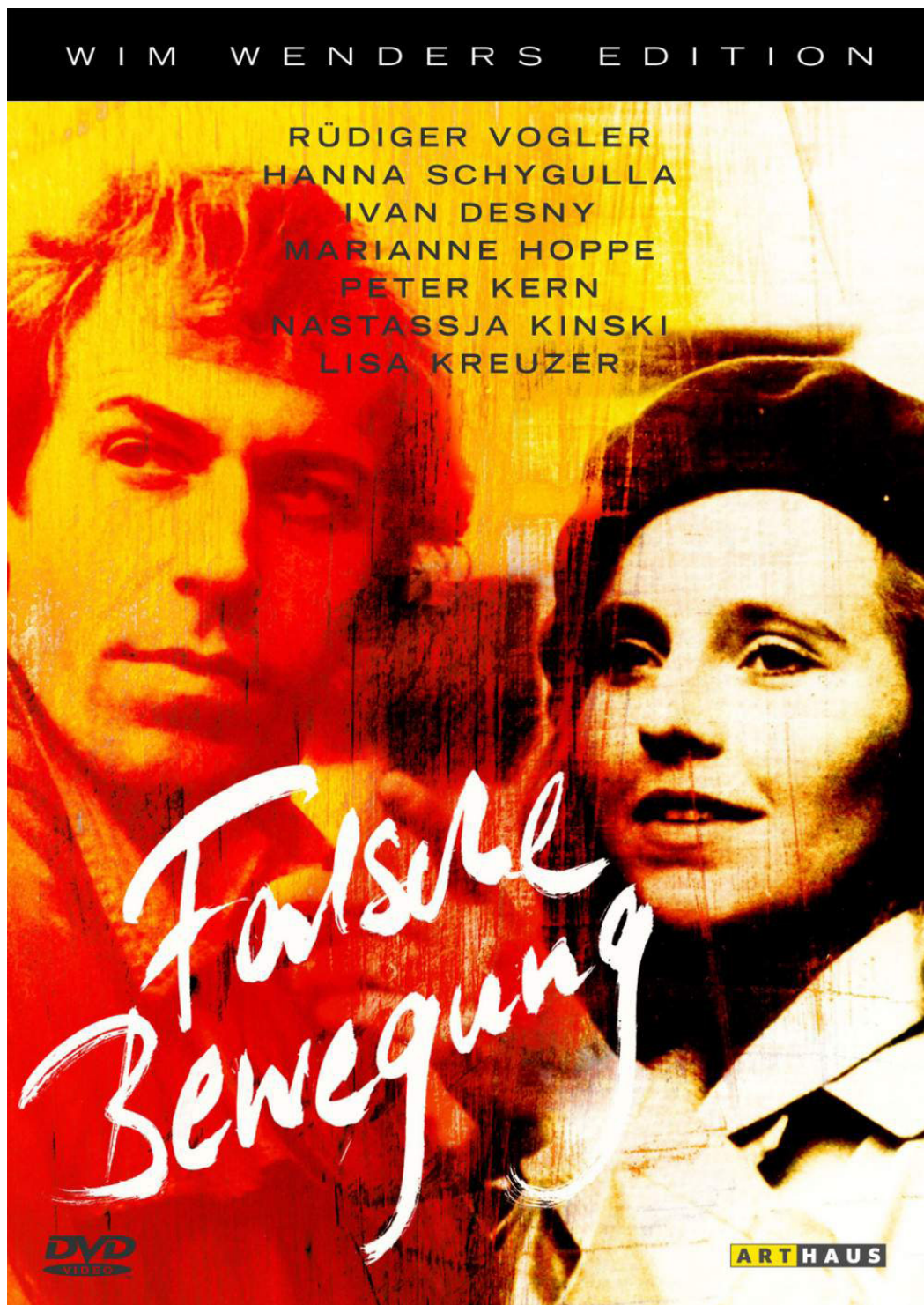


Immagine 39. Cover DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Rüdiger Vogler	Wilhelm
Hans Christian Blech	Laertes
Hanna Schygulla	Therese Farner
Nastassja Kinski	Mignon
Peter Kern	Bernhard Landau
Lisa Kreuzer	Janine

SPECIFICAZIONI	DESCRIZIONE
OGGETTO	
SCENEGGIATURA	ANGELA WINKLER - HANNELORE HUGER - WOLF DIERMANN
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	
MUSICA	Jürgen Knieper
MONTAGGIO	Peter Przygodda
SCENOGRAFIA	Heidi Lüdi
COSTUMI	Heidi Lüdi
PRODUZIONE	Albatros Produktion Solaris Film Westdeutscher Rundfunk (WDR) Wim Wenders Stiftung
PAESE DI PRODUZIONE	Germania Ovest
DISTRIBUZIONE TEDESCA	Filmverlag der Autoren (1975) (West Germany)
GENERE	drammatico
ANNO	1975
DURATA	103 min
COLORE	colore

SINOSSI

Il film racconta il viaggio di un giovane aspirante scrittore, Wilhelm Meister dalla città natale Glückstadt a Bonn. Meister fugge da una madre oppressiva e forse dal suo passato. Viaggiando da un posto all'altro della Germania occidentale, il protagonista raccoglie attorno a sé uno strano gruppo di amici, per poi giungere, da solo, sullo Zugspitze (al confine fra Germania ed Austria). La montagna è un simbolo della distanza che Wilhelm ha messo tra sé ed i suoi simili. È un film di viaggio decadente e sinuoso nei suoi lenti piani-sequenza che richiede allo spettatore attenzione razionale più che coinvolgimento emotivo. Il tentativo della sceneggiatura, soltanto in parte risolto, è quello di esprimere un indistinto malessere, vacuità, assenza, impotenza, indifferenza, incapacità di comunicazione con gli altri.

G - 29 DEUTSCHLAND IM HERBST

Kultur **SPIEGEL**

DEUTSCHLAND IM HERBST

ALEXANDER KLUGE, VOLKER SCHLÖNDORFF, EDGAR REITZ,
RAINER WERNER FASSBINDER, HANS PETER CLOOS,
MAXIMILIANE MAINKA, BERNHARD SINKEL, KATJA RUPÉ
PETER SCHUBERT UND ALF BRUSTELLIN

EDITION DEUTSCHER FILM | 23



Immagine 40. Cover DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Rainer Werner Fassbinder	
Armin Meier	se stesso
Angela Winkler	Antigone
Lilo Pempeit	
Hannelore Hoger	
Helmut Griem	intervistatore di Mahler
Wolf Biermann	se stesso
Heinz Bennent	membro del comitato televisivo

SINOSI

Prologo - (3 min. e 30 sec. ca). Regia di Volker Schlöndorff e Alexander Kluge. Lettera di Hanns-Martin Schleyer al figlio Eberhard dell'8 ottobre 1977, su alcune immagini dei funerali dell'industriale. **I - (25 min. ca)**, di Rainer Werner Fassbinder. È la più lunga delle sezioni in cui si articola il film e l'irrequieto regista l'aveva terminata prima ancora che il quadro generale del film fosse stato delineato. Il regista interpreta se stesso e narra gli avvenimenti esterni attraverso la loro influenza sulla sua relazione col compagno di vita Armin Meier (che si sarebbe tolto la vita l'estate successiva): le tensioni, gli scoppi d'ira, il prorompere incontrollato delle emozioni. A detta di Schlöndorff, l'approccio di Fassbinder, la scelta di descrivere il "politico" attraverso il "privato", influenzò significativamente i contributi successivi degli altri registi. L'episodio è interrotto da spezzoni di dialogo del regista con la madre, "testimone di un passato" che il regista vede incombere nuovamente sulla Germania. **II - (5 min. ca)**, di Alexander Kluge. La professoressa Gabi Teichert entra in conflitto con le autorità scolastiche per il suo modo di intendere e insegnare la storia tedesca. Breve escursione su alcuni suicidi imposti dalla ragion di stato (Rodolfo d'Asburgo-Lorena e Erwin Rommel). **III - (10 min. ca)**, di Volker Schlöndorff e Alexander Kluge. All'esterno della chiesa in cui si stanno celebrando i funerali di stato di Hanns-Martin Schleyer viene arrestato un turco con un fucile. Subito fermato, afferma di aver voluto portare a casa un piccione per cena. Nella sala grande del Museo dell'automobile della Daimler-Benz, di cui Schleyer era stato membro del consiglio di amministrazione, impiegati e delegati da tutto il mondo assistono al rito funebre. Nei reparti di produzione (in alcuni i Gastarbeiter rappresentano il 90% della forza-lavoro) le catene di montaggio si fermano per tre minuti. Discorsi ufficiali e ricevimento conclusivo. **IV-V - (11 min. ca)**, di Alf Brustellin e Bernhard Sinkel. Franziska Busch soccorre e cura una donna aggredita all'esterno dello Stadio Olimpico di Monaco. Assiste poi ai provini televisivi di un'intervista in carcere a Horst Mahler, uno dei fondatori della Rote Armee Fraktion, condannato a 12 anni e la cui liberazione era stata chiesta in cambio del rilascio di Peter Lorenz, candidato a sindaco di Berlino ovest per la CDU, e sequestrato tre giorni prima delle elezioni, il 27 febbraio 1975, dal Movimento 2 Giugno. Nell'intervista, Mahler cerca di individuare il percorso che, dal crollo delle illusioni del sessantotto tedesco, ha portato alla scelta terroristica di alcune frange di quel movimento, e le ragioni del consistente consenso di cui godono. **VI - (5 min. ca)**, di Katja Rupé e Hans Peter Cloos. Giovane pianista soccorre uno sconosciuto insanguinato presentatosi alla sua porta. Piccolo thriller, incentrato sul clima di paura, angoscia, sospetto, in Germania, negli anni di piombo. **VII - VIII - (5 min. ca)**, di Alf Brustellin e Bernhard Sinkel. I due registi continuano a seguire Franziska Busch.

Prima insieme a una troupe televisiva che riprende il cantautore tedesco Wolf Biermann che recita una poesia sul suicidio collettivo di Andreas Baader, Gudrun Ensslin e Irmgard Möller. Poi nel gruppo politico in cui milita impegnato nella produzione di un film che si ispira al cinema rivoluzionario degli anni venti. **IX o Grenzstation (Posto di frontiera) - (5 min. ca)**, di Edgar Reitz. Una coppia di innamorati è costretta a subire le farneticazioni e le arroganti insinuazioni di una guardia di frontiera, al confine con la Francia (dove è stato trovato il cadavere dell'industriale sequestrato). **X - (3 min. ca)**, di Alexander Kluge. Anche in questa sezione, con l'insegnante di storia Gabi Teichert che rivisita l'immediato primo dopoguerra in Germania, tra il movimento spartachista e la sua feroce repressione, Alexander Kluge, uno dei motori dell'iniziativa collettiva, procede con metodo brechtiano: l'interruzione della fiction, "...la pausa di riflessione ottenuta con cartelli o didascalie, il commento fuori campo, lo scontro-incontro di materiali eterogenei... gli inserti documentari, la musica montata in modo straniante...". **XI - (4 min. ca)**, di Maximiliane Mainka e Peter Schubert. Manovre d'autunno della Bundeswehr. Un comandante di divisione rimprovera i subordinati per l'assenza delle retine mimetiche sui caschi di alcuni reparti. **XII - (1 min. ca)**, di Volker Schlöndorff e Alexander Kluge. Inquadrate del cimitero di Stoccarda accompagnano la lettura di una lettera di Schleyer dalla prigionia (venerdì-sabato, 9-10 settembre: "... se intendono rifiutare lo facciamo subito, anche se l'uomo, come in guerra, vorrebbe sopravvivere. Non è mai dolce e piacevole morire per la patria". **XIII - (2 min. 15 sec. ca)**, di Alexander Kluge. Intervento dello scrittore Max Frisch al Congresso della SPD, nell'autunno 1977. "...La polizia, per quanto forte, specializzata ed informata dalla gente...non riuscirà a bandire dal mondo la rassegnazione. Oltre all'invito ad uno spensierato consumismo come condizione di crescita economica, che cosa trovano i giovani, quali scopi nella vita...La democrazia, mettiamo il caso che non la si voglia solamente salvare, ma bensì che la si voglia costruire...sarebbe un obiettivo al di sopra degli interessi privati del singolo consumatore." **XIV - (15 min. ca)**, di Volker Schlöndorff. Il comitato di redazione di una rete televisiva valuta l'opportunità di trasmettere una riduzione dell'Antigone di Sofocle, nel momento in cui nel paese infuriavano le polemiche sui funerali dei tre suicidi della RAF. Nonostante il considerevole investimento economico, si decide di rinviare la trasmissione a data indeterminata. **XV - (20 min. ca)**, di Volker Schlöndorff e Alexander Kluge. Interviste a Manfred Rommel (figlio di Erwin Rommel) che nella qualità di sindaco di Stoccarda prese le decisioni relative ai funerali, ad un ristoratore che accettò di ospitare il banchetto funebre e alla sorella di Gudrun Ensslin. Riprese dei funerali dei tre suicidi di Stammheim, avvenuti il 27 ottobre 1977, in un clima di tensione, con alcuni arresti.

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Deutschland im Herbst
TITOLO ITALIANO	Germania in autunno
REGIA	Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka, Peter Schubert
SCENEGGIATURA	Alf Brustellin Heinrich Böll Hans Peter Cloos Rainer Werner Fassbinder Alexander Kluge Maximiliane Mainka Beate Mainka-Jellinghaus Edgar Reitz Katja Rupé Volker Schlöndorff Peter Schubert Bernhard Sinkel Peter F. Steinbach
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Michael Ballhaus, Jürgen Jürges, Bodo Kessler, Dietrich Lohmann, Werner Lüring, Colin Mounier, Jörg Schmidt-Reitwein, Eter Schubert
MUSICA	Ennio Morricone
MONTAGGIO	Beate Mainka
SCENOGRAFIA	Henning U. Gierke, Winfried Henning, Toni Lüdi
COSTUMI	Ruth Gilbert, Katharina von Martius
PRODUZIONE	Filmverlag der Autoren
PAESE DI PRODUZIONE	Germania Ovest
DISTRIBUZIONE TEDESCA	Edition Film-museum (2007) (Germany)
GENERE	drammatico
ANNO	1978
DURATA	124 min
COLORE	colore, b/n

G - 30 HEIMAT - EINE DEUTSCHE CHRONIK



Immagine 41. Cover DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Eva Maria Bayerwaltes	Pauline Kroeber
Helga Bender	Martina
Gabriele Blum	Lotti
Gertrud Bredel	Katharina Simon
Marita Breuer	Maria Simon
Willi Burger	Mathias
Peter Harting	Hermann
Otto Henn	Glockzieh
Jörg Hube	Otto Wohlleben
Michael Kausch	Ernst Simon
Karin Kienzler	Pauline
Mathias Kniesbeck	Anton Simon
Manfred Kühn	Wirt
Gudrun Landgrebe	Klärchen Sisse

SINOSI

Ep.1 - Nostalgia di terre lontane (1919-1928) 1919. Paul Simon, reduce della prima guerra mondiale, torna al villaggio natale di Schabbach e ricomincia a vivere con la sua famiglia (i genitori Mathias e Katharina, i fratelli Eduard e Pauline), coltivando la passione della radio. Non riesce tuttavia a reintegrarsi nello stile di vita del villaggio e per questo si sente affine ad Apollonia, una zingara, della quale si innamora. Ma Apollonia se ne va dal villaggio e Paul sposa Maria, figlia del ricco borgomastro. Nascono due figli: Anton e Ernst. Un giorno, nel 1928, Paul dice di uscire a bere una birra e non fa più ritorno a casa.

Ep.2 - Il centro del mondo (1929-1933) Paul sbarca a Ellis Island, negli Stati Uniti, in cerca di fortuna. Nel frattempo le cose sembrano andare sempre meglio per la famiglia Simon e per la Germania: Pauline e suo marito iniziano ad arricchirsi, Eduard, a Berlino per una cura ai polmoni, si sposa con Lucie, una donna ambiziosa che gestisce un bordello. Il regime nazista sembra aprire una nuova epoca di prosperità alla Germania. Solo Katharina è scettica in questo clima di ottimismo e continua a ripetere che tutti si stanno coprendo di debiti che prima o poi dovranno pagare. Un'epidemia di difterite e le prime repressioni naziste sono i segnali inquietanti che sembrano darle ragione.

Ep.3 - Natale come mai fino allora (1935) Grazie all'insistenza della moglie Lucie, Eduard è entrato a far parte del partito nazista, diventa borgomastro di un villaggio e si fa costruire una lussuosa villa. Wilfried Wiegand, il fratello minore di Maria, torna da Berlino dove è diventato un fervente ufficiale delle SS. Grazie al suo intervento, Lucie e Eduard ospitano nella loro villa tre importanti gerarchi nazisti di passaggio, Rosenberg, Frick e Ley, che si fermano solo poche ore infrangendo i sogni di gloria di Lucie.

Ep.4 - Reichshöhenstraße - Via delle Alture del Reich (1938) Durante la costruzione di una nuova strada che passa per l'Hunsrück Maria ha una relazione con Otto Wohlleben, un ingegnere dell'Organizzazione Todt che ospita a casa sua. Otto aiuta il piccolo Ernst, che ha la passione del volo, a costruire alianti, mentre Anton, l'altro figlio di Maria e Paul, sviluppa la passione della fotografia, seguendo le orme di suo zio Eduard.

Ep.5 - Scappato via e ritornato (1938-1939) Arriva una lettera di Paul dall'America. Dice di aver fatto fortuna con una fabbrica di materiali elettrici e di voler tornare a casa a visitare la famiglia. Maria, confusa, caccia via Otto. La nave sulla quale si trova Paul arriva in porto, ma senza il certificato di appartenenza alla razza ariana Paul non può mettere piede a terra. Wilfried e Eduard cercano di ottenerlo in tempo record ma non ce la fanno, e la

INTERPRETI	PERSONAGGI
Arno Lang	Robert Kröber
Zarah Leander	Zarah Leander
Michael Lesch	Paul Simon
Johannes Lobwein	Wiegand
Johannes Metzendorf	Pieritz
Karin Rasenack	Lucie Simon
Jörg Richter	Hermann (adolescente)
Dieter Schaad	Paul Simon
HansJürgen Schatz	Wilfried
Eva Maria Schneider	Marie-Goot
Alexander Scholz	Hänschen
Kurt Wagner	Glasisch Karl
Sabine Wagner	Martha Simon
Wolfram Wagner	Maethes-Pat
Rüdiger Weigang	Eduard Simon

nave riparte senza che Paul sia riuscito a scendere. L'episodio termina con la dichiarazione di guerra di Hitler che dà avvio alla seconda guerra mondiale.

Ep.6 - Fronte interno (1943) Anton è sul fronte russo, Ernst sta seguendo il corso per diventare aviatore, mentre Otto è diventato artificiere. Maria nel frattempo ha avuto un figlio da lui. Katharina rinfaccia continuamente a Wilfried il fatto di essere l'unico rimasto al sicuro in paese, dove fa il gradasso prendendosiela con i prigionieri francesi che aiutano le donne nel lavoro. Wilfried ribatte che si deve occupare del "fronte interno". A Schabbach arriva Martha, la fidanzata di Anton che aspetta un figlio da lui. I due si sposano via telefono e dopo la cerimonia Ernst passa sul paese in aereo e lascia cadere un mazzo di fiori per la sposa.

Ep.7 - L'amore dei soldati (1944) Anton, al fronte, diventa assistente cineoperatore. Otto torna a Schabbach e conosce finalmente suo figlio. La notte ha una lunga conversazione con Maria. Il giorno seguente Otto muore mentre tenta di disinnescare una bomba inesplosa. La guerra volge al termine, i soldati americani arrivano a Schabbach.

Ep.8 - L'americano (1945-1947) Gli americani hanno installato il loro quartier generale nella villa di Eduard e Lucie, la quale cerca di ingraziarsi continuamente. Paul all'improvviso torna dall'America. Organizza una festa per la gente del villaggio, che lo accoglie calorosamente, mentre Maria lo considera ormai un estraneo e lo tiene a distanza. Arriva a casa Klara, una ragazza che dice di essere stata mandata lì da Ernst, che dopo essere stato in prigione in Francia dovrebbe tornare a casa. In realtà Ernst non ha intenzione di tornare e girovaga con un'altra donna cercando di fare affari. Anton, invece, torna al villaggio dopo aver camminato per cinquemila chilometri dalla Russia. Katharina muore e Paul riparte per l'America. Anton rivela a Martha di voler costruire una fabbrica di materiali ottici, con i brevetti che ha ideato durante la sua lunghissima camminata.

Ep.9 - Hermännchen (1955-1956) Anton ha messo in piedi una fiorente fabbrica di attrezzature ottiche e Ernst lavora per il ricco suocero trasportando legname in elicottero. Il giovane Hermann frequenta ancora il liceo, si definisce esistenzialista e passa il tempo in discussioni filosofiche con gli amici, suonando jazz e scrivendo poesie. Ancora minore, ha un'apassionata storia d'amore con Klara, di undici anni più grande di lui, che lavora per la fabbrica di Anton. Quando lei scopre di aspettare un figlio da Hermann scappa dal paese per abortire e continua a vedere il ragazzo in segreto. Quando la famiglia intercetta una lettera di Klara e scopre la relazione, i due fratelli maggiori si dividono: Anton la condanna severamente mentre Ernst, che nel frattempo ha

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Heimat - Eine deutsche Chronik
TITOLO ITALIANO	Heimat
REGIA	Edgar Reitz
SOGGETTO	Edgar Reitz, Peter F. Steinbach
SCENEGGIATURA	Edgar Reitz, Peter F. Steinbach
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Gernot Roll
MUSICA	Nikos Mamangakis
MONTAGGIO	Heidi Handorf
SCENOGRAFIA	Franz Bauer
COSTUMI	Reinhild Paul, Ute Schippert, Regine Batz
PRODUZIONE	Edgar Reitz
PAESE DI PRODUZIONE	Germania Ovest
DISTRIBUZIONE TEDESCA	Arthaus Filmverleih (2004) (Germany) (DVD)
GENERE	drammatico, storico
ANNO	1984
DURATA	924 minuti mini serie TV
COLORE	colore e b/n

perso il lavoro e la moglie, difende Hermann e Klara, che lui stesso aveva portato nella casa di famiglia dopo la guerra. La sera di capodanno Hermann ruba la macchina di suo fratello Anton per passare la notte con Klara. Il mattino successivo lei rivela di aver ricevuto una lettera di Anton che minaccia di denunciarla se continua a vedere il ragazzo. Klara parte per un altro paese e prega Hermann di non cercarla mai più.

Ep.10 - Gli anni ruggenti (1967-1969) Una multinazionale offre ad Anton 60 milioni per comprare la sua fabbrica e tutti i suoi brevetti. Anton decide di chiedere consiglio a suo padre e scopre che si trova già in Germania, dove sta aiutando Hermann, che dopo aver studiato in giro per il mondo è diventato compositore, a preparare il suo primo concerto per la radio. Paul consiglia a Anton di vendere tutto, e gli rivela di aver venduto egli stesso la sua fabbrica alla IBM due anni prima. Ernst nel frattempo ha messo in piedi un'azienda che rimoderna le antiche case di campagna secondo la moda del momento, prendendosi gli arredi antichi che poi rivende per ville di lusso. Anton decide di non vendere la fabbrica. Il villaggio si raduna per ascoltare alla radio il primo concerto di Hermann, ma rimangono allibiti dal miscuglio sperimentale di strumenti classici e suoni elettronici distorti. Ascoltando questa musica Maria capisce quanto suo figlio si sia ormai allontanato da lei.

Ep.11 - La festa dei vivi e dei morti (1982) Tutta la famiglia Simon si riunisce a Schabbach per il funerale di Maria, e per tutti è un'occasione di ripercorrere gli anni passati. Vediamo in flashback la festa dei 70 anni di Maria e poi, tornati al presente, ci si ricongiunge, attraverso la morte del narratore Glasisch, a tutti i personaggi passati a miglior vita, che osservano i loro cari continuare la propria esistenza durante la festa di Schabbach

G - 31 DIE ZWEITE HEIMAT - CHRONIK EINER JUGEND

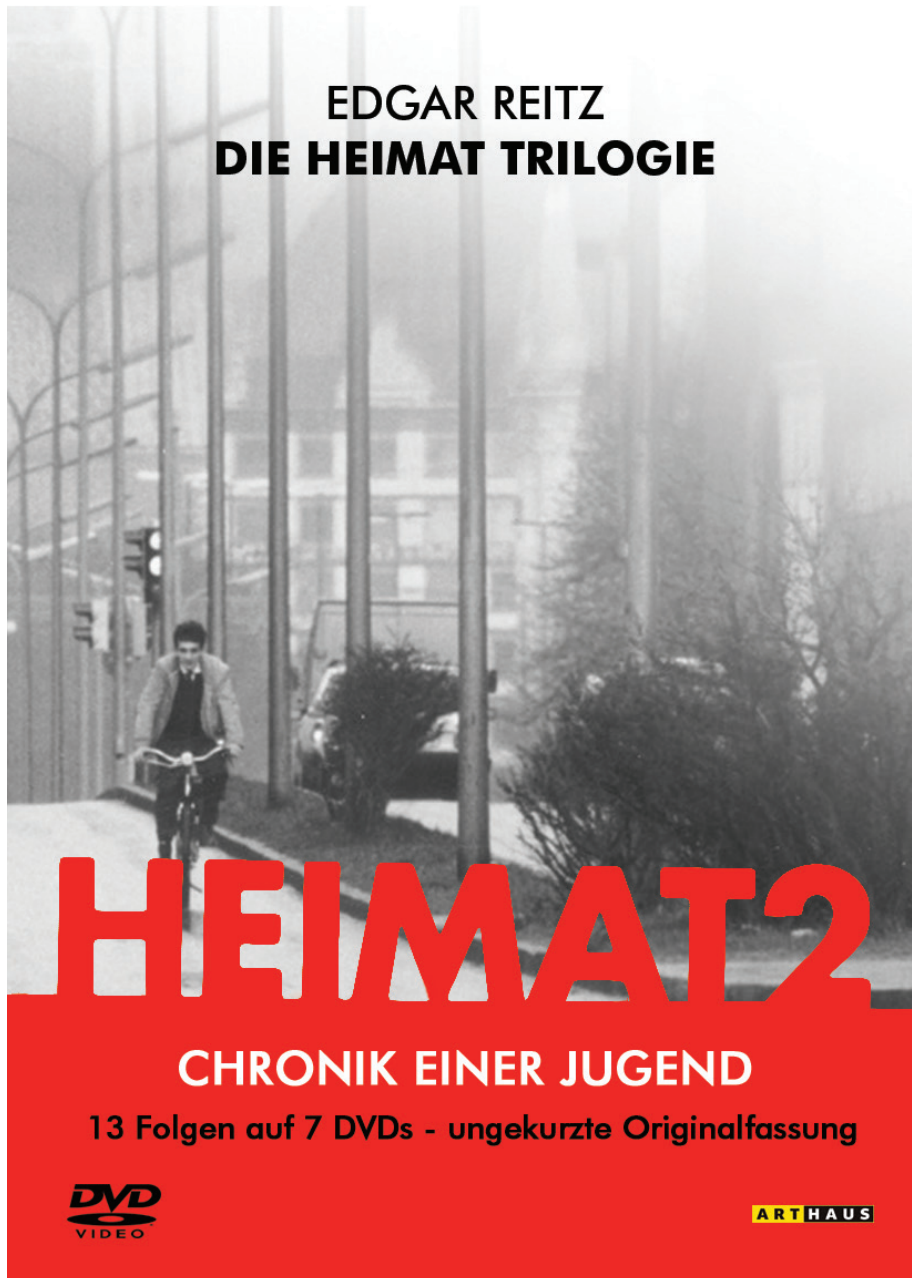


Immagine 42. Cover DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Henry Arnold	Hermann Simon
Salome Kammer	Clarissa Lichtblau
Veronica Ferres	Dorli
Anke Sevenich	Schnüsschen
Noemi Steuer	Helga Aufschrey
Daniel Smith	Juan Ramon Fernandez
Gisela Müller	Evelyne Cerphal
Michael Seyfried	Ansgar Herzprung
Armin Fuchs	Volker Schimmelpfennig
Martin Maria Blau	Jean Marie Weber
Michael Schönborn	Alex
Lena Lesing	Olga Müller
Peter Weiß	Rob Stürmer
Frank Röth	Stefan Aufhäuser
Laszlo I.KIsh	Reinhard Dörr
Susanne Lothar	Esther Goldbaum
Franziska Traub	Renate Leineweber
Hannelore Hoger	Elisabeth Cerphal

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Die zweite Heimat - Chronik einer Jugend
TITOLO ITALIANO	Heimat 2 - Cronaca di una giovinezza
REGIA	Edgar Reitz
SOGGETTO	Edgar Reitz
SCENEGGIATURA	Edgar Reitz
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Gernot Roll, Gerard Vandenberg, Christian Reitz
MUSICA	Nikos Mamangakis
MONTAGGIO	Helga Beyer, Beate von Strauch, Birgth Trautwein, Marina Arxleben, Verena Grimm, Virgine Said, Pia Orlando
SCENOGRAFIA	Franz Bauer
COSTUMI	Bille Brassers, Nikola Hoeltz
PRODUZIONE	Edgar Reitz
PAESE DI PRODUZIONE	Germania
DISTRIBUZIONE TEDESCA	Arthaus Filmverleih (2004) (Germany) (DVD)
GENERE	drammatico, storico
ANNO	1992
DURATA	1532 min
COLORE	colore e b/n

SINOSSI

Ep 1. L'epoca delle prime canzoni (Hermann, 1960)
 Ep 2. Due occhi da straniero (Juan, 1960/61)
 Ep 3. Gelosia e orgoglio (Evelyne, 1961)
 Ep 4. La morte di Ansgar (Ansgar, 1961/62)
 Ep 5. Il gioco con la libertà (Helga, 1962)
 Ep 6. Noi figli di Kennedy (Alex, 1963)
 Ep 7. I lupi di Natale (Clarissa, 1963)
 Ep 8. Il matrimonio (Schnüsschen, 1964)
 Ep 9. L'eterna figlia (La signora Cerphal, 1965)
 Ep 10. La fine del futuro (Reinhard, 1966)
 Ep 11. L'epoca del silenzio (Rob, 1967/68)
 Ep 12. L'epoca delle molte parole (Stefan, 1968/69)
 Ep 13. L'arte o la vita (Hermann e Clarissa, 1970)

La seconda parte del grande affresco di Reitz è più all'insegna del linguaggio e dell'"espressione" piuttosto che del racconto. Vale anche il concetto di ricerca, inteso proprio nel senso Proustiano.

Non più dunque racconto con una certa logica temporale, realista, ma episodi che si rincorrono nel tempo, giocati con immagini rallentate o accelerate. Significativi in questo senso sono i tempi, del film (il secondo Heimat è di 10 ore più lungo del primo) e della vicenda: 61 anni il primo film, 10 anni il secondo. Il decennio fra il 1960 e il 1970. Gli eventi centrali sono l'assassinio di Kennedy il 21 novembre del '63 e il movimento giovanile della fine degli anni sessanta. Hermann Simon, il musicista, è al centro della storia. Torna al paese dopo anni. Ha girato il mondo, è ricco e affermato. Una volta tornato a casa è in possesso della giusta prospettiva per ricordare e dare i giudizi. Hermann è naturalmente l'alter ego del regista, che da bravo tedesco possiede il coraggio del giudizio. Anche se la storia della Germania in quel periodo non è certamente univoca e neppure semplice..

G - 32 HEIMAT 3 - CHRONIK EINER ZEITENWENDE



Immagine 43. Cover DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Henry Arnold	Hermann Simon
Salome Kammer	Clarissa Lichtblau
Peter Schneider	Tillmann Becker
Antje Brauner	Jana
Larissa Iwlewa	Galina
Michael Kausch	Ernst Simon
Mathias Kniesbeck	Anton Simon
Christian Leonard	Hartmut Simon
Tom Quaas	Udo
Nicola Schössler	Lulu Simon
Uwe Steimle	Gunnar Brehme
Constanze Wetzel	Mara
Caspar Arnholt	Roland

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Heimat 3 - Chronik einer Zeitenwende
TITOLO ITALIANO	Heimat 3 - Cronaca di una svolta epocale
REGIA	Edgar Reitz
SOGGETTO	Edgar Reitz
SCENEGGIATURA	Edgar Reitz, Thomas Brussig
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Thomas Mauch, Christian Reitz
MUSICA	Michael Riessler
MONTAGGIO	Helga Beyer, Magda Habernickel, Susanne Hartmann, Friederike Treitz
SCENOGRAFIA	Franz Bauer, Michael Fechner
COSTUMI	Rosemarie Hettmann, Anja Richter, Evelyn Straulino
PRODUZIONE	Edgar Reitz
PAESE DI PRODUZIONE	Germania
DISTRIBUZIONE TEDESCA	Arthaus Filmverleih (2004) (Germany) (DVD)
GENERE	drammatico, storico
ANNO	2004
DURATA	699 min
COLORE	colore e b/n

SINOSSI

- Ep 1. Il popolo più felice della terra (1989)
- Ep 2. Campioni del mondo (1990)
- Ep 3. Arrivano i russi (1992-93)
- Ep 4. Stanno tutti bene (1995)
- Ep 5. Gli eredi (1997)
- Ep 6. Congedo da Schabbach (1999)

19 novembre 1989. La sera in cui il Muro cade, due musicisti, il direttore Hermann Simon e la cantante Clarissa Lichtblau, ex amanti, si incontrano in un albergo di Berlino Ovest. Contagiati dall'euforia dei tedeschi, partono per lo Hunsrück. Attratti da una romantica casa in legno che dà sulla valle del Reno, decidono che d'ora in poi sarà il centro delle loro inquiete vite. La famiglia di Hermann, giovani operai dell'ex Germania dell'Est e amici, nei mesi successivi alla caduta del comunismo, scoprono un mondo di nuove opportunità e cercano di realizzare i loro piani. Ci sono anche dei tedeschi russi appena arrivati in cerca di una vita migliore in occidente. La

casa diventa il crocevia delle storie. Da qui i giovani iniziano la loro vita e qui tutti ritornano per salutare il nuovo millennio.

Edgar Reitz, dopo quasi dieci anni di lavoro e di superamento di ostacoli è riuscito a regalarci il terzo "Heimat". Un film, questo dal decollo difficile (forse perché questi nostri tempi non sono facili da raccontare se si vuole evitare la facile retorica) ma che si espande, di episodio in episodio, come un pallone aerostatico che ci porta in volo su quel luogo geografico che grazie a Reitz è divenuto un luogo dell'anima europea che risponde al villaggio di Schabbach. E' lì che torna Hermann portando con sé Clarissa. E' da lì che si dipartono storie mai pretestuose e personaggi sempre seguiti con amore dall'occhio del regista-sceneggiatore. Lasciatevi portare dal flusso di questa saga che non si conclude qui. L'ultima inquadratura (segno della forza e della profonda consapevolezza umana e politica di Reitz) ce lo lascia sperare..

G - 33 DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM

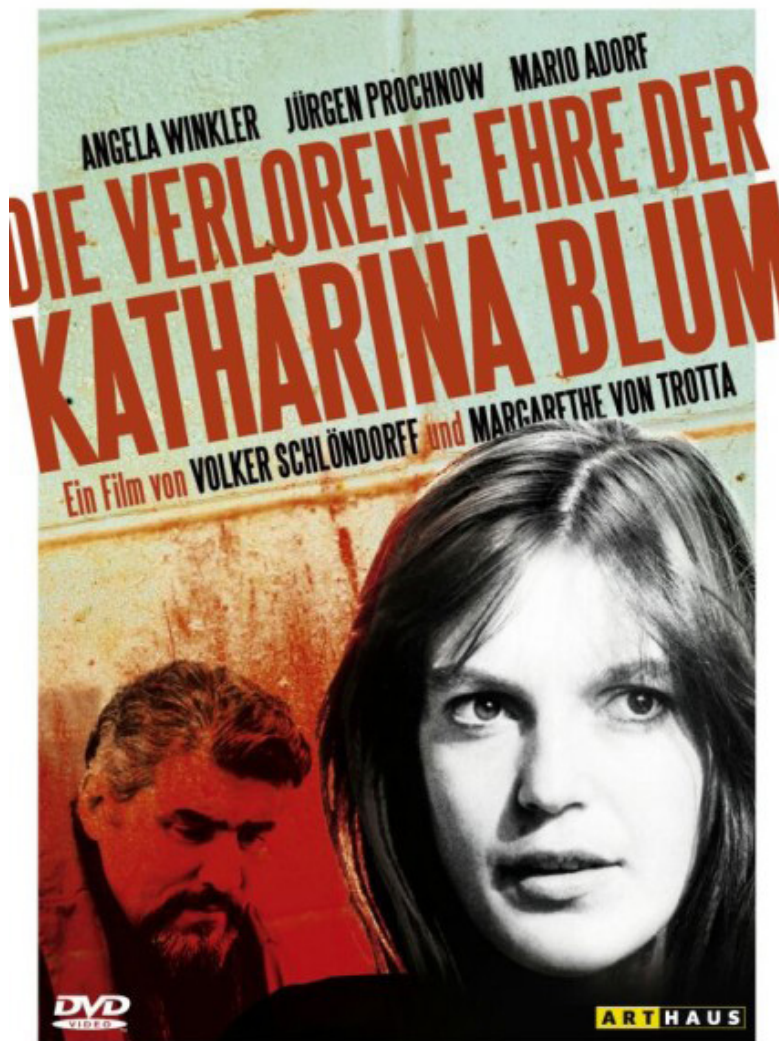


Immagine 44. Cover DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Angela Winkler	Katharina Blum
Mario Adorf	commissario Beizmenne
Dieter Laser	Werner Tötges
Jürgen Prochnow	Ludwig Götten
Heinz Bennent	Dr. Blorna
Hannelore Hoger	Trude Blorna

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Die verlorene Ehre der Katharina Blum
TITOLO ITALIANO	Il caso Katharina Blum
REGIA	Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta
SOGGETTO	Heinrich Böll
SCENEGGIATURA	Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Jost Vacano
MUSICA	Hans Werner Henze
MONTAGGIO	Peter Przygodda
SCENOGRAFIA	Ute Burgmann Günther Naumann
COSTUMI	Reinhild Paul Annette Schaad
PRODUZIONE	Sybille Danzer Manlio Rocchetti
PAESE DI PRODUZIONE	Germania Ovest
DISTRIBUZIONE TEDESCA	Cinema International Corporation (1975) (West Germany) (theatrical)
GENERE	drammatico
ANNO	1975
DURATA	106 min
COLORE	colore

SINOSSI

La governante Katharina Blum viene arrestata per aver trascorso una notte con il rapinatore Ludwig Götten, conosciuto ad una festa. La polizia interroga a lungo la giovane per sapere dove si nasconde l'evaso. Nel frattempo, il quotidiano scandalistico Zeitung scandaglia la vita privata di Katharina, pubblicando dettagli intimi e falsificando notizie pur di vendere più copie. La ragazza, che riceve continue minacce e offese anonime, è sempre più scossa dalla vicenda che coinvolge tutte le persone a lei care. Un giornalista, Werner Tötges, arriva a intervistare la madre gravemente malata di Katharina, che muore di dolore. L'unico strumento rimasto a Katharina per difendere il suo onore perduto è la vendetta.

G - 34 DIE STILLE NACH DEM SCHUSS



Immagine 45. Cover DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Jutta Lampe	Julianne
Barbara Sukowa	Marianne
Rüdiger Vogler	Wolfgang
Doris Schade	La madre
Véronique Rudolph	Sabine
Luc Bondy	Werner
Franz Rudnick	Il padre

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Die Stille nach dem Schuss
TITOLO ITALIANO	Il silenzio dopo lo sparo
REGIA	Volker Schlöndorff
SOGGETTO	Wolfgang Kohlhaase
SCENEGGIATURA	Wolfgang Kohlhaase, Volker Schlöndorff
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Andreas Hofer
MUSICA	Manfred Arbter
MONTAGGIO	Peter Przygodda
SCENOGRAFIA	Susanne Hopf
COSTUMI	Anne-Gret Oehme
PRODUZIONE	ARTE, Babelsberg Film GmbH, Mitteldeutscher Rundfunk, Mitteldeutsches Filmkontor
PAESE DI PRODUZIONE	Germania
DISTRIBUZIONE TEDESCA	Arthaus Filmverleih (2000) (Germany) (theatrical)
GENERE	drammatico
ANNO	2000
DURATA	104 min
COLORE	colore

SINOSI

Una banda di terroristi di pensiero social-comunista proveniente dalla Repubblica Federale Tedesca si organizza per effettuare delle rapine nelle banche di altri paesi dell'Europa capitalista, tra cui la stessa Germania Ovest e la Francia. Dopo l'evasione di un componente della banda da una prigione, i giovani rapinatori entrano in contatto con la Stasi, la polizia segreta della Repubblica Democratica Tedesca (DDR). Dopo uno scambio di opinioni e di vedute, i giovani rapinatori formano una alleanza segreta con alcuni membri della Stasi. La banda, ricercata in Francia e nella Germania dell'ovest, chiede di essere supportata nello spostare le proprie attività a Beirut. Ma al momento della partenza, Rita, da sempre affascinata dalla Germania socialista, decide di uscire dalla banda per continuare a vivere la propria vita

nella Germania dell'est. Da quel momento inizierà per lei una nuova vita in incognito, nella continua paura di essere riconosciuta. Le difficoltà arrivano nel momento in cui, nel 1989, crolla il Muro di Berlino. Da questo momento Rita sarà ricercata dalla polizia di tutta Europa, e non avrà più la copertura della Stasi, i cui agenti verranno ricongiunti con quelli appartenenti alla polizia federale tedesca. La fine del film si chiude con la scena che ne ha dato il titolo: Rita è alla guida di una moto rubata, senza una meta precisa. Ad un posto di blocco, per la paura di essere arrestata, cerca di scappare, ma uno dei poliziotti con freddezza le spara alla schiena provocandone la morte. Ed è proprio dopo lo sparo che in silenzio muore la donna, caduta dalla moto e giacente sull'asfalto.

G - 35 DIE BLECHTROMMEL



Immagine 46. Cover DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Mario Adorf	Alfred Matzerath
Angela Winker	Agnes Matzerath
David Bennent	Oskar Matzerath
Katharina Thalbach	Maria Matzerath
Daniel Olbrychski	Jan Bronski
Tina Engel	Anna Koljaiczek giovane
Berta Drews	Anna Koljaiczek anziana
Roland Teubner	Joseph Koljaiczek
Tadeus Kunikowski	Zio Vinzenz
Andréa Ferréol	Lina Greff
Heinz Bennent	Greff
Ilse Pagé	Gretchen Scheffler
Werner Rehm	Scheffler
Käte Jaenicke	la Signora Truczinski
Otto Sander	Meyn
Mariella Oliveri	Roswitha
Fritz Hakl	Bebra
Charles Aznavour	Sigismund Markus
Ernst Jacobi	Löbsack

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Die Blechtrommel
TITOLO ITALIANO	Il tamburo di latta
REGIA	Volker Schlöndorff
SOGGETTO	Günter Grass
SCENEGGIATURA	Jean-Claude Carrière, Franz Seitz, Volker Schlöndorff, Günter Grass
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Igor Luther
MUSICA	Maurice Jarre
MONTAGGIO	Suzanne Baron
SCENOGRAFIA	Piotr Dudzinski Zeljko Senecic
COSTUMI	Dagmar Niefind, Inge Heer, Yoshy Yabara
PRODUZIONE	Eberhard Junker- sdorf Hans Prescher Franz Seitz Anatole Dauman Volker Schlöndorff
PAESE DI PRODUZIONE	Germania Ovest, Francia, Jugosla- via, Polonia
DISTRIBUZIONE TEDESCA	United Artists (1979) (West Ger- many) (theatrical)
GENERE	drammatico
ANNO	1979
DURATA	142 min
COLORE	colore

SINOSI

Il film racconta la storia di Oskar, narratore in prima persona, che si rifiuta di crescere a partire dal giorno del suo terzo compleanno, quando riceve in regalo un tamburo di latta, per protesta contro il mondo degli adulti. Dotato di un'intelligenza superiore e cinica, Oskar racconta la sua storia personale e familiare, intrecciata con quella della Germania nel periodo compreso tra la fine della prima guerra mondiale e la fine della seconda guerra mondiale a Danzica. Nel suo corpo di bambino di 3 anni, asociale, problematico, sempre accompagnato dal suo tamburo di latta, Oskar vive varie esperienze

tra cui, ad esempio, la morte di sua madre Agnes, intrappolata in matrimonio con un uomo che non ama e disperata per la stranezza e la violenza innata del figlio. O ancora, la morte di suo zio - nonché presunto padre -, Jan Bronski, e quella del suo odiato padre, Alfred, morti delle quali Oskar è indirettamente responsabile. Venuti meno tutti i suoi legami familiari, eccezion fatta per la nonna Anna e il suo presunto fratellastro/figlio con la sua matrigna Maria, Oskar decide alla fine di seppellire il suo tamburo di latta col suo padre putativo e di riprendere la crescita fisica.

G - 36 DER BAADER MEINHOF KOMPLEX



Immagine 47. Cover DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Martina Gedeck	Ulrike Meinhof
Moritz Bleibtreu	Andreas Baader
Hans-Werner Meyer	Klaus Rainer Röhl
Johanna Wokalek	Gudrun Ensslin
Bruno Ganz	Horst Herold
Stipe Erceg	Holger Meins
Jan Josef Liefers	Peter Homann
Alexandra Maria Lara	Petra Schelm
Nadja Uhl	Brigitte Mohnhaupt
Simon Licht	Horst Mahler
Hannah Herzsprung	Susanne Albrecht
Vinzenz Kiefer	Peter-Jürgen Boock
Daniel Lommatzsch	Christian Klar
Niels-Bruno Schmidt	Jan Carl Raspe
Katharina Wackernagel	Astrid Proll
Annika Kuhl	Irmgard Moller
Alexander Held	Siegfried Buback
Sebastian Blomberg	Rudi Dutschke
Tom Schilling	Josef Bachmann
Martin Glade	Benno Ohnesorg

SINOSI

Germania occidentale, 1967: i primi movimenti studenteschi sessantottini iniziano a mobilitarsi, dapprima contro i rapporti che la Germania intrattiene con il regime iraniano di Mohammad Reza Pahlavi, e, durante una di queste proteste, viene ucciso lo studente Benno Ohnesorg, e successivamente, con maggiore intensità, contro gli Stati Uniti, a causa della guerra del Vietnam; in questo ricalcando le contestazioni che stanno nascendo in tutto il mondo. I gruppi giovanili, non ancora organizzati ma desiderosi di allargare la loro protesta, iniziano a mobilitarsi ed uno dei primi atti, compiuto a seguito del tentativo di omicidio di Rudi Dutschke, uno dei leader della protesta, da parte di uno squilibrato con simpatie di destra, è un attentato incendiario, realizzato in una grande magazzino da Andreas Baader e da Gudrun Ensslin, quest'ultima figlia di un pastore evangelico, la quale, durante l'udienza a seguito del suo arresto, si assume pubblicamente la responsabilità dell'attentato, giustificandolo con la necessità di passare all'azione per mobilitare le masse. Anche Baader viene arrestato mentre nel gruppo che comincia ad allargarsi si uniscono Ulrike Meinhof, un'autorevole giornalista e scrittrice, che in precedenza aveva raccolto le confidenze della Ensslin, e Peter-Jürgen Boock, un giovane evaso da un riformatorio dopo essere stato picchiato dalle guardie durante una rivolta. Tutti insieme organizzano la liberazione del compagno, ma nell'azione una delle guardie viene ferita da un colpo di pistola, costringendo il gruppo ad espatriare e a darsi alla clandestinità. Il gruppo si reca in Medio Oriente in un campo dove si addestrano i guerriglieri palestinesi e, una volta rientrati a Berlino Ovest, iniziano una serie di rapine alle banche, legittimandole come strumenti di lotta attraverso comunicati che la Meinhof inoltra alla stampa, ma lentamente, accanto al consenso che la "banda" inizia ad avere in una parte dell'opinione pubblica, iniziano gli arresti degli affiliati e le indagini dell'unità antiterrorismo, guidata da Horst Herold, stringono il cerchio intorno ai terroristi; uno dei primi risultati è l'uccisione di Petra Schelm, avvenuta ad Amburgo il 15 luglio

1971, durante un conflitto a fuoco. Alla compagna uccisa viene intitolata la cellula della Rote Armee Fraktion dove operano i tre fondatori ed immediatamente dopo muta la strategia: iniziano una serie di attentati dinamitardi, ed i primi vengono effettuati ad una caserma di marines a Francoforte ed a un commissariato di polizia di Augusta; il paese sembra avviarsi verso il caos ma gli arresti si susseguono e, nel 1972, Baader viene arrestato dopo essere stato ferito ad una gamba durante uno scontro a fuoco insieme a Jan-Carl Raspe e poco dopo anche Ulrike Meinhof e Gudrun Ensslin cadono nella rete della polizia, venendo imprigionati in tre prigioni di tre città differenti. I componenti della banda, seppure in carcere, assurgono al ruolo di "simbolo", tanto che la loro liberazione viene chiesta dal comando di Settembre Nero durante la sua azione alle Olimpiadi di Monaco, e la loro protesta prosegue, attraverso uno sciopero della fame per chiedere il miglioramento delle condizioni di detenzione, che, dal momento dell'arresto, è sempre stata di isolamento; durante questa protesta, uno dei componenti della banda, Holger Meins, muore di stenti. I quattro vengono trasferiti a Stoccarda, nel carcere di Stammheim, dove sarà celebrato il processo a loro carico e nello stesso istituto di pena viene rinchiusa per un breve periodo anche Brigitte Mohnhaupt, ma, il 9 maggio 1976, Ulrike Meinhof viene trovata morta nella sua cella, ufficialmente suicidatasi impiccandosi con un asciugamano, ma l'episodio fa nascere il sospetto che possa trattarsi di un omicidio di Stato e questo evento produce una recrudescenza delle attività terroristiche della RAF, in quel momento guidata dalla Mohnhaupt, e vengono realizzate azioni di rilevanza anche internazionale quali il dirottamento dell'aereo della compagnia aerea tedesca Lufthansa, svoltosi nell'ottobre del 1977, e l'uccisione del presidente degli industriali tedesco-occidentali ed ex ufficiale delle SS, Hanns-Martin Schleyer, avvenuto immediatamente dopo la morte all'interno del carcere, anche questa ufficialmente per suicidio, di Andreas Baader, Gudrun Ensslin e Jan-Carl Raspe.

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Der Baader Meinhof Komplex
TITOLO ITALIANO	La banda Baader Meinhof
REGIA	Uli Edel
SOGGETTO	Bernd Eichinger, Stefan Aust
SCENEGGIATURA	Bernd Eichinger
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Rainer Klausmann
MUSICA	Peter Hinderthür, Florian Tessloff
MONTAGGIO	Alexander Berner
SCENOGRAFIA	Bernd Lepel
COSTUMI	Birgit Missal
PRODUZIONE	Constantin Film Produktion
PAESE DI PRODUZIONE	Germania
DISTRIBUZIONE TEDESCA	Constantin Film (2008) (Germany) (theatrical)
GENERE	drammatico
ANNO	2008
DURATA	150 min
COLORE	colore

G - 37 DIE DRITTE GENERATION



Immagine 48. Cover DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Harry Baer	Rudolf Mann
Hark Bohm	Gerhard Gast
Margit Carstensen	Petra Vielhaber
Eddie Constantine	Peter Lurz
Jürgen Draeger	Hans Vielhaber
Raúl Gimenez	Paul
Claus Holm	Grandpa Gast
Günther Kaufmann	Franz Walsch
Udo Kier	Edgar Gast
Y Sa Lo	Ilse Hoffmann
Bulle Ogier	Hilde Krieger
Lilo Pempeit	Mother Gast
Hanna Schygulla	Susanne Gast
Volker Spengler	August Brem
Vitus Zeplichal	Bernhard von Stein

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Die dritte Generation
TITOLO ITALIANO	La terza generazione
REGIA	Rainer Werner Fassbinder
SOGGETTO	Rainer Werner Fassbinder
SCENEGGIATURA	Rainer Werner Fassbinder
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Rainer Werner Fassbinder
MUSICA	Peer Raben
MONTAGGIO	Juliane Lorenz
SCENOGRAFIA	Raúl Gimenez, Volker Spengler
COSTUMI	
PRODUZIONE	Rainer Werner Fassbinder, Harry Baer
PAESE DI PRODUZIONE	Germania Ovest
DISTRIBUZIONE TEDESCA	Kinowelt Home Entertainment (2004) (Germany) (DVD)
GENERE	commedia nera, drammatico
ANNO	1979
DURATA	105 min
COLORE	colore

SINOSI

Berlino ovest 1978. Una cellula terroristica di matrice anarchica, composta da giovani di estrazione borghese, pianifica ed esegue strategie di destabilizzazione dell'ordine costituito, senza rendersi conto di essere, essa stessa, nient'altro che una ruota dell'ingranaggio al servizio del potere. Un influente industriale, infatti, Peter Lurz, che si occupa della produzione di congegni elettronici, grazie ad un aggancio all'interno del gruppo, ne foraggia economicamente l'attività. La presenza di elementi insurrezionalisti nella società offre, infatti, all'uomo un buon motivo per spingere sul mercato un nuovo congegno elettronico per la individuazione delle persone a distanza che si rivelerebbe molto utile per la polizia per sgominare le cellule terroristiche. Ad un certo punto Lurz, per lanciare definitivamente il suo nuovo prodotto, decide di mettere in scena

il suo rapimento. Per il gruppo terroristico si prospetta la possibilità di uno scenario internazionale per le loro azioni. I terroristi, però, ignorano, che Lurz, doppiogiochista, è d'accordo con la polizia e che finiranno per essere solo stupide pedine di un gioco più grande di loro. Tra arresti, interrogatori ed uccisioni si arriva al carnevalesco finale in cui Lurz, corrotto e corruttore, è obbligato, con il solito rituale di quegli anni, a registrare una sua dichiarazione di sostegno alla lotta armata. Egli accetta, ma lo fa quasi ridendo, quasi a sottolineare il giudizio storico su quell'epoca di misfatti. Alla fine tutti ottengono il risultato desiderato: l'industriale ci guadagna, la polizia avrà merito per le sue indagini e i terroristi celebreranno la loro voglia di imprese sempre più assurde e sanguinose.

G - 38 STAMMHEIM - DIE BAADER -MEINHOF-GRUPPE VOR GERICHT



Immagine 49. Cover DVD del film.

INTERPRETI	PERSONAGGI
Ulrich Pleitgen	Giudice
Ulrich Tukur	Andreas Baader
Therese Affolter	Ulrike Meinhof
Sabine Wegner	Gudrun Ensslin
Hans Kremer	Jan-Carl Raspe
Hans Christian Rudolph	Avvocato difensore
Peter Danzeisen	Avvocato difensore
Holger Mahlich	Avvocato difensore
Marina Wandruszka	Avvocato difensore
Horst Mendroch	Procuratore
Günther Flesch	Procuratore
Fred Hospowsky	Nuovo Presidente della Corte
Hans-Michael Rehberg	Siegfried Buback

SPECIFICHE FILM	
TITOLO ORIGINALE	Stammheim - Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht
TITOLO ITALIANO	Stammheim - Il caso Baader-Meinhof
REGIA	Reinhard Hauff
SOGGETTO	
SCENEGGIATURA	Stefan Aust
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA	Frank Brühne
MUSICA	Marcel Wengler
MONTAGGIO	Heidi Handorf
SCENOGRAFIA	Dieter Flimm
COSTUMI	Sabine Birker
PRODUZIONE	Bioskop Film Thalia Theater
PAESE DI PRODUZIONE	Germania Ovest
DISTRIBUZIONE TEDESCA	Futura Film, Munich (1986) (West Germany) (theatrical)
GENERE	drammatico
ANNO	1986
DURATA	107 min
COLORE	colore

SINOSI

Stoccarda, 21 maggio 1975, nel carcere di massima sicurezza di Stammheim ha inizio il processo ai componenti della Rote Armee Fraktion, in particolare a coloro che hanno costituito la banda Baader-Meinhof: Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin e Jan Carl Raspe. Essi, arrestati nel 1972, dopo tre anni di detenzione preventiva avvenuta nel completo isolamento, e dopo avere sollevato proteste allo scopo di ottenere condizioni migliori, culminate in un lungo sciopero della fame, conducono un'accurata difesa delle loro ragioni ma, dopo due anni di dibattimento, il procedimento si conclude con la condanna all'ergastolo dei tre imputati rimasti, dopo il suicidio di Ulrike Meinhof avvenuto il 9 maggio 1976. La vicenda tuttavia proseguirà in modo oscuro, poiché i tre verranno trovati morti nelle loro celle il 18 ottobre 1977, ufficialmente deceduti per suicidio.

4. CONFRONTO TRA LE DUE NAZIONI

Riprendiamo l'elenco dei film che sono stati presi in esame divisi in base al paese di produzione.

4.1 Film italiani

1. *Amore e rabbia*, AA.VV, Italia, Francia, 1969.
2. *Buongiorno, notte*, Marco Bellocchio, Italia, 2003.
3. *Cadaveri eccellenti*, Francesco Rosi, Italia, Francia, 1975.
4. *Colpire al cuore*, Gianni Amelio, Italia, 1983.
5. *Guido che sfidò le brigate rosse*, Giuseppe Ferrara, Italia, 2006.
6. *I fatti della banda della magliana*, Daniele Costantini, Italia, 2005.
7. *Il caso Mattei*, Francesco Rosi, Italia, 1972.
8. *Il caso Moro*, Giuseppe Ferrara, Italia, 1986.
9. *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Elio Petri, Italia, 1970.
10. *La classe operaia va in paradiso*, Elio Petri, Italia, 1971.
11. *La meglio gioventù*, M.T. Giordana, Italia, 2003.
12. *La notte della Repubblica*, da un'idea di Sergio Zavoli, Italia, 1989-90.
13. *La polizia ringrazia*, Steno, Italia, 1972.
14. *La polizia sta a guardare*, Roberto Infascelli, Italia, 1973.
15. *La seconda volta*, Mimmo Calopresti, Italia, Francia, 1995.
16. *Lavorare con lentezza*, Guido Chiesa, Italia, 2004.
17. *Pasolini, un delitto italiano*, Marco Tullio Giordana, Italia, Francia, 1995.

18. *Piazza delle cinque lune*, Renzo Martinelli, Italia, UK, 2003.
19. *Romanzo criminale*, Michele Placido, Italia, UK, Francia, 2005.
20. *Romanzo di una strage*, Marco Tullio Giordana, Italia, Francia, 2012.
21. *San Babila Ore 20 - Un Delitto Inutile*, Carlo Lizzani, Italia, 1976.
22. *Sbatti il mostro in prima pagina*, Marco Bellocchio, Italia, 1972.
23. *Se sarà luce sarà bellissimo*, Aurelio Grimaldi, Italia, 2008.
24. *Todo Modo*, Elio Petri, Italia, 1976.
25. *Vogliamo i Colonnelli*, Mario Monicelli, Italia, 1973.

I film evidenziati in grigio sono quelli non esplicitamente storici o che non trattano gli Anni di Piombo in modo esplicito.

In Italia 11 film sui 25 analizzati non sono dichiaratamente storici.

4.2 Film tedeschi

1. *Anni di piombo (Die bleierne Zeit)*, Margarethe Von Trotta, Germania Ovest, 1981.
2. *Falso movimento (Falsche Bewegung)*, Wim Wenders, Germania Ovest, 1975.
3. *Germania in autunno (Deutschland im Herbst)*, Brustellin - R. W. Fassbinder - Kluge - Mainka - Mainka-Jellinghaus - Schubert - Sinkel - Cloos - Reitz - Rupé - Schlöndorff, Germania Ovest, 1978.
4. *Heimat (Heimat - Eine deutsche Chronik)*, Edgar Reitz, Germania Ovest, 1984.

5. *Heimat 2 - Cronaca di una giovinezza (Die zweite Heimat - Chronik einer Jugend)*, Edgar Reitz, Germania, 1992.
6. *Heimat 3 - Cronaca di una svolta epocale (Heimat 3 - Chronik einer Zeitenwende)*, Edgar Reitz, Germania, 2004.
7. *Il caso Katharina Blum (Die verlorene Ehre der Katharina Blum)*, Von Trotta - Schlöndorff, Germania Ovest, 1975 .
8. *Il silenzio dopo lo sparo (Die Stille nach dem Schuss)*, Volker Schlöndorff, Germania, 2000.
9. *Il tamburo di latta (Die Blechtrommel)*, Volker Schlöndorff, Germania Ovest, 1979.
10. *La banda Baader Meinhof (Der Baader Meinhof Komplex)*, Uli Edel, Germania, 2008.
11. *La terza generazione (Die dritte Generation)*, Rainer Werner Fassbinder, Germania Ovest, 1979.
12. *Stammheim (Stammheim - Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht)*, Reinhard Hauff, Germania Ovest, 1986.

Anche per la Germania i film evidenziati in grigio sono quelli non esplicitamente storici o che trattano gli Anni di Piombo in modo implicito.

Per il caso della Germania 10 film su 12 analizzati non sono dichiaratamente storici.

Grafico 14. COSTITUZIONE DI UN'OPERA STORICA.

COSTITUZIONE DI UN'OPERA STORICA	STORIA-MEMORIA (GRUPPI, COMUNITÀ)	STORIA GENERALE (STATI, PARTITI, NAZIONI)	STORIA SPERIMENTALE	STORIA FICTION
PRINCIPIO DI ORGANIZZAZIONE	CRONOLOGICO	CRONOLOGICO	LOGICO	ESTETICO DRAMMATICO
SCELTA DELLE INFORMAZIONI	ACCUMULATIVE	GERARCHICHE	ESPLICITE	LEGATE AL PRESENTE (NARRAZIONE)
FUNZIONE ESPLICITA	IDENTIFICAZIONE	LEGITTIMAZIONE	ANALITICA	PRINCIPIO DI PIACERE
OBIETTIVO LATENTE DELL'AUTORE	DIGNITÀ	ONORI E GRADI	POTERE INTELLETTUALE	PRESTIGIO NARCISISTICO
CREATIVITÀ E INVENTIVA	NESSUNA	DENTRO LA CLASSIFICAZIONE E L'ORGANIZZAZIONE	SCELTA DEI PROBLEMI E DEFINIZIONE DELLA PROPRIA QUESTIONE/ POSTA IN GIOCO	SCELTA DEI PROBLEMI E IMPORTANZA DELLA PROPRIA POSTA IN GIOCO

Riportiamo qui il primo schema di Marc Ferro già presentato nel primo capitolo del metodo di analisi del film.

Il primo schema propone una classificazione dei film in base alle fonti storiche principali usate in ciascun'opera.

Come potremo notare meglio negli schemi seguenti alcuni film rientrano esclusivamente in una singola categoria di fonte storica, ma la maggior parte hanno fonti storiche appartenenti a più di una categoria. Avremo quindi per esempio, che il film *I - 21 San Babila ore 20 - un delitto inutile* rientra sia nella categoria **Storia-memoria**, dato che la vicenda narrata trae spunto da un fatto di cronaca avvenuto realmente¹, ma è presente anche nella categoria **Storia - fiction**, poichè la maggior parte degli eventi narrati nel film sono frutto di una ricostruzione del regista.

Di seguito l'elenco totale dei film, italiani e tedeschi insieme.

Sono stati numerati nel loro insieme, ma per poter distinguere immediatamente il paese di produzione è stato aggiunto nella numerazione la lettera "I" per i film italiani e la "G" per quelli tedeschi.

¹ Si tratta di un fatto di cronaca realmente accaduto a Milano il 25 maggio del 1975: l'uccisione di Alberto Brasili in via Mascagni, non lontano da Piazza San Babila, ad opera dei neo-fascisti Antonio Bega, Enrico Caruso, Giorgio Nicolosi, Pietro Croce e Giovanni Sciacovo.

ELENCO TOTALE DEI FILM CON RELATIVO CODICE IDENTIFICATIVO

- I - 1 AMORE E RABBIA
- I - 2 BUONGIORNO NOTTE
- I - 3 CADAVERI ECCELLENTI
- I - 4 COLPIRE AL CUORE
- I - 5 GUIDO CHE SFIDÓ LE BRIGATE ROSSE
- I - 6 I FATTI DELLA BANDA DELLA MAGLIANA
- I - 7 IL CASO MATTEI
- I - 8 IL CASO MORO
- I - 9 INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO
- I - 10 LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO
- I - 11 LA MEGLIO GIOVENTÚ
- I - 12 LA NOTTE DELLA REPUBBLICA
- I - 13 LA POLIZIA RINGRAZIA
- I - 14 LA POLIZIA STA A GUARDARE
- I - 15 LA SECONDA VOLTA
- I - 16 LAVORARE CON LENTEZZA
- I - 17 PASOLINI, UN DELITTO ITALIANO
- I - 18 PIAZZA DELLE CINQUE LUNE
- I - 19 ROMANZO CRIMINALE
- I - 20 ROMANZO DI UNA STRAGE
- I - 21 SAN BABILA ORE 20 - UN DELITTO INUTILE
- I - 22 SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA
- I - 23 SE SARÁ LUCE SARÁ BELLISSIMO
- I - 24 TODO MODO
- I - 25 VOGLIAMO I COLONNELLI
- G - 26 DIE BLEIERNE ZEIT
- G - 27 FALSCHER BEWEGUNG
- G - 28 DEUTSCHLAND IM HERBST
- G - 29 HEIMAT - EINE DEUTSCHE CHRONIK
- G - 30 DIE ZWEITE HEIMAT - CHRONIK EINER JUGEND
- G - 31 HEIMAT 3 - CHRONIK EINER ZEITENWENDE
- G - 32 DIE VERLORENE EHRE DER KATARINA BLUM
- G - 33 DIE STILLE NACH DEM SCHUSS
- G - 34 DIE BLECHTROMMEL
- G - 35 DER BAADER MEINHOF KOMPLEX
- G - 36 DIE DRITTE GENERATION
- G - 37 STAMMHEIM - DIE BAADER-MEINHOF-GRUPPE VOR GERICHT

FILM E FONTI STORICHE: FOCUS CRITERI

STORIA-MEMORIA (GRUPPI, COMUNITÀ)

I - 2 BUONGIORNO NOTTE
I - 5 GUIDO CHE SFIDÓ LE BRIGATE ROSSE
I - 6 I FATTI DELLA BANDA DELLA MAGLIANA
I - 12 LA NOTTE DELLA REPUBBLICA
I - 16 LAVORARE CON LENTEZZA
I - 17 PASOLINI, UN DELITTO ITALIANO
I - 19 ROMANZO CRIMINALE
I - 20 ROMANZO DI UNA STRAGE
G - 26 DIE BLEIERNE ZEIT
G - 28 DEUTSCHLAND IM HERBST

STORIA GENERALE (STATI, PARTITI, NAZIONI)

I - 2 BUONGIORNO NOTTE
I - 5 GUIDO CHE SFIDÓ LE BRIGATE ROSSE
I - 6 I FATTI DELLA BANDA DELLA MAGLIANA
I - 7 IL CASO MATTEI
I - 8 IL CASO MORO
I - 11 LA MEGLIO GIOVENTÚ
I - 12 LA NOTTE DELLA REPUBBLICA
I - 17 PASOLINI, UN DELITTO ITALIANO
I - 18 PIAZZA DELLE CINQUE LUNE
I - 19 ROMANZO CRIMINALE
I - 20 ROMANZO DI UNA STRAGE
I - 21 SAN BABILA ORE 20 - UN DELITTO INUTILE
I - 23 SE SARÁ LUCE SARÁ BELLISSIMO
G - 28 DEUTSCHLAND IM HERBST
G - 29 HEIMAT - EINE DEUTSCHE CHRONIK
G - 30 DIE ZWEITE HEIMAT - CHRONIK EINER JUGEND
G - 31 HEIMAT 3 - CHRONIK EINER ZEITENWENDE
G - 35 DER BAADER MEINHOF KOMPLEX
G - 37 STAMMHEIM - DIE BAADER-MEINHOF-GRUPPE
VOR GERICHT

STORIA SPERIMENTALE

I - 7 IL CASO MATTEI
I - 12 LA NOTTE DELLA REPUBBLICA
G - 28 DEUTSCHLAND IM HERBST

STORIA FICTION

I - 1 AMORE E RABBIA
I - 2 BUONGIORNO NOTTE
I - 3 CADAVERI ECCELLENTI
I - 4 COLPIRE AL CUORE
I - 9 INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI
OGNI SOSPETTO
I - 10 LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO
I - 11 LA MEGLIO GIOVENTÚ
I - 13 LA POLIZIA RINGRAZIA
I - 14 LA POLIZIA STA A GUARDARE
I - 15 LA SECONDA VOLTA
I - 16 LAVORARE CON LENTEZZA
I - 18 PIAZZA DELLE CINQUE LUNE
I - 19 ROMANZO CRIMINALE
I - 21 SAN BABILA ORE 20 - UN DELITTO INUTILE
I - 22 SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA
I - 23 SE SARÁ LUCE SARÁ BELLISSIMO
I - 24 TODO MODO
I - 25 VOGLIAMO I COLONNELLI
G - 26 DIE BLEIERNE ZEIT
G - 27 FALSCHER BEWEGUNG
G - 28 DEUTSCHLAND IM HERBST
G - 29 HEIMAT - EINE DEUTSCHE CHRONIK
G - 30 DIE ZWEITE HEIMAT - CHRONIK EINER JUGEND
G - 31 HEIMAT 3 - CHRONIK EINER ZEITENWENDE
G - 32 DIE VERLORENE EHRE DER KATARINA BLUM
G - 33 DIE STILLE NACH DEM SCHUSS
G - 34 DIE BLECHTROMMEL
G - 36 DIE DRITTE GENERATION

FILM E FONTI STORICHE: FOCUS FILM

	STORIA ME- MORIA	STORIA GE- NERALE	STORIA SPE- RIMENTALE	STORIA FICTION
I - 1 AMORE E RABBIA				
I - 2 BUONGIORNO NOTTE				
I - 3 CADAVERI ECCELLENTI				
I - 4 COLPIRE AL CUORE				
I - 5 GUIDO CHE SFIDÓ LE BRIGATE ROSSE				
I - 6 I FATTI DELLA BANDA DELLA MAGLIANA				
I - 7 IL CASO MATTEI				
I - 8 IL CASO MORO				
I - 9 INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO				
I - 10 LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO				
I - 11 LA MEGLIO GIOVENTÚ				
I - 12 LA NOTTE DELLA REPUBBLICA				
I - 13 LA POLIZIA RINGRAZIA				
I - 14 LA POLIZIA STA A GUARDARE				
I - 15 LA SECONDA VOLTA				
I - 16 LAVORARE CON LENTEZZA				
I - 17 PASOLINI, UN DELITTO ITALIANO				
I - 18 PIAZZA DELLE CINQUE LUNE				
I - 19 ROMANZO CRIMINALE				
I - 20 ROMANZO DI UNA STRAGE				
I - 21 SAN BABILA ORE 20 - UN DELITTO INUTILE				
I - 22 SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA				
I - 23 SE SARÁ LUCE SARÁ BELLISSIMO				
I - 24 TODO MODO				
I - 25 VOGLIAMO I COLONNELLI				
G - 26 DIE BLEIERNE ZEIT				
G - 27 FALSCHER BEWEGUNG				
G - 28 DEUTSCHLAND IM HERBST				
G - 29 HEIMAT - EINE DEUTSCHE CHRONIK				
G - 30 DIE ZWEITE HEIMAT - CHRONIK EINER JUGEND				
G - 31 HEIMAT 3 - CHRONIK EINER ZEITENWENDE				
G - 32 DIE VERLORENE EHRE DER KATARINA BLUM				
G - 33 DIE STILLE NACH DEM SCHUSS				
G - 34 DIE BLECHTROMMEL				
G - 35 DER BAADER MEINHOF KOMPLEX				
G - 36 DIE DRITTE GENERATION				
G - 37 STAMMHEIM - DIE BAADER-MEINHOF-GRUPPE VOR GERICHT				

Osservando il *grafico 15. I film e le loro fonti storiche*, grafico che si focalizza sulle fonti storiche possiamo osservare anche solo con un colpo d'occhio come il criterio della **Storia-fiction** sia quello preponderante, con 28 film su un totale di 37, ossia il 75,6757 % dei film analizzati.

Il secondo criterio è quello della **Storia-generale**, con 19 film (51,3514 %), segue la **Storia-memoria** con 10 film (27,027 %) e infine la **Storia-sperimentale** presenta solamente 3 film (8,1081 %).

Focalizziamoci ora sul paese di produzione.

La categoria più presente tra le opere italiane è quella della **Storia-fiction**, presente per 18 film su un totale di 25, ossia il 72% dei film italiani analizzati.

La seconda fonte storica dei film italiani è quella della **Storia-generale**, usata da 13 film (52 %), seguita dalla **Storia-memoria** con 8 film (32 %) e ultima nuovamente la **Storia-sperimentale** che ricorre in 2 film su 25 (8 %).

Passando al caso della Germania, notiamo anche qui che la fonte principale è quella della **Storia-fiction** presente in 10 film su 12 (83,3333 %); segue la categoria della **Storia-generale**, presente per 6 film (50%); la **Storia-memoria** con 2 film (16,6667 %) e sempre ultima la **Storia-sperimentale** con 1 solo film (8,3333 %).

Passiamo a osservare il *grafico 16. Film e fonti storiche - focus film*, che riguarda sempre i film e le loro fonti storiche, ma ci fa leggere la presenza o meno delle quattro tipologie di fonti storiche per ogni singolo film.

I film che ricorrono alla categoria **Storia-sperimentale**, che significa che sono opere che propongono un'idea originale, che avanzano una propria tesi non basandosi su informazioni già a conoscenza della collettività, ma che si pongono come veri e propri documenti di indagine sugli accadimenti storici sono pochissimi.

Abbiamo in totale solo 3 opere:

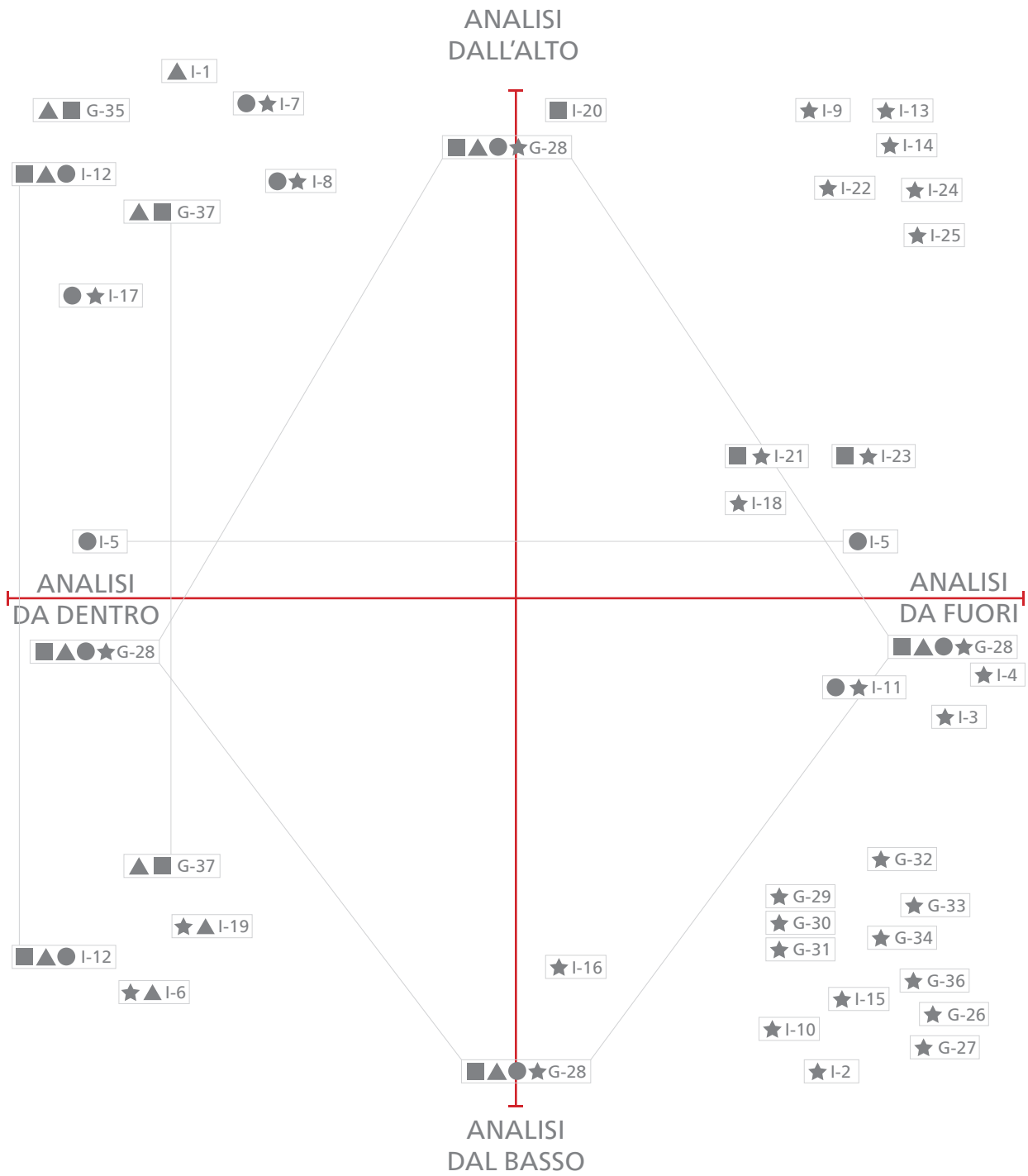
I - 7 IL CASO MATTEI e I - 12 LA NOTTE DELLA REPUBBLICA per l'Italia e per la Germania G - 28 DEUTSCHLAND IM HERBST.

Vediamo più in dettaglio queste tre opere.

Il caso Mattei venne realizzato da Francesco Rosi nel 1972, Unendo la cronaca alla ricostruzione documentaria, Francesco Rosi elabora in questo film un'articolata strategia narrativa, intrecciando le informazioni provenienti dalle diverse fonti e accostando vari punti di vista, dall'intervista, all'inchiesta, al reportage televisivo, senza rinunciare a intervenire direttamente, mettendosi in scena, ponendo quesiti e sollecitando risposte.

Il caso Mattei è un giallo politico che esce dalle convenzioni, attraendo sia per la composizione narrativa a mosaico, sia per il ritmo serrato del racconto, che vaglia di volta in volta le diverse ipotesi sulla morte di Mattei senza però avvalorarne alcuna.[3] Le rotture improvvise del filo conduttore, le accelerazioni, gli inserti documentari, le apparizioni dello stesso Rosi, unite alle divagazioni sulla vita del primo presidente dell'Eni, fanno del Caso Mattei uno dei migliori film-inchiesta del cinema italiano e uno dei più personali del regista.

CLASSIFICAZIONE DEI FILM IN RAPPORTO CON LA STORIA



LEGENDA

Centro di produzione:

- Istituzioni
- ▲ Controistituzioni
- Memorie
- ★ Analisi autonome

Grafico 17. Punti di vista e centri di produzione.

Facciamo un richiamo dei criteri dello schema di Ferro.

incrocia i centri di produzione dove i film storici sono prodotti, ossia le **istituzioni** e le ideologie dominanti, le **contro-istituzioni**, ossia i loro oppositori, le **memorie** sociali o storiche e le **analisi autonome**, scientifiche o meno - con il punto di vista dell'analisi che il film può adottare: *dall'alto, dal basso, da dentro e da fuori*. Se i film approcciano i problemi sociali o storici **dall'alto**, osservano il potere e le sue istanze;

se abbiamo un approccio **dal basso** le questioni sono analizzate a partire dalle masse (contadini, operai, pescatori, etc.);

se abbiamo un approccio **da dentro** il narratore assume un movimento di andata e ritorno con l'oggetto del suo studio;

infine l'approccio **da fuori** costruisce dei modelli esterni senza autenticare, senza perseguire la ricostruzione dell'oggetto sociale o politico con un lavoro formale.

5. CONCLUSIONI

Cosa mi ha portato a osservare questo lavoro?

Le ricerche maturate nel corso dei miei studi mi hanno portata a pensare che il metodo dell'analisi del film sia uno strumento necessario per poter rendere comprensibile la realtà che ci circonda.

Credo soprattutto che le culture, le società influenzino molto il modo di elaborare la propria storia.

APPENDICE

A - "Cos'è questo golpe? Io so."

Articolo di Pier Paolo Pasolini pubblicato sul Corriere della Sera il 14 novembre 1974.

"Io so.

Io so i nomi dei responsabili di quello che viene chiamato "golpe" (e che in realtà è una serie di "golpe" istituitasi a sistema di protezione del potere).

Io so i nomi dei responsabili della strage di Milano del 12 dicembre 1969.

Io so i nomi dei responsabili delle stragi di Brescia e di Bologna dei primi mesi del 1974.

Io so i nomi del "vertice" che ha manovrato, dunque, sia i vecchi fascisti ideatori di "golpe", sia i neo-fascisti autori materiali delle prime stragi, sia infine, gli "ignoti" autori materiali delle stragi più recenti.

Io so i nomi che hanno gestito le due differenti, anzi, opposte, fasi della tensione: una prima fase anticomunista (Milano 1969) e una seconda fase antifascista (Brescia e Bologna 1974).

Io so i nomi del gruppo di potenti, che, con l'aiuto della Cia (e in second'ordine dei colonnelli greci della mafia), hanno prima creato (del resto miseramente fallendo) una crociata anticomunista, a tamponare il '68, e in seguito, sempre con l'aiuto e per ispirazione della Cia, si sono ricostituiti una verginità antifascista, a tamponare il disastro del "referendum".

Io so i nomi di coloro che, tra una Messa e l'altra, hanno dato le disposizioni e assicurato la protezione politica a vecchi generali (per tenere in piedi, di riserva, l'organizzazione di un potenziale colpo di Stato), a giovani neo-fascisti, anzi neo-nazisti (per creare in concreto la tensione anticomunista) e infine criminali comuni, fino a questo momento, e forse per sempre, senza nome (per creare la successiva tensione antifascista). Io so i nomi delle persone serie e importanti che stanno dietro a dei personaggi comici come quel generale della Forestale che operava, alquanto operettisticamente, a Città Ducale (mentre i boschi italiani bruciavano), o a dei personaggi grigi e puramente organizzativi come il generale Miceli.

Io so i nomi delle persone serie e importanti che stanno dietro ai tragici ragazzi che hanno scelto le suicide atrocità fasciste e ai malfattori comuni, siciliani o no, che si sono messi a disposizione, come killer e sicari.

Io so tutti questi nomi e so tutti i fatti (attentati alle istituzioni e stragi) di cui si sono resi colpevoli.

Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi.

Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorga-

nizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero.

Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere. Credo che sia difficile che il mio "progetto di romanzo", sia sbagliato, che non abbia cioè attinenza con la realtà, e che i suoi riferimenti a fatti e persone reali siano inesatti. Credo inoltre che molti altri intellettuali e romanzieri sappiano ciò che so io in quanto intellettuale e romanziere. Perché la ricostruzione della verità a proposito di ciò che è successo in Italia dopo il '68 non è poi così difficile.

Tale verità - lo si sente con assoluta precisione - sta dietro una grande quantità di interventi anche giornalistici e politici: cioè non di immaginazione o di finzione come è per sua natura il mio. Ultimo esempio: è chiaro che la verità urgeva, con tutti i suoi nomi, dietro all'editoriale del "Corriere della Sera", del 1° novembre 1974. Probabilmente i giornalisti e i politici hanno anche delle prove o, almeno, degli indizi. Ora il problema è questo: i giornalisti e i politici, pur avendo forse delle prove e certamente degli indizi, non fanno i nomi.

A chi dunque compete fare questi nomi? Evidentemente a chi non solo ha il necessario coraggio, ma, insieme, non è compromesso nella pratica col potere, e, inoltre, non ha, per definizione, niente da perdere: cioè un intellettuale.

Un intellettuale dunque potrebbe benissimo fare pubblicamente quei nomi: ma egli non ha né prove né indizi.

Il potere e il mondo che, pur non essendo del potere, tiene rapporti pratici col potere, ha escluso gli intellettuali liberi - proprio per il modo in cui è fatto - dalla possibilità di avere prove ed indizi.

Mi si potrebbe obiettare che io, per esempio, come intellettuale, e inventore di storie, potrei entrare in quel mondo esplicitamente politico (del potere o intorno al potere), compromettermi con esso, e quindi partecipare del diritto ad avere, con una certa alta probabilità, prove ed indizi.

Ma a tale obiezione io risponderei che ciò non è possibile, perché è proprio la ripugnanza ad entrare in un simile mondo politico che si identifica col mio potenziale coraggio intellettuale a dire la verità: cioè a fare i nomi.

Il coraggio intellettuale della verità e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia.

All'intellettuale - profondamente e visceralmente disprezzato da tutta la borghesia italiana - si deferisce un mandato falsamente alto e nobile, in realtà servile: quello di dibattere i problemi morali e ideologici.

Se egli vien messo a questo mandato viene considerato traditore del suo ruolo: si grida subito (come se non si aspettasse altro che questo) al "tradimento dei chierici" è un alibi e una gratificazione per i politici e per i servi del potere.

Ma non esiste solo il potere: esiste anche un'opposizione al potere. In Italia questa opposizione è così vasta e forte da essere un potere essa stessa: mi riferisco natu-

ralmente al Partito comunista italiano.

È certo che in questo momento la presenza di un grande partito all'opposizione come è il Partito comunista italiano è la salvezza dell'Italia e delle sue povere istituzioni democratiche.

Il Partito comunista italiano è un Paese pulito in un Paese sporco, un Paese onesto in un Paese disonesto, un Paese intelligente in un Paese idiota, un Paese colto in un Paese ignorante, un Paese umanistico in un Paese consumistico. In questi ultimi anni tra il Partito comunista italiano, inteso in senso autenticamente unitario - in un compatto "insieme" di dirigenti, base e votanti - e il resto dell'Italia, si è aperto un baratto: per cui il Partito comunista italiano è divenuto appunto un "Paese separato", un'isola. Ed è proprio per questo che esso può oggi avere rapporti stretti come non mai col potere effettivo, corrotto, inetto, degradato: ma si tratta di rapporti diplomatici, quasi da nazione a nazione. In realtà le due morali sono incommensurabili, intese nella loro concretezza, nella loro totalità. È possibile, proprio su queste basi, prospettare quel "compromesso", realistico, che forse salverebbe l'Italia dal completo sfacelo: "compromesso" che sarebbe però in realtà una "alleanza" tra due Stati confinanti, o tra due Stati incastrati uno nell'altro.

Ma proprio tutto ciò che di positivo ho detto sul Partito comunista italiano ne costituisce anche il momento relativamente negativo.

La divisione del Paese in due Paesi, uno affondato fino al collo nella degradazione e nella degenerazione, l'altro intatto e non compromesso, non può essere una ragione di pace e di costruttività.

Inoltre, concepita così come io l'ho qui delineata, credo oggettivamente, cioè come un Paese nel Paese, l'opposizione si identifica con un altro potere: che tuttavia è sempre potere.

Di conseguenza gli uomini politici di tale opposizione non possono non comportarsi anch'essi come uomini di potere.

Nel caso specifico, che in questo momento così drammaticamente ci riguarda, anch'essi hanno deferito all'intellettuale un mandato stabilito da loro. E, se l'intellettuale viene meno a questo mandato - puramente morale e ideologico - ecco che è, con somma soddisfazione di tutti, un traditore.

Ora, perché neanche gli uomini politici dell'opposizione, se hanno - come probabilmente hanno - prove o almeno indizi, non fanno i nomi dei responsabili reali, cioè politici, dei comici golpe e delle spaventose stragi di questi anni? È semplice: essi non li fanno nella misura in cui distinguono - a differenza di quanto farebbe un intellettuale - verità politica da pratica politica. E quindi, naturalmente, neanche essi mettono al corrente di prove e indizi l'intellettuale non funzionario: non se lo sognano nemmeno, com'è del resto normale, data l'oggettiva situazione di fatto. L'intellettuale deve continuare ad attenersi a quello che gli viene imposto come suo dovere, a iterare il proprio modo codificato di intervento.

Lo so bene che non è il caso - in questo particolare momento della storia italiana - di fare pubblicamente una mozione di sfiducia contro l'intera classe politica. Non è diplomatico, non è opportuno. Ma queste categorie della politica, non della verità politica: quella che - quando può e come può - l'impotente intellettuale è tenuto a servire.

Ebbene, proprio perché io non posso fare i nomi dei responsabili dei tentativi di colpo di Stato e delle stragi (e non al posto di questo) io non posso pronunciare la mia debole e ideale accusa contro l'intera classe politica italiana.

E io faccio in quanto io credo alla politica, credo nei principi "formali" della democrazia, credo nel Parlamento e credo nei partiti. E naturalmente attraverso la mia particolare ottica che è quella di un comunista.

Sono pronto a ritirare la mia mozione di sfiducia (anzi non aspetto altro che questo) solo quando un uomo politico - non per opportunità, cioè non perché sia venuto il momento, ma piuttosto per creare la possibilità di tale momento - deciderà di fare i nomi dei responsabili dei colpi di Stato e delle stragi, che evidentemente egli sa, come me, non può non avere prove, o almeno indizi.

Probabilmente - se il potere americano lo consentirà - magari decidendo "diplomaticamente" di concedere a un'altra democrazia ciò che la democrazia americana si è concessa a proposito di Nixon - questi nomi prima o poi saranno detti. Ma a dirli saranno uomini che hanno condiviso con essi il potere: come minori responsabili contro maggiori responsabili (e non è detto, come nel caso americano, che siano migliori). Questo sarebbe in definitiva il vero Colpo di Stato."

B - Memoriale Moro.

Lettere dal memoriale sulla strategia della tensione e piazza Fontana

(Comm. Moro, 161; Comm. stragi, II 256-257; Numerazione tematica assente)

Mi rendo conto delle accuse rivoltemi. Per quanto riguarda la strategia della tensione, che per anni ha insanguinato l'Italia, pur senza conseguire i suoi obiettivi politici, non possono non rilevarsi, accanto a responsabilità che si collocano fuori dell'Italia, indulgenze e connivenze di organi dello Stato e della Democrazia Cristiana in alcuni suoi settori. Benché fossi in quegli anni prevalentemente all'estero per il Ministero che ricoprovo, mi ha fatto molta impressione il c.d. caso Giannettini, la rivelazione improvvisa ed inusitata per la forma dell'intervista del nome del collaboratore fascista del Sid che, collegata con presumibili insistenze dell'On. Mancini e con la difesa strenua fatta dal parlamentare socialista del Gen. Maletti, insistentemente accusato al processo di Catanzaro, dà al caso il significato invece che di un primo atto liberatorio fatto dall'On. Andreotti di ogni inquinamento del Sid, di una probabile risposta a qualche cosa di precedente, di un elemento di un intreccio certo più complicato, che occupa ora i giudici di Catanzaro e Milano.

(Comm. Moro, 161-162; Comm stragi, II 254-255; Numerazione tematica 2)

Certo è un intrigo difficile da districare e le cui chiavi presumibilmente si trovano in qualche organizzazione specializzata probabilmente di là del confine. Si tratta di vedere in quale misura nostri uomini politici possano averne avuto parte e con quale grado di conoscenza e d'iniziativa. Ma, guardando al tipo di personale di cui si tratta, Fanfani è da moltissimi anni lontano da responsabilità governative ed è stato, pur con qualche estrosità, sempre lineare. Forlani è stato sul terreno politico e non amministrativo. Rumor, destinatario egli stesso dell'attentato Bertoli, è uomo intelligente, ma incostante e di scarsa attitudine realizzativa; Colombo è egli pure con poco mordente e poi con convinzioni democratiche solide. Andreotti è stato al potere, ha origini piuttosto a destra (corrente Primavera), si è, a suo tempo, abbracciato e conciliato con Graziani, ha presieduto con indifferenza il governo con i liberali prima di quello coi comunisti. Ora poi tiene la linea dura nei rapporti con le Brigate Rosse, con il proposito di sacrificare senza scrupolo quegli che è stato il patrono ed il realizzatore degli attuali accordi di governo.

(Comm. Moro, 126 fino a: “tempo dopo i fatti di Piazza Fontana, l’amico on. Salvi”; Comm stragi, II, 384-391; Numerazione tematica 2)

La c.d. strategia della tensione ebbe la finalità, anche se fortunatamente non conseguì il suo obiettivo, di rimettere l’Italia nei binari della “normalità” dopo le vicende del ‘68 ed il cosiddetto autunno caldo. Si può presumere che Paesi associati a vario titolo alla nostra politica e quindi interessati a un certo indirizzo vi fossero in qualche modo impegnati attraverso i loro servizi d’informazioni. Su significative presenze della Grecia e della Spagna fascista non può esservi dubbio e lo stesso servizio italiano per avvenimenti venuti poi largamente in luce e per altri precedenti (presenza accertata in casa Sid di molteplici deputati missini, inchiesta di Padova, persecuzioni contro la consorte dell’[ambasciatore] Ducci, falsamente accusata di essere spia polacca) può essere considerato uno di quegli apparati italiani sui quali grava maggiormente il sospetto di complicità, del resto accennato in una sentenza incidentale del Processo di Catanzaro ed in via di accertamento, finalmente serio, a Catanzaro stessa ed a Milano.

Fattori ne erano in generale coloro che nella nostra storia si trovano periodicamente, e cioè ad ogni buona occasione che si presenti, dalla parte di [chi] respinge le novità scomode e vorrebbe tornare all’antico. Tra essi erano anche elettori e simpatizzanti della D.C., che, del resto, non erano nemmeno riusciti a pagare il prezzo non eccessivo della nazionalizzazione elettrica, senza far registrare alla D.C. una rilevante perdita di voti. E così ora, non soli, ma certo con altri, lamentavano l’insostenibilità economica dell’autunno caldo, la necessità di arretrare nella via delle riforme e magari di dare un giro di vite anche sul terreno politico.

Debbo dire che in quell’epoca ero Ministro degli esteri e quasi continuamente fuori d’Italia, come si potrebbe documentare dal calendario degli impegni internazionali. Fui colto proprio a Parigi, al Consiglio d’Europa, dall’orribile notizia di Piazza Fontana. Le notizie che ancora a Parigi, e dopo, mi furono date dal Segr. Gen. Pres. Rep. Picella, di fonte Vicari, erano per la pista Rossa, cosa cui non ho creduto nemmeno per un minuto. La pista era vistosamente nera, come si è poi rapidamente riconosciuto. Fino a questo momento non è stato compiutamente definito a Catanzaro il ruolo (preminente) del Sid e quello (pure esistente) delle forze di Polizia. Ma che questa implicazione ci sia non c’è dubbio. Bisogna dire che, anche se con chiaroscuri non ben definiti, mancò alla D.C. di allora ed ai suoi uomini più responsabili sia sul piano politico sia sul piano amministrativo un atteggiamento talmente lontano da connivenze e tolleranze da mettere il Partito al di sopra di ogni sospetto. Risulta invece, mi pare soprattutto dopo la strage di Brescia, un atteggiamento di folla fortemente critico e ostile proprio nei confronti di esponenti e personalità di questo orientamento politico, anche se non di essi soli.

Dislocato, come può essere asserito e dimostrato, prevalentemente all’estero, non

ebbi occasione né di partecipare a riunioni né di fare distesi colloqui. Ricordo una viva raccomandazione fatta al Ministro dell'Interno On. Rumor (egli stesso fatto oggetto di attentato) di lavorare per la pista nera. Ricordo un episodio che mi colpì, anche se mi lasciò piuttosto incredulo. Uscendo dalla Camera tempo dopo i fatti di Piazza Fontana, l'amico on. Salvi, antifascista militante e uomo di grande rettitudine (cugino di una persona morta e di altre ferite nella strage, di nome Trebeschi, già appartenente a mondo cattolico) mi comunicò che in ambienti giudiziari di Brescia si parlava di connivenze ed indulgenze deprecabili della D.C. e accennava all'On. Fanfani come promotore, sia pure da lontano, della strategia della tensione. Io ebbi francamente una reazione d'incredulità e il Salvi stesso aggiunse che la voce non era stata comprovata né aveva avuto seguito.

Per quanto riguarda l'On. Rumor, che [era] sia Presidente del Consiglio sia Ministro dell'interno all'epoca e fatto oggetto di attacco del Bertoli, si può fare riferimento al processo di Catanzaro, dove il Guardasigilli Zagari ha asserito di avere portato in udienza la richiesta del Magistrato circa Giannettini e di averne investito il Presidente del Consiglio. Quest'ultimo dichiara di non ricordare, ma di non voler mettere in dubbio la parola del Collega. Anche alla luce delle dichiarazioni dei rispettivi Capi di Gabinetto si può ritenere che il documento sia stato presentato e letto o ricostruito. Risulta poi che esso non fu lasciato alla Presidenza né fatto oggetto di nota formale. Potrebbe quindi parlarsi di una di quelle deprecabili forme di trascuranza che pesano sul Partito della D.C.

Sta poi a sé il caso Giannettini, riferibile all'On. Andreotti, il quale di tale rivelazione fece materia d'intervista di stampa, appena rientrato alla Difesa dopo la guida del Governo con i liberali. Il fatto in sé è ineccepibile. Restano non pochi interrogativi, tenuto conto della stranezza della forma adoperata e cioè la stampa e non una dichiarazione amministrativa o parlamentare. Fu forse solo esibizionismo dopo il ritiro dall'esperienza con i liberali? Fu fatto su richiesta di Mancini? E perché? Per riannodare tra i due Partiti? C'era un qualche rapporto tra l'imputato Maletti (amico dell'On. Mancini) e il Giannettini? Le valutazioni e interpretazioni sono molteplici. Dell'On. Andreotti si può dire che dicesse più a lungo di chiunque altro i servizi segreti, sia dalla Difesa, sia, poi, dalla Presidenza del Consiglio con i liberali. Si muoveva molto agevolmente nei rapporti con i colleghi della Cia (oltre che sul terreno diplomatico), tanto che poté essere informato di rapporti confidenziali fatti dagli organi italiani a quelli americani. E' doveroso alla fine rilevare che quello della strategia della tensione fu un periodo di autentica ed alta pericolosità, con il rischio di una deviazione costituzionale che la vigilanza delle masse popolari fortunatamente non permise. Ed invece, come abbiamo detto, se vi furono settori del Partito immuni da ogni accusa (es. On. Salvi) vi furono però settori, ambienti, organi che non si collocarono di fronte a questo fenomeno con la necessaria limpidezza e fermezza. E' quella commistione, di cui dianzi dicevo, della D.C., per la

quale, perseguendo una politica di egemonia politica, non è talvolta abbastanza attenta a selezionare e rischiare d'inquinare con pericolose intrusioni quelle masse popolari, d'ispirazione cattolica, le quali debbono essere preservate da inquinamenti totalitari ed essere strumento efficace di democrazia. Questa considerazione è di particolare attualità e valore, per mettere fuori discussione l'antifascismo della D.C. in qualsiasi contingenza politica.

(Comm. Moro, 159-161; Comm stragi, II, 258-269; Numerazione tematica 2)

I gravi fatti di Piazza Fontana a Milano, che dettero inizio a quella che è stata chiamata la strategia della tensione, ebbero un precedente, se mal non ricordo, di minore gravità in occasione della Fiera di Milano. Ero quel giorno a Milano, proprio per la Fiera, e vidi le tracce della devastazione. Ma i fatti di P.za Fontana furono certo di gran lunga più importanti. Io ne fui informato, attonito, a Parigi dove ero, insieme con i miei collaboratori, in occasione di una seduta importante dell'Assemblea del Consiglio d'Europa, che, per ragioni di turno, io mi trovavo a presiedere. Seduta importante certo, ma non di grandi riflessi politici. Essa si concluse con la sospensione della Grecia per violazione dei diritti umani. Proprio sul finire della seduta mattutina ci venne tra le mani il terribile comunicato di agenzia, il quale ci dette la sensazione che qualche cosa di inaudita gravità stesse maturando nel nostro Paese. Le telefonate, intrecciate tra Parigi e Roma nelle ore successive, non poterono darci nessun chiarimento, ma solo la sensazione che qualche cosa, almeno al momento, di oscuro e d'imprevedibile, si fosse messo in moto. Mi confermò in questa angosciosa convinzione il fatto che il mio vecchio amico Dott. Tullio Ancora, allora alto funzionario della Camera dei Deputati e da tempo mio normale organo d'informazione e di collegamento con il Partito Comunista, mi telefonò in ambasciata a Parigi, per dire con qualche circonlocuzione che non ci si vedeva chiaro e che i suoi amici (Comunisti) consigliavano qualche accorgimento sull'ora di partenza, sul percorso, sull'arrivo e sul trasferimento di ritorno. Si trattava, si precisava, di una pura precauzione, non legata a qualche fatto specifico e di sicuro accertamento. Io ritenni, poiché ne avevo la possibilità, di adottare le consigliate precauzioni e rientrai a Roma non privo di apprensione. Intanto le indagini cominciavano a snodarsi, in tono assai concitato e con inevitabili polemiche. Io cercai di sapere qualche cosa, rivolgendomi subito, per il tramite del su citato consigliere Ancora al Presidente Picella, allora Segretario Generale della Presidenza della Repubblica, uomo molto posato, centro di molte informazioni (ovviamente, ad altissimo livello), ma non con canali d'informazioni propri. I suoi erano i canali dello Stato. Alla mia domanda sulla qualifica politica dei fatti, la risposta fu che si trattava di gente appartenente al mondo anarchico. Il che evidentemente rifletteva la pista che si

andava dipanando e di cui emerse poi, mano a mano, tutta la fallacia. Certo ci si trovava di fronte ad una costruzione giudiziaria elaborata, ma che nel complesso non appariva molto persuasiva. Io non ho, per parte mia, alcun elemento di solida contraddizione, perché, come ho detto, ero in altro dicastero che mi obbligava ad una quasi continua assenza dall'Italia e dallo stesso Consiglio dei Ministri. Io però, personalmente ed intuitivamente, non ebbi mai dubbi e continuai a ritenere (e manifestare) almeno come solida ipotesi che questi ed altri fatti che si andavano sgranando fossero di chiara matrice di destra ed avessero l'obiettivo di scatenare un'offensiva di terrore indiscriminato (tale proprio la caratteristica della reazione di destra), allo scopo di bloccare certi sviluppi politici che si erano fatti evidenti a partire dall'autunno caldo e di ricondurre le cose, attraverso il morso della paura, ad una gestione moderata del potere.

Di questa mia convinzione feci cenno, nel periodo in cui non ero al Governo, ma ricoprivo la carica di Presidente della Commissione Esteri, con reiterati interrogativi ai miei colleghi di governo ed in specie al titolare dell'Interno, On. Rumor, che nel corso di queste vicende venne fatto oggetto a Milano, nell'anniversario della morte del commissario Calabresi, di un attentato (Bertoli) che per poco non risultò mortale. In verità in nessuno dei miei interlocutori trovai una solida opposta convinzione all'idea delle trame nere che io prospettavo, ma, nell'obiettiva incertezza, la convinzione che l'ipotesi fosse ragionevole e che su di essa si dovesse riflettere ed indagare. Del che si ha un segno nell'inversione di rotta delle indagini sui fatti di P.za Fontana e nella convinzione, successivamente diffusasi, che in queste circostanze la destra fosse in opera per fare arretrare di anni gli sviluppi politici italiani. A questo punto devo ricordare una singolare dichiarazione, fatta, mi pare, nel corso di una campagna elettorale, dall'allora Segretario Politico della D.C. On. Forlani e cioè (ricordo a memoria) che non si poteva escludere l'ipotesi d'interferenze esterne. Alla polemica che ne seguì l'On. Forlani, guardandosi bene dallo smentire, dette un'interpretazione leggermente riduttiva. Ma, da uomo franco qual'era, mantenne in piedi, anche pungolato da altri partiti, questa ipotesi. Ricordo che vi furono insistenti richieste di chiarimento da parte comunista. Ma non è difficile immaginare che intanto un riferimento dovesse essere fatto a Spagna e Grecia, nei quali Paesi la robusta presenza di militanti fascisti è stata chiaramente confermata al cadere della dittatura, quando queste persone rimasero scoperte e furono largamente estradate per le loro malefatte. Si può domandare, se gli appoggi venivano solo da quella parte o se altri servizi segreti del mondo occidentale vi fossero comunque implicati. La tecnica di lavoro di queste centrali rende molto difficile, anche a chi fosse abbastanza addentro alle cose, di aver prova di certe connivenze. Non si può né affermare né escludere. La presenza straniera, a mio avviso, c'era. Guardando ai risultati si può rilevare, come effetto di queste azioni, la grave destabilizzazione del nostro Paese, da me più volte rilevata anche in sede parlamentare. Quindi si può

dire che risultati negativi per l'Italia sono stati conseguiti. Ma altrettanto si può dire però per quanto riguarda la linea politica e l'orientamento generale dell'opinione pubblica. Se si pensa che proprio in questo periodo, nel susseguirsi di molteplici fatti gravi e gravissimi, le forze di sinistra sono andate avanti e s'è registrata la vittoria nel referendum sul divorzio, si deve dire che l'opinione pubblica ha reagito con molta maturità, ricercando nelle forze popolari un presidio all'insicurezza che gli strateghi della tensione andavano diffondendo a piene mani. Questo nulla toglie naturalmente alla pesante condanna che un agire così grave ed ingiusto merita senza alcuna attenuante.

Circa i possibili ispiratori o favoreggiatori italiani niente in coscienza si può dire, viste le molteplici inchieste giudiziarie rimaste non concluse (ma anche non esaurite) relative sia alle singole persone sia agli organi dello Stato. Significative sono le indagini che si vanno svolgendo a Milano (come del resto a Catanzaro) con tutto il necessario rigore. E' mia convinzione però, anche se non posso portare il suffragio di alcuna prova, che l'interesse e l'intervento fossero più esteri che nazionali. Il che naturalmente non vuol dire che anche italiani non possano essere implicati. A questo stato delle cose, che peraltro vede fortunatamente debellata la strategia della tensione, ritengo solo doveroso fare un riferimento storico ed esso riguarda il modo di essere del Sid all'epoca nella quale io l'ho conosciuto nel corso della mia attività quale ministro degli Esteri. Ho già detto altrove che, per quanto riguardava i fini istituzionali del mio Ministero, quell'organismo si comportò bene, tutelando tra l'altro, i rilevanti interessi italiani in Libia e mantenendo proficui contatti con i vari movimenti di liberazione. Si notava però in quell'epoca una certa polarizzazione a destra che, per esempio, induceva a valorizzare alcune operazioni di controspionaggio che per ragioni di politica internazionale avrebbero potuto essere trattate con maggiore discrezione o almeno con più opportuna scelta dei tempi. Se si faceva perciò un accertamento, che avrebbe potuto avere un seguito discreto o in momenti più appropriati, si domandava da parte dell'autorità competente (Esteri) di avere questo senso di opportunità, ci si trovava, si può dire, sempre dinanzi ad un'indiscrezione, proveniente da destra, e destinata a mettere in disagio di fronte ai Paesi dell'Est europeo. Da dove veniva la notizia? Presumibilmente dall'interno ed in modo incontrollato. C'era qualcuno che intendeva usare il Sid in senso politico e in una certa direzione politica. Così fu fatto osservare più volte ma senza successo. Vi fu poi un altro episodio sintomatico, concernente l'ingiusto e spiacevole riaffiorare di voci di presunte attività spionistiche a favore dell'Est, concernenti la distinta consorte del Direttore Generale degli Affari Pubblici al Ministero degli Esteri, di origine polacca. A questa notizia, che era stata discretamente segnalata dal Sid, corrispose una reiterata interrogazione parlamentare dell'on. Caradonna, evidentemente bene a giorno e di prima mattina di quanto era emerso (o riemerso) in un'attività dell'organo d'informazione, fino a farne materia di speculazione parlamentare del

Movimento Sociale. Ricollegandomi a quanto è stato detto al processo di Catanzaro circa la progressiva accresciuta immissione di informatori fascisti, ed avendo presente l'episodio ora citato, se ne deduce che ad un certo livello erano di casa persone interessate a dare un certo tono politico alla propria attività. Anche [per] questo abuso, di cui era difficile valutare la portata, trattandosi di organi di altro ministero, furono fatti vibrati rilievi e, almeno in quella forma, l'inconveniente non ebbe più a ripetersi. Ecco come possono però entrare nell'organizzazione i Giannettini ed altri uomini del genere. Quanto a responsabilità di personalità politiche per i fatti della strategia della tensione non ho seriamente alcun indizio. Posso credere più a casi di omissione per incapacità e non perspicace valutazione delle cose. Ritengo più fondato fare riferimento ad alcuni settori del servizio di sicurezza (ovviamente collegato all'estero), come incoraggia a credere qualche risultato delle indagini di Piazza Fontana nel processo di Catanzaro.

Stralci di lettere private

“Caro Zaccagnini, scrivo a te, intendendo rivolgermi a Piccoli, Bartolomei, Galloni, Gaspari, Fanfani, Andreotti e Cossiga ai quali tutti vorrai leggere la lettera e con i quali tutti vorrai assumere le responsabilità, che sono ad un tempo individuali e collettive. Parlo innanzitutto della D.C. alla quale si rivolgono accuse che riguardano tutti, ma che io sono chiamato a pagare con conseguenze che non è difficile immaginare. Certo nelle decisioni sono in gioco altri partiti; ma un così tremendo problema di coscienza riguarda innanzitutto la D.C., la quale deve muoversi, qualunque cosa dicano, o dicano nell'immediato, gli altri. Parlo innanzitutto del Partito Comunista, il quale, pur nella opportunità di affermare esigenze di fermezza, non può dimenticare che il mio drammatico prelevamento è avvenuto mentre si andava alla Camera per la consacrazione del Governo che m'ero tanto adoperato a costituire.”

(Lettera a Benigno Zaccagnini recapitata il 4 aprile)

“Il papa ha fatto pochino: forse ne avrà scrupolo.”

(Lettera alla moglie Eleonora del 5 maggio 1978)

“Siamo ormai credo al momento conclusivo...Resta solo da riconoscere che tu avevi ragione...vorrei restasse ben chiara la piena responsabilità della DC con il suo assurdo e incredibile comportamento...si deve rifiutare eventuale medaglia...c'è in questo momento un'infinita tenerezza per voi...uniti nel mio ricordo vivere insieme...vorrei capire con i miei piccoli occhi mortali come ci si vedrà dopo. Se ci fosse luce sarebbe bellissimo”.

(Lettera alla moglie Eleonora del 5 maggio 1978)

BIBLIOGRAFIA

- Agnese Grieco. *Anatomia di una rivolta*. ed. ilSaggiatore, 2010, pp. 410.
- Altenburger-Hamann. *Menschen, Leben, Welten 2*. ed. La Spiga languages, 2000, pp. 340.
- André Bazin. *Che cos'è il cinema?*. ed Garzanti Elefanti, 1999, pp. 333.
- Andrej Tarkovskij. *Scolpire il tempo*. ed Ubulibri, 1986, pp. 215.
- Antonio Costa. *Saper vedere il cinema*. ed. Bompiani, 2011, pp. 431.
- autori molti compagni. *Bologna marzo 1977 fatti nostri*. ed. NdA press, 2007, pp. 287.
- Caryl Flinn. *The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style*. University of California Press, 2004, pp.323.
- Cesare Zavattini - Valentina Fortichiari - Mino Argentieri. *Cinema. Milano: Bompiani, 2002, pp.1096*.
- David Bordwell - Kristin Thompson. *Storia del cinema e dei film. Dalle origini al 1945*. Editrice Il Castoro, 2003 (prima ed.1994), pp. 463.
- David Bordwell - Kristin Thompson. *Cinema come arte. Teoria e prassi del film*. Editrice Il Castoro, 2003 (prima ed.2001), pp. 533.
- Francesca Piredda. *Design della comunicazione audiovisiva. Un approccio strategico per la "televisione debole"*. ed. FrancoAngeli, 2008, pp.185.
- Francesco Casetti - Federico Di Chio. *Analisi del film*. ed. Bompiani, 1990, pp.304.
- Francesco Casetti. *Teorie del cinema 1945-1990*. ed. Bompiani, 1993, pp. 387.
- Giancarlo De Cataldo. *Romanzo criminale*. ed.Einaudi, 2002, pp.628.
- Gianni Canova. *Enciclopedia Del Cinema*. Milano: Garzanti, 2005, pp. 1266.
- Gianni Rondolino - Dario Tomasi. *Manuale del film*. ed. Utet Università, 2011 (prima ed. 1995), pp. 329.
- Giovanni De Luna. *Le ragioni di un decennio*. ed. Feltrinelli, 2009, pp. 253.
- Giovanni Sabbatucci - Vittorio Vidotto. *Storia contemporanea: Il Novecento*. Laterza, 2002, pp.433.
- Heinrich Böll. *Vai troppo spesso a Heidelberg*. Edizioni Mondadori, 2012, pp.100.-
- Jacques Aumont - Michel Marie. *L'Analisi del film*. ed. Bulzoni, 1997, pp.312.

- John Thompson. *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media.* ed. il Mulino, 1998, (prima ed. 1995), pp.202.
- Magda Martini. *La cultura all'ombra del muro. Relazioni culturali tra Italia e DDR (1949-1989).* ed Il Mulino, 2007, pp. 464.
- Marc Ferro. *Cinéma et Histoire.* ed. Folio historie, 1993 (prima ed.1977), pp. 290.
- Marco Lombardo Radice - Lidia Ravera. *Porci con le ali. Diario sesso-politico di due adolescenti.* 1^a ed., Savelli editore, settembre 1976, pp. 218.
- Marisa Galbiati. *Movie Design. Scenari progettuali per il design della comunicazione audiovisiva e multimediale.* ed. POLI.design, 2005, pp. 188.
- Massimo Bonfantini - Jessica Bramati - Salvatore Zingale. *Sussidiario di semiotica.* ed. ATì editore, 2007, pp. 110.
- Massimo Veneziani. *Controinformazione.* ed. Castelvechi, 2006, pp.238.
- Mauro Wolf. *Gli effetti sociali dei media.* ed. Strumenti Bompiani, 2000 (prima ed. 1992), pp. 201.
- Nanni Balestrini- Primo Moroni. *L'orda d'oro 1968-1977.* ed. Feltrinelli, 1988, pp.681.
- Paolo Jedlowski. *Il racconto come dimora.* ed. Bollati Boringhieri, 2009, pp. 158.
- Paolo Jedlowski. *Il sapere dell'esperienza.* ed. Carocci, 2008, pp.224.
- Paolo Jedlowski. *Memoria, esperienza e modernità.* ed. FrancoAngeli, 2002, pp.144 .
- Ruggero Eugeni. *Dispensa del corso di semiotica frequentato durante la laurea triennale in Linguaggi dei media.* Università Cattolica del Sacro Cuore, A.A. 2003/2004.
- Sergej Ejzenstejn. *Lezioni di regia.* ed. Piccola Biblioteca Einaudi, 1964(prima ed. 1958), pp.218.
- Stefan Aust. *Rote Armee Fraktion, il caso Baader-Meinhof.* ed. ilSaggiatore, 1985 (2009), pp.531.
- Thomas Elsaesser - Malte Hagener. *Teoria del film.* ed. Piccola Biblioteca Einaudi, 2009 (prima ed. 2007), pp.238.
- Günter Grass. *Il mio secolo.* ed. Einaudi, 1999, pp. 306.

SITOGRAFIA

STORIA ITALIA

http://it.wikipedia.org/wiki/Anni_di_piombo
estratto il 16 gennaio 2015.

http://it.wikipedia.org/wiki/Strategia_della_tensione_in_Italia
estratto il 16 gennaio 2015.

<http://web.archive.org/web/20110708163155/http://www.clarence.com/contents/societa/memoria/moro/tema2.html>
estratto il 25 febbraio 2015.

http://www.autistici.org/operaismo/altriv_1.htm
estratto il 25 febbraio 2015.

CINEMA ITALIA

http://it.wikipedia.org/wiki/Cinema_italiano
estratto il 25 febbraio 2015.

http://www.treccani.it/enciclopedia/anac_%28Enciclopedia_del_Cinema%29/
estratto il 1 marzo 2015.

<http://www.anac-autori.it/online/anac/la-storia/>
estratto il 1 marzo 2015.

<http://www.imdb.com/>
estratto il 1 marzo 2015.

<http://www.romanzocriminale.it/home.html>
estratto il 1 marzo 2015.

<http://www.cinemaitaliano.info/esaralucesarabellissimomorounaltrastoria>
estratto il 1 marzo 2015.

STORIA GERMANIA

http://it.wikipedia.org/wiki/Rote_Armee_Fraktion
estratto il 10 ottobre 2014.

[http://it.wikipedia.org/wiki/Anni_di_piombo_\(film_1981\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Anni_di_piombo_(film_1981))
estratto il 10 ottobre 2014.

CINEMA GERMANIA

<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=kt0j49q63s;brand=ucpress>
estratto il 10 ottobre 2014.

<http://www.heimat123.net/introduction/index.html>
estratto il 3 luglio 2013.

<http://ubu.com/film/kluge.html>
estratto il 10 ottobre 2014.

[http://www.treccani.it/enciclopedia/germania_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/germania_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
estratto il 25 febbraio 2015.

<http://www.imdb.com/>
estratto il 1 marzo 2015.

<http://www.filmportal.de/>
estratto il 1 marzo 2015.

FILMOGRAFIA

GERMANIA

Anni di piombo (Die bleierne Zeit), Margarethe Von Trotta, Germania Ovest, 1981.

Falso movimento (Falsche Bewegung), Wim Wenders, Germania Ovest, 1975.

Germania in autunno (Deutschland im Herbst), Brustellin - R. W. Fassbinder - Kluge - Mainka - Mainka-Jellinghaus - Schubert - Sinkel - Cloos - Reitz - Rupé - Schlöndorff, Germania Ovest, 1978.

Heimat (Heimat - Eine deutsche Chronik), Edgar Reitz, Germania Ovest, 1984.

Heimat 2 - Cronaca di una giovinezza (Die zweite Heimat - Chronik einer Jugend), Edgar Reitz, Germania, 1992.

Heimat 3 - Cronaca di una svolta epocale (Heimat 3 - Chronik einer Zeitenwende), Edgar Reitz, Germania, 2004.

I bambini di Golzow (Die Kinder von Golzow), Winfried Junge, Germania Est, 1961-2007.

Il caso Katharina Blum (Die verlorene Ehre der Katharina Blum), Von Trotta - Schlöndorff, Germania Ovest, 1975 .

Il silenzio dopo lo sparo (Die Stille nach dem Schuss), Volker Schlöndorff, Germania, 2000.

Il tamburo di latta (Die Blechtrommel), Volker Schlöndorff, Germania Ovest, 1979.

La banda Baader Meinhof (Der Baader Meinhof Komplex), Uli Edel, Germania, 2008.

La rosa bianca (Sophie Scholl - Die letzten Tage), Marc Rothemund, Germania, 2005.

La terza generazione (Die dritte Generation), Rainer Werner Fassbinder, Germania Ovest, 1979.

Mio secolo, mio mostro! (Mein Jahrhundert, mein Tier!), Alexander Kluge, Germania, 2007.

Quattro minuti (Vier Minuten), Chris Kraus, Germania, 2006.

Requiem, Hans-Christian Schmid, Germania, 2006.

Rosenstrasse, Margarethe Von Trotta, Germania, 2003.

Stammheim (Stammheim - Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht), Reinhard Hauff, Germania Ovest, 1986.

ITALIA

- Amore e rabbia*, AA.VV, Italia, Francia, 1969.
- Buongiorno, notte*, Marco Bellocchio, Italia, 2003.
- Cadaveri eccellenti*, Francesco Rosi, Italia, Francia, 1975.
- Colpire al cuore*, Gianni Amelio, Italia, 1983.
- Guido che sfidò le brigate rosse*, Giuseppe Ferrara, Italia, 2006.
- I fatti della banda della magliana - Daniele Costantini*, Italia, 2005.
- Il caso Mattei*, Francesco Rosi, Italia, 1972.
- Il caso Moro*, Giuseppe Ferrara, Italia, 1986.
- Il Divo*, Paolo Sorrentino, Italia, Francia, 2008.
- Il Generale Dalla Chiesa*, Giorgio Capitani, Italia, 2007.
- Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Elio Petri, Italia, 1970.
- La ciociara*, Vittorio de Sica, Italia, 1960.
- La classe operaia va in paradiso*, Elio Petri, Italia, 1971.
- La meglio gioventù*, M.T. Giordana, Italia, 2003.
- La notte della Repubblica*, da un'idea di Sergio Zavoli, Italia, 1989-90.
- La polizia ringrazia*, Steno, Italia, 1972.
- La polizia sta a guardare*, Roberto Infascelli, Italia, 1973.
- La seconda volta*, Mimmo Calopresti, Italia, Francia, 1995.
- Lavorare con lentezza*, Guido Chiesa, Italia, 2004.
- L'attentato (L'attentat)*, Yves Boisset, Francia, Italia, Germania Ovest, 1972.
- Mio fratello è figlio unico*, Daniele Luchetti, Italia, 2007.
- Ogro*, Gillo Pontecorvo, Spagna, Italia, Francia, 1979.
- Pasolini, un delitto italiano*, Marco Tullio Giordana, Italia, Francia, 1995.
- Piazza delle cinque lune*, Renzo Martinelli, Italia, UK, 2003.

- Porte aperte*, Gianni Amelio, Italia, 1990.
- Romanzo criminale*, Michele Placido, Italia, UK, Francia, 2005.
- Romanzo di una strage*, Marco Tullio Giordana, Italia, Francia, 2012.
- San Babila Ore 20 - Un delitto inutile*, Carlo Lizzani, Italia, 1976.
- Sbatti il mostro in prima pagina*, Marco Bellocchio, Italia, 1972.
- Se sarà luce sarà bellissimo*, Aurelio Grimaldi, Italia, 2008.
- Todo Modo*, Elio Petri, Italia, 1976.
- Un borghese piccolo piccolo*, Mario Monicelli, Italia, 1977.
- Una giornata particolare*, Ettore Scola, Italia, 1977.
- Uomini contro*, Francesco Rosi, Italia, 1970.
- Vogliamo i Colonnelli*, Mario Monicelli, Italia, 1973.
- Z, l'orgia del potere*, Costa-Gravas, Algeria, Francia, 1969.

STORICI VARI

Babel, Alejandro González Iñárritu, USA, Messico, Giappone, 2006.

Giordano Bruno, Giuliano Montaldo, Italia, 1973.

La presa del potere da parte di Luigi XIV (La prise de pouvoir par Louis XIV), Roberto Rossellini, Francia, 1966.

La storia della Prima Repubblica (Puntata 4: Il boom e gli anni del centro sinistra - Puntata 5: Il 68 e gli anni di piombo - Puntata 6: Tangentopoli e la fine della Prima Repubblica), Paolo Mieli, Italia, 2006.

Lo specchio (Zerkalo), Andrei Tarkowskij, Unione Sovietica, 1975.

Storia D'italia. Vol.10. L' Italia contemporanea (1963-2000), Istituto Luce, Italia, 2001.

The Story of Film: An Odyssey, Mark Cousins, UK, 2011.

Finito di stampare nel marzo 2015.