

*Dipartimento di Scienze Politiche*  
*Cattedra di Storia contemporanea*

**CINEMA E TERRORISMO NELL'ITALIA DEGLI  
ANNI DI PIOMBO**

RELATORE Prof.ssa Vera Capperucci

CANDIDATA  
Claudia De Marca  
Matr. 077982

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

## Indice

Introduzione	pag. 3
1. Anni di piombo: uno sguardo d'insieme	
1.1 Il contesto storico	pag. 6
1.2 Crescita e declino del terrorismo	pag. 12
1.3 Terrorismo: ciò che il cinema insegna	pag. 21
2. Immagini di piombo	
2.1 Cinema e politica	pag. 27
2.2 La rappresentazione degli anni di piombo nel cinema italiano	pag. 32
2.3 Impatto sulla realtà sociale e sulle coscienze individuali	pag. 43
Conclusioni	pag. 47
Bibliografia	pag. 49

## INTRODUZIONE

L'obiettivo di questa tesi è prendere in esame e analizzare la produzione cinematografica che ha affrontato il periodo storico che caratterizza la Repubblica italiana dalla fine degli anni Sessanta ai primi anni Ottanta, gli articolati e oscuri "anni di piombo". L'inquadramento storico iniziale permette di comprendere quali figure politiche si sono affacciate sullo scenario nazionale all'indomani delle rivolte studentesche e operaie del '68, e, in generale, di capire quali sono i protagonisti di spicco di questa stagione così contestata, non solo da parte dei più giovani ma anche e soprattutto da una larga fetta della società italiana. Indiscriminatamente destra e sinistra, rossi e neri, istituzioni e movimenti. Il discorso si sviluppa indagando gli equilibri politici e istituzionali che si vengono a creare in particolare con l'ingresso nell'area di governo di forze fino a quel momento relegate all'opposizione, come il Partito comunista italiano di Berlinguer. E attraverso una analisi trasversale della società si raccontano gli anni del "dominio" democristiano, fino alla loro conclusione con il passaggio di testimone all'esperienza del pentapartito. In questo contesto, un approfondimento importante riguarda la crescita, l'esplosione e il rapido retrocedere del terrorismo. Dall'esplosione nella Banca dell'Agricoltura in Piazza Fontana a Milano il 12 dicembre 1969, considerata il principio della lotta armata, passando per il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro, fino a giungere alle ultime incursioni violente, il rapimento di Dozier, generale statunitense comandante della NATO, e l'assassinio di Ruffilli, uomo di spicco della Democrazia cristiana, avvenuto nel 1988. Questi anni sono caratterizzati, oltre che da crude vicende di terrore e violenza, anche da un forte cambiamento della società italiana.

Questo momento storico così caldo è stato foriero di numerose forme espressive culturali e artistiche che hanno tentato di raffigurarlo e, in particolare, il progetto è articolato con riguardo al cinema e ai registi che hanno avuto il coraggio di raccontare gli anni della contestazione. Di qui l'importanza della memoria, che, attraverso il mezzo cinematografico, viene tramandata e rivista, e a volte anche manipolata. La memoria, dal greco *μνημοσύνη*, non è solo una figura della mitologia greca, ma rappresenta una delle armi più potenti in possesso dell'uomo. Più potente delle molotov, delle bombe, delle P38, che andranno a caratterizzare questa stagione. La memoria storica è un concetto e un lascito necessario e importante. Assorbe tutto ciò che vede, che ascolta, che impara, che vive e lo tramanda.

Nella seconda parte del lavoro, dunque, interamente incentrata sul cinema, una prima analisi verte sull'evoluzione di quest'ultimo nel suo rapporto con la politica e la realtà sociale. Partendo dai lavori del cinema militante degli ultimi anni Sessanta, come i Cinegiornali Liberi di Zavattini, i Cinegiornali del Movimento Studentesco, il Comitato Cinema Militante, che toccano temi quali la questione operaia, le lotte femministe, passando per gli anni Settanta attraverso i thriller, i polizieschi all'italiana, la commedia satirica, si arriva ai film d'autore che caratterizzano tutta la produzione cinematografica successiva, dagli anni Ottanta ai Duemila. Queste pellicole, realizzate dai più autorevoli maestri di cinema, sono oggetto dell'analisi successiva. Un primo esame riguarda i film di Amelio, Risi e dei Bertolucci, Bernardo e Giuseppe, che condividono, oltre il periodo di attività, fine anni Settanta primi anni Ottanta, la volontà di lasciare il tema del terrorismo sullo sfondo delle storie da loro narrate, che diventano così scene di vita quotidiana in un'Italia lacerata dalla violenza politica. Un concetto ricorrente nelle loro produzioni è l'incapacità del cinema di discernere la realtà e l'impossibilità di farsi carico dei grovigli del proprio Paese, e attraverso questo tema è possibile creare un collegamento con il regista Francesco Rosi, attivo negli stessi anni, e passare, dunque, ad un'analisi del suo film più importante inerente il tema del terrorismo: *Tre fratelli*. Successivamente si prendono in considerazione gli anni Novanta, periodo in cui l'atteggiamento dei registi cambia, e autori come Calopresti, Labate, Turco, affrontano direttamente gli anni di piombo, raccontandoli per mezzo dei loro protagonisti, i terroristi, e, soprattutto attraverso il silenzio, cercano di ridare dignità alla loro figura. Un'altra analisi verte, poi, su quei registi che hanno trattato l'affaire Moro: Petri, Ferrara, Martinelli e Bellocchio. Il Moro di Petri è un uomo al quale il regista impone le responsabilità storiche che derivano dal suo ruolo di leader della democrazia cristiana. È duro con lui e può esserlo perché, da regista profetico quale si dimostra, immagina che il presidente sia assassinato due anni prima che ciò avvenga realmente. Martinelli, mette in scena un thriller politico, all'interno del quale Moro appare una semplice vittima, mentre il Moro di Ferrara è un uomo mimetico e naturalista e quello di Bellocchio una figura astratta e impalpabile. Sulla scia intimista di Bellocchio si muove un altro regista, attivo maggiormente nei primi anni Duemila e che rappresenta il punto finale dell'analisi cinematografica: Marco Tullio Giordana. Tutti questi registi si sono confrontati con il fenomeno del terrorismo, quasi tutti direttamente, e hanno sentito la necessità di raccontare

delle storie, mai la Storia, perché non bisogna dimenticare che per quanto a contatto con la realtà, il cinema è pur sempre finzione. Storie di donne e uomini, spesso di giovani, di terroristi, con propri drammi interiori, che si sono trovati coinvolti, per i motivi più diversi, negli avvenimenti di questo periodo, che hanno imbracciato le armi, denunciato chi ne ha sentito la necessità o sono semplicemente rimasti a guardare, a volte complici, a volte con sguardo giudicante.

In fine si mette in risalto come il cinema possa essere una fonte per indagare la storia e allo stesso tempo un filtro per osservarla. Si comprende come le pellicole cinematografiche non vogliono raffigurare solo le inquietudini della società italiana di fronte allo stragismo e ai colpi di Stato, ma soprattutto vogliono delineare il rapporto tra la domanda di verità che proviene dalla società civile, colpita dal terrorismo, e un mondo politico restio a fornire risposte.

CAPITOLO PRIMO

**ANNI DI PIOMBO: UNO SGUARDO D'INSIEME**

1.1 Il contesto storico

Gli anni Sessanta e Settanta «erano anni nei quali lo scenario internazionale era dominato dall'equilibrio del terrore»<sup>1</sup>. La guerra fredda divide il mondo in due blocchi politico-militari contrapposti. Il fallimento dell'incontro tra Kennedy e Kruscev porta alla costruzione del muro di Berlino, simbolo più visibile della divisione della Germania, dell'Europa, del mondo. Gli Stati Uniti intervengono nella guerra del Vietnam; i sovietici reprimono con i carri armati la “Primavera di Praga”. La questione medio - orientale si infiamma, portando ad una lunga fase di instabilità e di disordine internazionale. Inizia lo smantellamento del sistema coloniale, fenomeno che porterà all'indipendenza dei popoli afroasiatici. Il presidente Kennedy viene assassinato il 22 novembre 1963 e qualche anno più tardi, nel '68, verranno uccisi il fratello Robert Kennedy e il pastore nero Martin Luther King. Erano i primi “tuoni” degli anni Sessanta che scuotono l'opinione pubblica e in particolare il mondo giovanile.

Questo periodo segna l'inizio di un profondo rinnovamento della cultura, degli atteggiamenti dei giovani di fronte alla società, alle istituzioni, ai problemi della pace precaria, al mondo lacerato, costruito dai padri. Vengono contestate le società capitalistiche

---

<sup>1</sup> V. De Luca, «E il miracolo uscì di sena», in I. Moscati, 1967. *Tuoni prima del maggio. Cinema e documenti degli anni che prepararono la contestazione*, Marsilio, Venezia, 1997, p. 43.

e allo stesso tempo i sistemi burocratici dell'est europeo. Il principio di autorità è scosso. Da Berkeley alle università di Parigi, di Roma, di Praga, il vento della contestazione porta in piazza migliaia di studenti, le avanguardie di una società in movimento investita da profondi cambiamenti, anche se con caratteristiche proprie e differenti da paese a paese<sup>2</sup>.

In Italia, negli anni Sessanta, la situazione politica non sembra poter condurre ad una rivoluzione o ad una sterzata reazionaria. Il conflitto sociale esiste ma non è paragonabile a quello che inizierà nel biennio 1968-1969 e proseguirà poi per tutti gli anni Settanta e buona parte degli anni Ottanta. Il divario generazionale appare su terreni non propriamente politici. Si esprime piuttosto attraverso l'adozione di tendenze anticonformiste e alternative nell'abbigliamento, nella musica, negli stili di vita; attraverso la costante ricerca dello scontro con gli adulti e con le istituzioni pubbliche e private che rappresentano, quali forze armate e famiglia; attraverso la violazione di tabù sessuali, il disinteresse verso il denaro e l'avversione ai modelli e alle regole cui si conformavano le altre generazioni<sup>3</sup>.

Quando arriva e quando esplode il '68, l'anno degli studenti, l'Italia è nelle condizioni meno idonee per affrontarlo. Si è esaurito l'impulso del miracolo economico. Il sistema politico-istituzionale è chiuso nella sua staticità e dimostra subito l'incapacità di reagire ai mutamenti socio-economici che hanno caratterizzato gli ultimi decenni, non appare in grado di rispondere alle esigenze dei più giovani che si affacciano ora sulla scena politica, che si sentono incompresi da quella società e sono impazienti di modificare i vecchi equilibri<sup>4</sup>. L'anno degli studenti inizia con il cruciale autunno del 1967, a Trento, per poi coinvolgere rapidamente tutta la rete universitaria italiana, da Milano a Napoli, da Torino a Roma a Cagliari fino a interessare anche le scuole medie superiori<sup>5</sup>. Una rottura, un cambiamento radicale. Quella del '68 viene definita "la prima generazione moderna" poiché in grado di investire una vasta gamma di istituzioni, di comportamenti, capace di manifestarsi e crescere anche al di fuori dei tradizionali canali del sistema politico, e dandosi spesso strumenti extraistituzionali ed anti istituzionali<sup>6</sup>. Un movimento che si svolge all'insegna

---

<sup>2</sup> V. De Luca, «E il miracolo uscì di sena», in I. Moscati, 1967. *Tuoni prima del maggio. Cinema e documenti degli anni che prepararono la contestazione*, cit, pp. 43-48.

<sup>3</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, Rizzoli, Milano, 2016, pp. 18-21.

<sup>4</sup> V. De Luca, «E il miracolo uscì di sena», in I. Moscati, 1967. *Tuoni prima del maggio. Cinema e documenti degli anni che prepararono la contestazione*, cit, p. 44.

<sup>5</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, cit, pp. 69-70.

<sup>6</sup> P. Craveri, *La repubblica dal 1958 al 1992*, Unione Tipografica - editrice Torinese, Torino, 1995, p. 353.

dello spontaneismo, nato nel recinto delle università e che presto matura l'esigenza di trasferire all'esterno i motivi della protesta, di politicizzarsi sempre più ingrossando dapprima le file dei gruppi già esistenti e dando poi vita a gruppi politici emergenti.

Nel maggio del '68, in seguito alle elezioni tenutesi il 19 di quel mese, si apre la V legislatura della giovanissima Repubblica italiana. Inaugurata da un monocolore democristiano, si presenta fin da subito come un percorso tumultuoso. Sul piano elettorale, la coalizione di centro-sinistra, formula nata nell'agosto del '60 con Fanfani, regge nel suo complesso, ma le sue dinamiche interne mutano. La componente centrista, composta dalla Democrazia cristiana di Rumor e dal Partito repubblicano italiano di La Malfa, ne esce rafforzata a differenza di quella socialista e socialdemocratica che perde voti. Di contro vi è un'imponente crescita del Partito Comunista Italiano che sfiora il 27% dei consensi. La coalizione di governo dunque risulta ancora solida anche se indebolita rispetto a quella uscita dalle urne nel 1963. La V legislatura ha la peculiarità di rappresentare il primo caso nella storia della repubblica nel quale il Parlamento chiude i battenti prima della scadenza dei cinque anni prescritti dalla Costituzione. Essa è stata, inoltre, caratterizzata dalla più intensa stagione di agitazioni sociali, dal più incandescente conflitto sindacale che l'Italia avesse vissuto dal dopoguerra: l' "autunno caldo". La protesta sociale, iniziata nelle università e nelle scuole ben presto si irradia in molti ambiti giungendo alle fabbriche. La mobilitazione avviene in coincidenza con la scadenza triennale dei contratti nazionali di lavoro, in particolar modo quella dei metalmeccanici. La piattaforma rivendicativa comprende richieste di miglioramenti retributivi, riduzione dell'orario di lavoro a quaranta ore settimanali e norme varie volte a potenziare i diritti dei lavoratori, come ad esempio le assemblee in fabbrica e l'accrescimento del ruolo dell'operaio nell'organizzazione del lavoro. Questa viene elaborata dai sindacati che assumono il nuovo ruolo di soggetti politici primari rispetto ai partiti. L'autunno caldo determina un clima sociale e politico diverso, allargando quel moto di protesta ad un'ampia parte del tessuto sociale, mutando profondamente il sistema di relazioni industriali e spostando definitivamente il baricentro della contrattazione e dell'organizzazione sindacale all'intero della fabbrica. Il risultato più visibile e importante, e forse però l'unico di questo periodo, sarà l'approvazione da parte del Parlamento dello Statuto dei lavoratori nel 1970<sup>7</sup>. Si conclude così, con questi deboli toni di

---

<sup>7</sup> P. Craveri, *La repubblica dal 1958 al 1992*, cit. pp. 372-380.



rinnovamento, l'esperienza della V legislatura. È il 1972, poco prima che la bufera della crisi economica si abbatta sul nostro paese e in piena contestazione e conflittualità sociale.

Le elezioni del maggio '72 mostrano chiaramente uno spostamento a destra dell'asse politico, con la Democrazia cristiana che mantiene sostanzialmente il suo consenso e il Movimento Sociale Italiano, allora sotto la guida del segretario Almirante, in crescita. Al contrario di quanto potrebbe apparire, il quadro politico è alquanto immobile e il successo del Movimento sociale italiano non si traduce in una vittoria delle forze di destra. Difatti il consenso al Partito comunista italiano, sotto la guida di Berlinguer, succeduto a Longo ormai in avanti con gli anni, rimane forte, anche se questa vittoria non rassicura i comunisti preoccupati della svolta a destra. Sotto l'egida di Berlinguer il Partito comunista italiano porta avanti una proposta politica, il compromesso storico, che ha come obiettivo quello di creare una grande alleanza tra tutte le forze politiche rappresentanti le masse cattoliche, socialiste, comuniste in modo da levigare i conflitti che i cittadini non sono evidentemente in grado di regolare<sup>8</sup>. Da quando l'Italia si era risolledata dalle macerie della seconda guerra mondiale mai la Repubblica era stata investita da una tale crisi, caratterizzata da questo lungo e violento fermento sociale, dalle lotte sindacali ancora in corso non più per garantire una occupazione maggiormente retribuita ma piuttosto per garantirne una, dai primi segnali del terrorismo, dallo stragismo e dalle trame golpiste. Tutto ciò, sommato alla brusca frenata della crescita economica avrebbe portato ad un periodo di stagflazione, ad un aumento della disoccupazione e della pressione fiscale e dunque ad un generale clima di incertezza<sup>9</sup>.

A dare un'ulteriore scossa al già vacillante equilibrio tra componente laica e componente cattolica all'interno della società italiana è l'introduzione, sul finire del '70, della legge sul divorzio, la legge Fortuna-Baslini. Nel 1974 la legge viene sottoposta a referendum abrogativo per iniziativa dei gruppi cattolici appoggiati dalla Democrazia cristiana e dal Movimento sociale italiano. Nel maggio il netto successo dei divorzisti mostra chiaramente quanto la società italiana sia cambiata insieme al ruolo della donna e soprattutto a quello della Chiesa, fortemente ridimensionato. L'esito del referendum, dunque, comporta un indebolimento della centralità della Democrazia cristiana e viene accolto in casa socialista come il segnale di una possibile alternativa alla sua egemonia. Ai governi Rumor seguono,

---

<sup>8</sup> S. Colarizi, *Storia politica della Repubblica. Partiti, movimenti e istituzioni*. 1943-2006, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 115-118.

<sup>9</sup> Ivi, p. 117.

fra il '74 e il '76, due governi presieduti da Aldo Moro, il primo con l'appoggio dei socialisti e dei socialdemocratici, il secondo con l'appoggio del Partito socialista democratico italiano e l'astensione del Partito socialista, del Partito repubblicano e del Partito liberale italiano. Nel frattempo, però, il perpetrarsi del dominio democristiano sugli esecutivi aveva fatto in modo che vi fosse un abbassamento dei livelli di moralità pubblica e che dilagassero gli scandali, prima l'affare petrolio e Sindona, poi le forniture militari della Lockheed, che vedono implicati uomini politici provenienti da tutti i partiti della coalizione. Questa situazione non fa altro che aggravare la spaccatura tra società politica e società civile e aumentare il malcontento dell'opinione pubblica. È proprio in questo clima che viene portata avanti la proposta di Berlinguer: le elezioni del '76 aprono così la via all'esperienza della solidarietà nazionale e, dunque, al coinvolgimento del Partito comunista italiano nella maggioranza di governo. Viene varato un esecutivo guidato da Andreotti, la cui maggioranza in Parlamento è garantita dall'astensione di tutti gli altri partiti. Ciò porterà nel 1978 alla coalizione di solidarietà nazionale, guidata anch'essa da Andreotti, e sostenuta esternamente da comunisti, socialisti, socialdemocratici e repubblicani. È inevitabile il voto dei comunisti in Parlamento se la Democrazia cristiana vuole superare la situazione di emergenza, la crisi economica e il disordine pubblico. L'alleanza con il Partito comunista italiano è l'unico modo a disposizione di Moro per convincere l'intera sinistra a votare le leggi antiterrorismo, indispensabili in questa fase, ma restrittive delle libertà personali; è l'unico partito in grado di ottenere il nulla osta delle confederazioni sindacali per una politica di austerità. Una volta raggiunto l'obiettivo però, rinsaldare la Democrazia cristiana, il suo percorso dovrà essere fermato<sup>10</sup>.

In questa fase i due maggiori partiti, Democrazia cristiana e Partito comunista italiano, sembrano fare grande presa nella società italiana e sembrano avere una grande forza politica, tuttavia, tra le loro file si possono già cogliere i germi di una profonda crisi delle ideologie. Tanto nell'area comunista quanto nel mondo cattolico ciò che provoca la crisi è prima di tutto la trasformazione della società italiana e il modo, lo spirito con cui si guarda alla politica. I giovani non si riconoscono più in un partito comunista che si inserisce nelle dinamiche proprie della realtà neocapitalista, si distaccano cercando "a sinistra" nuove collocazioni politiche e dando vita ad una serie di gruppi e movimenti. Anche nell'area

---

<sup>10</sup> S. Colarizi, *Storia politica della Repubblica. Partiti, movimenti e istituzioni*. 1943-2006, cit, pp.127-128.

cattolica nascono movimenti che rispondono alle esigenze dei giovani, che accentuano l'identità cristiana e la propongono come formula immediata di impegno sociale e politico<sup>11</sup>. Partendo da questa riflessione si può cogliere meglio la nuova ondata di contestazioni che interesserà l'Italia per tutto il '77.

In quel Settantasette precipitarono dunque un soggetto operaio in lotta e l'onda lunga di movimenti sociali, quello delle piccole fabbriche, quello dei disoccupati, quello dei quartieri, quello dei giovani, quello delle Università, quello del lavoro precario, quello degli studenti medi. Quello delle battaglie per i diritti civili. Quello soprattutto delle donne. Ciascuno in una difesa precipua della propria diversità, in una lettura delle cose che vedeva se stesso come condensato delle contraddizioni, tra frizioni e lacerazioni anche durissime<sup>12</sup>.

Quasi dieci anni più tardi il nucleo da cui le agitazioni si diramano è nuovamente rappresentato dalle università. Roma, Bologna, Padova. Il movimento del '77 senza dubbio impressiona per la sua arroganza, supponenza. I nuovi contestatori si esprimono attraverso la lotta armata; la violenza di cui si fanno portatori riflette in parte l'atmosfera tetra di questo periodo, la sofferenza per un presente irrequieto ed un futuro incerto. Si coglie subito la distanza con i loro fratelli maggiori Sessantottini, figli del boom economico, sicuri di avere davanti a sé un futuro di benessere e sviluppo, nonostante la successiva brusca frenata economica<sup>13</sup>. Il movimento del '77 arriva da un momento in cui erano ancora presenti e forti le lotte operaie, le sue radici affondano nella nascita delle prime assemblee autonome di grandi fabbriche, nel costituirsi di comitati politici indipendenti, nei circoli giovanili. Per tutta la sua evoluzione non ci sarà mai un momento di diretta contrapposizione tra il movimento studentesco e la classe operaia: ci fu diffidenza, indifferenza, ma mai scontro. È un movimento autonomo, si distacca dalle organizzazioni politiche, da quelle sindacali, si oppone al capitale e allo Stato.

Proprio sul finire del '77 si inerte la linea politica di Andreotti, che mira all'esclusione del Partito comunista italiano dalle logiche di governo. Nel 1978 tuttavia il Partito comunista italiano riesce nuovamente ad imporsi sulla Democrazia cristiana, eleggendo a

---

<sup>11</sup> P. Scoppola, *La repubblica dei partiti. Profilo storico della democrazia in Italia (1945-1990)*, Società editrice il Mulino, Bologna, 1991, pp. 379-394.

<sup>12</sup> L. Caminiti, «Introduzione alla prima edizione (Primavera 1997)», in S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, DeriveApprodi, Roma, 2004, p. 50.

<sup>13</sup> S. Colarizi, *Storia politica della Repubblica. Partiti, movimenti e istituzioni. 1943-2006*, cit, p. 129.

Presidente della Repubblica il socialista Sandro Pertini<sup>14</sup>. Questa rappresenterà l'ultima mossa prima della crisi del secondo governo Andreotti, caratterizzato per tutta la sua durata dal dilagare della violenza e degli scontri sanguinosi tra opposti estremismi. Fascisti e antifascisti; la morte del sindacalista Guido Rossa; il rapimento e l'assassinio di Moro. L'esecuzione del leader democristiano segna la fine del compromesso storico; all'interno del suo partito si alzano le voci di coloro che vogliono liberarsi del condizionamento dei comunisti. La Democrazia cristiana sembra recuperare simpatie, come segnala un turno parziale di elezioni amministrative, nonostante la nuova ondata di scandali che interessano il mondo petrolifero e la scoperta dell'esistenza della loggia P2; la sfiducia nel sistema partitocratico si rende sempre più evidente, anche in seguito ai due referendum per l'abrogazione della legge sul finanziamento pubblico e l'abrogazione della legge Reale, che si celebrano all'indomani dell'assassinio Moro. La sua morte crea una rottura netta con gli estremismi, anche con coloro i quali prima simpatizzavano con il terrorismo<sup>15</sup>. Si abbatte ora sulla Repubblica la scure della polizia, «determinata a svuotare la vasca dove nuotano i pesci del terrorismo rosso e nero»<sup>16</sup>.

È la fine dei governi di solidarietà nazionale, la fine della stagione consociativa. L'Italia, accompagnata da tutte le questioni irrisolte degli anni precedenti, la crisi del Welfare State, l'invecchiamento della popolazione, la crisi dei sistemi sanitari, il declino dei grandi complessi industriali, l'immobilità del sistema politico, la crisi della partitocrazia, il dilagare della malavita organizzata soprattutto mafia e camorra, il fenomeno della corruzione politica, si avvia verso l' VIII legislatura e l'esperienza del pentapartito<sup>17</sup>.

## 1.2 Crescita e declino del terrorismo

Il periodo che va dalla fine degli anni Sessanta all'inizio degli anni Ottanta, passato alla storia come “anni di piombo”, “opposti estremismi”, “strategia della tensione”, fu il più

---

<sup>14</sup> S. Colarizi, *Storia politica della Repubblica. Partiti, movimenti e istituzioni. 1943-2006*, cit, p. 131.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 129-131.

<sup>16</sup> Ivi, p. 138.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 139-141.

violento dalla nascita della Repubblica. La violenza, la lotta armata, il dissenso politico non sono, dunque, fenomeni sconosciuti alla storia italiana<sup>18</sup>.

Nel corso del '69 appare per la prima volta lo stragismo, una particolare forma di terrorismo di estrema destra, caratterizzato da una serie di attentati dinamitardi in luoghi frequentati da cittadini comuni. Di matrice opposta sono le violenze condotte a partire dalla metà degli anni '70 da una serie di gruppi nati da scissioni interne alle diverse formazioni politiche della sinistra rivoluzionaria postsessantottina.

Il caso italiano non è un caso isolato, questi drammatici eventi, con modalità e ideologie differenti hanno interessato in vario modo i paesi di nuova esperienza democratica. Questo probabilmente dipende dal fatto che «le democrazie sono più vulnerabili rispetto ad altri sistemi perché il potere, dovendo rispondere a tutti, è tollerante»<sup>19</sup>, ha cioè difficoltà ad opporsi a tutti coloro che minacciano la stabilità del paese. Le libertà che essa difende e garantisce, come quella di espressione, stampa, movimento, rischiano di diventare i mezzi più utilizzati dai nemici della repubblica per le loro attività antidemocratiche. Per tutti questi anni il Paese viene scosso da una serie di manifestazioni di protesta sociale, lotta armata, bombe, trame golpiste.

Il primo forte attacco allo Stato avviene a Milano, il 12 dicembre 1969, quando un uomo con una valigetta nera scende da un taxi in Piazza Fontana e si reca alla Banca Nazionale dell'Agricoltura. Pochi minuti più tardi risale sul taxi e abbandona velocemente la piazza. Sono le 16.37, un ordigno esplode nell'atrio affollato della banca provocando diciassette morti e ottantotto feriti. Quella di Piazza Fontana è solo la prima di un'innumerabile serie di stragi che si susseguiranno in questi anni, che entreranno a far parte della "strategia della tensione" e che rimarranno senza colpevoli. Altre quattro le bombe quel giorno, una a Milano in piazza della Scala, le altre tre a Roma, una nel sottopassaggio che congiungeva i due edifici della Banca Nazionale del Lavoro, una alla base del pennone alzabandiera del monumento al Milite Ignoto in piazza Venezia e l'ultima davanti all'ingresso del Museo del Risorgimento. Ancora oggi rimangono aperti e sostanzialmente insoluti gli interrogativi circa le finalità e i mandanti nonché i colpevoli dell'attentato. «Tra le tante ipotesi giudiziarie, giornalistiche, storiografiche ventilate intorno all'impostazione delle indagini su

---

<sup>18</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, cit, pp. 7-12.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 8-9.

Piazza Fontana»<sup>20</sup>, molte sono quelle che vedono l'esistenza di un patto segreto e inconfessabile tra due cordate capeggiate dall'allora presidente della Repubblica Saragat e il ministro degli Esteri Moro. Questo sembrerebbe giustificare l'impunità degli assassini. Tuttavia è solo una delle tante ipotesi. La pista anarchica, la prima battuta dagli inquirenti, portò all'arresto del "ballerino anarchico" Valpreda, fondatore a Roma del Circolo anarchico 22 Marzo e alla morte in circostanze sospette del compagno Pinelli, animatore del circolo anarchico Ponte della Ghisolfa. Successivamente fu portata avanti la pista neofascista padovana, più plausibilmente la strada giusta nonostante Ventura e il suo gruppo furono giudicati colpevoli solo nel giudizio di primo grado e poi assolti negli anni Ottanta per insufficienza di prove. È probabile che la strage di Piazza Fontana dovesse provocare un golpe, che però non ci fu, o condurre alla dichiarazione di stato d'emergenza, altro esito che non si verificò. Altre ipotesi vedono il coinvolgimento dei Servizi Segreti, della Nato, delle forze dell'ordine, tutte plausibili e tutte altrettanto escludibili. L'unica cosa certa di questa strage rimangono le vittime<sup>21</sup>.

Tra il 12 dicembre 1969 e il successivo attentato mortale di natura eversiva, quello di Peteano del 31 maggio 1972, passano quasi due anni e mezzo<sup>22</sup>. Due anni e mezzo di alta conflittualità sociale, di forte scontro, soprattutto tra fascisti e antifascisti. Come a Genova nell'aprile del '70, in Sicilia nel giugno del '71, come il rogo appiccato all'alba del 16 aprile 1973 dove perirono i figli di Mario Mattei, segretario della sezione missina Primavalle a Roma, come la "gogna proletaria" a cui fu sottoposto Bruno Labate, sindacalista di destra, nel febbraio '73. È in questi anni che si radicalizza lo scontro e da entrambe le parti si va evolvendo in senso dichiaratamente eversivo. Nei primi anni Settanta Lotta continua e Potere operaio, le due maggiori formazioni della sinistra extraparlamentare, allestiscono apparati militarizzati clandestini in funzione difensiva e offensiva. Le forze crescevano ma non abbastanza così furono entrambi costretti a rivedere le loro posizioni bellicose e Potere operaio addirittura a disintegrarsi nel '73. Allo stesso tempo aumentavano i progetti di golpe, di attentato allo stato. Fra il 7 e l'8 dicembre 1970 fu la volta di Junio Valerio Borghese, capo dell'organizzazione Fronte nazionale. Successivamente a programmare un colpo di stato fu la Rosa dei venti, una composita organizzazione che collegava cellule

---

<sup>20</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, cit, p. 160.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 153-270.

<sup>22</sup> Ivi, p. 371.

eversive di varie zone d'Italia, in particolare il Veneto. E infine il progetto di Edgardo Sogno, il golpe bianco, così chiamato in quanto eversivo, anticomunista ma non fascista come quelli che lo precedettero; anch'esso concepito ma non portato a termine.

L'attentato di Peteano, di cui Valerio Vinciguerra si assunse la responsabilità, si distingue da quello che lo precedette (Piazza Fontana) e da quelli che lo seguirono, in quanto fu diretto a colpire gli organi repressivi dello Stato, fu una trappola tesa ai carabinieri in una remota zona di campagna. Dunque, le bombe dirette ai civili temporalmente meno lontane dalla "madre delle stragi" sono quelle del 28 maggio 1974 a Brescia in piazza della Loggia e della notte tra il 3 e il 4 agosto dello stesso anno sul treno Italicus. In entrambi i casi i colpevoli sono ancora da verificare ma vanno comunque ricercati tra le ali dell'estrema destra.

A Brescia, quel maggio '74, il clima era particolarmente teso, come d'altronde un po' in tutta la penisola. Alcuni fascisti erano stati fermati mentre trasportavano dell'esplosivo, un altro, il giovanissimo Silvio Ferrari, militante del gruppo La Fenice, era morto dilaniato dall'esplosione di un ordigno che portava con sé. Il giorno del suo funerale, il 21 maggio, si accesero gli scontri tra camerati e giovani dell'estrema sinistra. Il clima era teso, appunto, ma la situazione fu sottostimata dalle autorità locali. Quando fu indetta una manifestazione di piazza assolutamente pacifica per il 28 maggio non furono prese particolari misure di sicurezza. Sono da poco passate le 10 e Franco Castrezzati, sindacalista, è appena salito sul palco; neppure il tempo di iniziare a parlare che una bomba, trovata successivamente in un cestino, esplose provocando otto morti e un centinaio di feriti. In mezzo ad una grandissima confusione accorrono ambulanze, forze dell'ordine, vigili del fuoco a lavar via dal selciato e dai muri i brandelli dei corpi delle vittime<sup>23</sup>.

«Giancarlo Esposti è stato vendicato. Abbiamo voluto dimostrare alla nazione che siamo in grado di mettere le bombe dove vogliamo, in qualsiasi ora, in qualsiasi luogo, dove e come ci pare. Vi diamo appuntamento per l'autunno; seppelliremo la democrazia sotto una montagna di morti»<sup>24</sup>. Queste le parole su un volantino firmato Ordine nero, trovato all'indomani della strage dell'Italicus e che ne rivendicava la paternità. Nella notte tra il 3 e il 4 agosto 1974 dodici furono i morti e quarantotto i feriti sul treno Roma - Brennero. Colpevoli, come già affermato, non ne sono stati identificati, tuttavia la Commissione

---

<sup>23</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, cit, pp. 394-398.

<sup>24</sup> Ivi, p. 420.

parlamentare d'inchiesta sulla loggia P2 ha formulato una valutazione storico-politica, affermando: «La strage dell'Italicus è ascrivibile ad una organizzazione terroristica di ispirazione neofascista o neonazista operante in Toscana. [...] La Loggia P2 svolse opera di istigazione agli attentati e di finanziamento nei confronti dei gruppi della destra extraparlamentare toscana [e fu] quindi gravemente coinvolta nella strage dell'Italicus e può ritenersene anzi addirittura responsabile in termini non giudiziari ma storico-politici, quale essenziale retroterra economico, organizzativo e morale»<sup>25</sup>. Il quadro, dunque, rimane alquanto oscuro<sup>26</sup>.

Tra le forze sovversive italiane e forse europee di quegli anni la più nota e più attiva fu sicuramente quella che va sotto il nome di Brigate Rosse. L'area eversiva di estrema sinistra iniziò a muoversi relativamente tardi, nella metà degli anni Settanta, nonostante varie sigle e personaggi fossero sorte già negli anni precedenti, come i Gap di Giangiacomo Feltrinelli, il gruppo genovese 22 Ottobre, il Collettivo politico metropolitano. È proprio da quest'ultimo e da Sinistra proletaria che sarebbero nate le Br. Nell'agosto del 1970 a Pecorile, in provincia di Reggio Emilia, si tiene una sorta di convegno a cui partecipano un centinaio di persone tra cui Renato Curcio e Corrado Simioni. È l'atto di nascita delle Brigate Rosse, piccoli nuclei che si aggirano nelle fabbriche, che abbinano propaganda politica e lotta armata<sup>27</sup>, il cui dichiarato obiettivo è la realizzazione del comunismo in Italia attraverso l'abbattimento violento dello stato e la sua sostituzione con la dittatura del proletariato<sup>28</sup>. Si localizzano soprattutto nel Nord del paese, tra Torino, Milano e Genova e dopo lo scioglimento di Potere Operaio (avvenuto nel 1973) anche in Veneto e dalla seconda metà degli anni Settanta anche al Sud e al Centro. La capitale, Roma, risulta fondamentale nel quadro della strategia di attacco alle istituzioni che il gruppo andrà sviluppando nel tempo. I terroristi sono giovani, tra loro figurano anche alcune donne, la più famosa Mara Cagol. Hanno anche rapporti con gruppi armati stranieri. Con i palestinesi e con la Raf tedesca con la quale scambiano armi, informazioni, ospitalità, ma non condividono le posizioni filo-sovietiche<sup>29</sup>. Il primo attacco che porta la loro firma è quello

---

<sup>25</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, cit, pp. 421-422.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 420-422.

<sup>27</sup> Ivi, p. 313.

<sup>28</sup> M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Skira, Milano, 2007, p. 76.

<sup>29</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, cit, p. 316-330.



avvenuto il 17 settembre 1970 ai danni della vettura di Giuseppe Leoni, dirigente della Sit - Siemens; qualche giorno più tardi accade lo stesso ad alcune auto di dirigenti della Pirelli e il 13 dicembre danno fuoco allo studio del fascista Junio Valerio Borghese, a pochi giorni dal suo fallito golpe. Tuttavia è con il sequestro di Mario Sossi, magistrato in servizio a Genova e pubblico ministero nel processo al gruppo 22 Ottobre, che le Br alzano il livello della lotta armata. Il magistrato fu prelevato dai brigatisti la sera del 18 aprile 1974 mentre tornava a casa dal lavoro e portato in un casale intorno a Tortona dove fu rinchiuso in «una gabbia di ferro ricoperta di polistirolo»<sup>30</sup> fino al 23 maggio, giorno della sua liberazione. I brigatisti ritenevano Sossi «una pedina dello scacchiere della controrivoluzione, un persecutore fanatico della classe operaia, del movimento degli studenti, dei commercianti, delle organizzazioni della sinistra in generale e della sinistra rivoluzionaria in particolare»<sup>31</sup>. Chiedevano in cambio della sua scarcerazione la liberazione dei loro compagni detenuti nelle carceri, si ponevano sullo stesso piano dello Stato; Stato che mantenne una dura linea di fermezza ed ottenne comunque la liberazione del magistrato senza riscatto<sup>32</sup>. Il biennio 1976-1978 è caratterizzato dalla decapitazione del gruppo dei fondatori, dai quali emerge come leader l'unico rimasto in libertà, Mario Moretti, il quale attua una rifondazione del gruppo in senso sempre più violento e sempre meno legato ai contesti sociali. Nel mirino dei brigatisti vengono messe intere categorie soprattutto giornalisti, magistrati, avvocati, dirigenti industriali, il personale di sicurezza delle carceri. A Roma vengono uccisi Riccardo Palma e Girolamo Tartaglione, entrambi magistrati; a Torino Lorenzo Cotugno e i suoi colleghi Salvatore Lanza e Salvatore Porceddu, agenti di custodia; a Milano Francesco Di Cataldo, maresciallo delle carceri; vengono assassinati anche gli uomini dell'antiterrorismo: Rosario Berardi a Torino e Antonio Esposito a Genova. È tuttavia con l'eccidio di via Fani del 16 marzo 1978 e il sequestro di Aldo Moro, presidente della Democrazia cristiana, che le Br raggiungono l'obiettivo di portare l'attacco al «cuore dello stato»<sup>33</sup>. Fu un anno drammatico e non solo per il caso Moro: gli atti di violenza della sinistra si impennarono vertiginosamente in quei mesi, furono seicentotrentotto gli attentati rivendicati e più di cinquanta le vittime<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, cit, p. 332.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 332-333.

<sup>32</sup> Ivi, pp.331-334.

<sup>33</sup> M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, cit, p. 77.

<sup>34</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, cit, p.504.

Il rapimento Moro presenta diverse analogie con quello del magistrato Sossi: la sottoposizione del sequestrato ad un “processo” politico, il rilascio in cambio della liberazione di alcuni terroristi, la fermezza da parte dei politici, le lettere del sequestrato all’esterno, in particolare ai familiari. Ricostruendo la vicenda molti rimangono gli interrogativi. Come già detto, nella metà degli anni Settanta le Br erano riuscite ad espandersi anche al Sud e al Centro e in particolare a Roma. La colonna romana era costituita da diversi soggetti, alcuni provenienti da altre esperienze, come Valerio Morucci, ex responsabile militare di Potere operaio, e la sua compagna Adriana Faranda, altri scesi dal Nord per costruire la nuova struttura come Franco Bonisoli, Mario Moretti e Carla Brioschi. Nel marzo del ’78 dunque le Br erano pronte militarmente per colpire nella capitale: tra le forze politiche il bersaglio principale era rappresentato dalla Democrazia cristiana, di cui Moro costituiva certamente uno dei simboli più importanti. Era la mattina del 16 marzo quando l’attacco, meticolosamente studiato, fu sferrato. Come tutte le mattine, verso le nove, la Fiat 130 con a bordo Moro e parte della sua scorta scendeva lungo via Mario Fani seguita da un’Alfetta, anch’essa in servizio di protezione. Giunte all’incrocio tra via Fani e via Stresa le due auto furono assalite da una 128 targata Corpo Diplomatico. I brigatisti scesero dall’auto e insieme ai complici già presenti sul posto annientarono a colpi d’arma da fuoco i cinque uomini della scorta e prelevarono Aldo Moro. L’ostaggio fu portato in via Montalcini dove era stata allestita per lui la “prigione” in cui rimarrà rinchiuso fino al giorno della sua morte, la mattina de 9 maggio ’78. Cinquantacinque giorni di prigionia, cinquantacinque giorni di agonia. Due le posizioni che presto si delinearono tra le forze politiche di fronte al destino del politico democristiano: la linea della fermezza portata avanti da Democrazia cristiana e Partito comunista italiano che metteva al primo posto la lotta al terrorismo; la linea della trattativa portata avanti soprattutto da Craxi, che mirava ad ostacolare l’avvicinamento tra i due partiti dominanti e sottolineava la priorità della sopravvivenza dell’ostaggio. Nove furono i comunicati emessi dalle Br, decine furono le lettere scritte da Moro. Nei comunicati i brigatisti rivendicarono l’azione di via Fani, definirono Moro «lo stratega indiscusso di quel regime democristiano che da trent’anni opprime il popolo italiano»<sup>35</sup> e li utilizzarono anche come strumento di propaganda. Ogni comunicato si concludeva con l’appello di voler portare l’attacco allo Stato imperialista

---

<sup>35</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, cit, p. 526.

delle multinazionali e al personale politico-economico-militare che ne era l'espressione. Non vi furono dunque molte variazioni di temi, fino al sesto comunicato, quello del 15 aprile, nel quale le Br, non notando alcun apprezzabile risultato propagandistico o cedimento da parte delle istituzioni, condannarono a morte il sequestrato e successivamente formularono un esplicito ricatto: la liberazione di Moro in cambio di tredici terroristi. Questo ultimatum mise in crisi ancor di più le istituzioni italiane: alcuni mantennero rigidamente la linea della fermezza, altri, come il Partito socialista italiano, continuarono a difendere la linea umanitaria, che metteva al primo posto la vita dell'ostaggio. Tutto questo avveniva con i tempi lunghi e non risolutivi tipici della politica italiana di quegli anni. «Temendo di essere portati alle calende greche»<sup>36</sup>, i terroristi chiusero la partita. Eccezion fatta per Faranda e Morucci, chiunque all'epoca ebbe qualche dubbio sul da farsi lo tenne per sé. «Il suo cadavere, incatenato mani e piedi, è stato ritrovato nel primo pomeriggio di martedì 9 maggio in una Renault "R4" color amaranto parcheggiata in via Caetani a Roma [...] La morte era stata causata da 11 colpi di rivoltella sparati da distanza ravvicinata. Moro aveva la barba lunga ed era avvolto in una coperta»<sup>37</sup>. Via Caetani si trova alle spalle dell'allora sede del Partito comunista italiano in via delle Botteghe Oscure e a poche centinaia di metri anche dalla sede democristiana di piazza del Gesù. Non è un caso. I brigatisti hanno dichiarato di aver lasciato lì il corpo dell'onorevole in segno di sfregio nei confronti dei due partiti che negli ultimi anni avevano assorbito di più le sue attenzioni e che erano i principali responsabili della linea della fermezza, non disposti a trattare ma anche incapaci nel ritrovare l'ostaggio<sup>38</sup>. Con la morte di Moro inizia lentamente a sgretolarsi la struttura monolitica dell'organizzazione, si apre una crisi all'interno delle Br e dell'opinione pubblica. «Il trauma della sua morte ha scoperto il volto feroce dei terroristi anche davanti agli occhi dei simpatizzanti. La spietatezza delle esecuzioni dà la misura di quanto isolati e disperati si sentano ormai questi professionisti del terrore contro i quali, del resto, lo Stato ha finalmente ingaggiato una battaglia con strumenti più efficaci»<sup>39</sup>. Infatti, nonostante le frequenti crisi di governo che hanno caratterizzato gli anni immediatamente successivi, lo Stato riuscì ad elaborare nuove e adeguate politiche antiterroristiche. La lotta alle Br si intensificò. Si conteranno ancora morti e feriti fino al 1988. Tuttavia lo Stato attraverso

---

<sup>36</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, cit, p. 576.

<sup>37</sup> G. P. Rossetti, *L'hanno ucciso perché uccidere è la loro legge*, «OGGI», 20 maggio 1978, pagina interna.

<sup>38</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, cit, pp. 505-579.

<sup>39</sup> S. Colarizi, *Storia politica della Repubblica. Partiti, movimenti e istituzioni. 1943-2006*, cit, p. 131.

nuclei speciali dei carabinieri, sezioni speciali anticrimine, legislazioni di emergenza, riuscì a ridurre notevolmente il terrorismo rosso e nero fino a debellarlo alla fine del decennio. Questo accadde anche e soprattutto come conseguenza del rapido mutamento del quadro sociale ed economico dell'Italia degli anni Ottanta, un cambiamento che ha spazzato via i contesti di radicalizzazione della lotta e della protesta<sup>40</sup>.

Sebbene, dunque, il caso Moro sia considerato uno spartiacque nella storia del terrorismo italiano, non è con esso tuttavia che si sarebbe conclusa questa stagione di terrore. Alle 10.25 di sabato 2 agosto 1980, infatti, una borsa dentro la sala d'aspetto di seconda classe della stazione di Bologna esplose portando con sé ottantacinque morti e duecentodiciotto feriti. Il più sanguinoso attentato terroristico della storia d'Italia, la più atroce strage dal dopoguerra<sup>41</sup>. Questa volta la pista è nera e per il reato di strage vengono condannati all'ergastolo Valerio Fioravanti e Francesca Mambro, giovani neofascisti romani. Anche qui come altrove, quando sono stati trovati i "colpevoli" le sentenze non hanno chiuso del tutto la questione dell'accertamento della responsabilità, sia sul piano storico che su quello giuridico. Chi sono i mandanti, quale il movente, rimangono tuttora incognite<sup>42</sup>. Dopo Bologna sarà la volta di Verona, dove il 17 dicembre 1981 le Br rapiscono Dozier, generale statunitense comandante della Nato, per poi liberarlo il 28 gennaio 1982. Nel 1988, il 16 aprile viene ucciso il senatore democristiano Ruffilli, pochi giorni dopo la nascita del nuovo governo presieduto da De Mita. Fu trovato un volantino che rivendicava l'assassinio: «Sabato 16 aprile un nucleo armato della nostra organizzazione ha giustiziato Roberto Ruffilli, [...] uno dei migliori quadri politici della DC, l'uomo chiave del rinnovamento, vero e proprio cervello politico del progetto demitiano, teso ad aprire una nuova fase costituente, perno centrale del progetto di riformulazione delle regole del gioco, all'interno della complessiva rifunzionalizzazione dei poteri e degli apparati dello Stato. Ruffilli era altresì l'uomo di punta che ha guidato in questi ultimi anni la strategia democristiana sapendo concretamente ricucire, attraverso forzature e mediazioni, tutto l'arco delle forze politiche intorno a questo progetto, comprese le opposizioni istituzionali. Firmato: Brigate Rosse per la costituzione del Partito Comunista Combattente»<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, cit, p. 80.

<sup>41</sup> Ivi, p. 524.

<sup>42</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, cit, p. 679-680.

<sup>43</sup> Ivi, p. 677.

Il 23 ottobre 1988, ex appartenenti alle Br, dalle carceri, annunciano attraverso un comunicato che la lotta armata è finita. Tra i firmatari anche Gallinari, Lo Bianco, Piccioni, Seghetti. Il rigurgito terroristico di fine anni Novanta fu effimero, questa volta era finita davvero<sup>44</sup>.

### 1.3 Terrorismo: ciò che il cinema insegna

Gli anni Settanta e Ottanta sono, dunque, costellati di sigle terroristiche, di attacchi allo stato e ai suoi rappresentanti. La difficoltà di affrontare quegli anni non è relegata al solo ambito giuridico, ma investe molte altre dimensioni della società. Prima fra tutte il cinema, il quale sicuramente rappresenta uno dei mezzi più importanti per raccontare, ricordare, trasmettere.

La difficoltà di affrontare quegli anni, di raccontarli, l'incappare in diatribe politiche e nell'uso politico della storia, hanno forse fatto sì che la narrazione filmica sia stata altalenante e poco si sia occupata di un tema così rilevante, privandoci di un essenziale mezzo di comunicazione e di trasmissione della storia e della memoria<sup>45</sup>.

Il cinema italiano sugli anni di piombo, che si rifà dunque al periodo storico compreso tra il 1968 e i primi anni Ottanta non interviene nel momento di massima recrudescenza della lotta armata, per via del suo rapporto ambiguo e altalenante con la politica, per via di questo rapporto complice e solidale ma anche pieno di compromessi che portano spesso alla censura, ad allontanarsi dalle questioni sociali che rischiano di prestarsi ad interpretazioni politiche<sup>46</sup>.

In effetti il terrorismo risulta assente dal cinema fino agli anni Settanta, se non si prendono in considerazione film come *Il traditore* di John Ford che fanno indirettamente riferimento all'azione dell'Irish Republican Army irlandese. E' in realtà scarna la categoria di film realizzati su questo tema e proiettati poi nei circuiti commerciali più fruibili al pubblico. Inoltre sono molte le difficoltà nel girare, nel produrre e nel far distribuire questi film la cui realizzazione è spesso accompagnata da polemiche politiche che rischiano di

---

<sup>44</sup> V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, cit, p. 677.

<sup>45</sup> C. Venturoli, «Lo stragismo al cinema: tre cortometraggi, film mancati e rappresentazioni incerte», in L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, Postmedia books, Milano, 2014, p. 72.

<sup>46</sup> P. Varvaro, «Moro e dintorni. Suggestioni e rimozioni storico-cinematografiche», in L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, p. 23.

vanificare gli approfonditi lavori di ricerca che stanno alla base della scrittura e della realizzazione<sup>47</sup>. Risulta comunque sbagliato parlare di categoria, di “genere”, se per genere si intende un prodotto industrialmente organizzato e ripetuto secondo precisi codici; piuttosto il tema anni di piombo va considerato un “filone”.

Il terrorismo dunque non riesce a diventare genere, non è al pari del gangster movie americano, o del Vietnam movie, o del filone hollywoodiano sull'Iraq, sull'Afganistan e sul terrorismo post 11 settembre<sup>48</sup>. Non ci riesce perché «non ci sono buoni e cattivi facilmente identificabili, non ci sono né indiani, né nazisti, né giapponesi»<sup>49</sup>. Il confine tra il bene e il male, tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato rimane molto labile, poco definibile. I registi non trattano il tema del terrorismo per spiegarlo o per adottare un punto di vista politico. Spesso vi è una volontà esplicita di non parlare della visione ideologica, come nel film del 2012 di Marco Tullio Giordana, *Romanzo di una strage*. Si trovano piuttosto rappresentazioni di esseri umani, con tutte le loro peculiarità, fragilità, con la loro voglia e capacità di amare, soffrire, ridere e anche fare politica, ma non solo. L'elemento umano, emotivo deve rimanere al centro del tutto. E questa è soprattutto la chiave di lettura della nuova generazione di registi che si occupa del tema a partire dai primi anni duemila. Il riferimento è a Daniele Lucchetti con *Mio fratello è figlio unico* (2007), ma anche al Marco Tullio Giordana de *La meglio gioventù* (2003) e a *Romanzo criminale* (2005) di Michele Placido. Sono tutti film nei quali si cerca di evitare una riflessione politica o sociale e si punta tutto sull'essere umano. Si cerca di spingere fuori dalla vita l'impegno politico che viene assimilato all'estremismo e di conseguenza al terrorismo. La politica è assente, il terrorista diviene un criminale comune che compie atti inspiegabili, solo l'emozione può aiutarci a comprendere dove si può trovare il bene e dove il male. L'unico punto di riferimento vuole essere la famiglia; si sceglie questa linea per tentare di voltare pagina e quello che si evince è una visione individualista e egoista: il dibattito viene chiuso. Questo stesso dibattito rimane aperto in un'altra generazione di registi quali Marco Bellocchio o Giuseppe Ferrara, anch'essi attivi nei primi anni duemila. I loro film danno voci e volti alle loro riflessioni, ai loro interrogativi, dubbi, cercando di creare nello spettatore una

---

<sup>47</sup> C. Venturoli, «Lo stragismo al cinema: tre cortometraggi, film mancati e rappresentazioni incerte», in L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, cit. p. 71.

<sup>48</sup> V. Zagarrò, «Segreti e segrete. La rappresentazione degli anni di piombo nel cinema italiano», in L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, p. 48.

<sup>49</sup> Ivi, p. 49.

immedesimazione in un viaggio fatto di sentimenti dal quale non è possibile uscire indenni. La politica non viene respinta ma assunta a strumento per comprendere la storia e rendere giustizia alle vittime. Comprendere, non necessariamente perdonare<sup>50</sup>.

Dagli anni Settanta ad oggi questo genere cinematografico ha conosciuto molti cambiamenti. Innanzitutto è bene sottolineare come la maggior parte dei film siano scritti intorno agli atti di violenza compiuti o riconducibili all'estrema sinistra: rappresentazione che non è giustificata dai dati statistici e che determina un evidente squilibrio nella trattazione e nell'accento posto sui fatti di quegli anni<sup>51</sup>. «Rossi, neri, fascisti, mafiosi, poliziotti, servizi segreti, americani, tutti mescolati in un “ballo dei cattivi” senza logica»<sup>52</sup>. Il cinema in questo modo partecipa alla deformazione della memoria, della conoscenza storica e porta alla costruzione di un falso mito, quello dei “cattivi rossi”, prevalentemente identificato con le Brigate rosse<sup>53</sup>.

In un primo periodo i produttori di questo tipo di cinema erano impegnati nei movimenti sociali, si facevano portavoce di un messaggio, il più delle volte quello della sinistra italiana, e cercavano di creare una reazione nello spettatore e in generale nell'opinione pubblica. Tuttavia, con la vicenda Moro del maggio '78, l'evento più traumatico di questi anni, che rappresenta una sorta di spartiacque nella storia della repubblica come nel cinema, la situazione cambia e porta a diversi silenzi sulla scena cinematografica italiana. I registi ripongono le loro cineprese per quasi un decennio, dal momento dell'accaduto, prima di rispolverarle e occuparsi del rapimento del presidente della Democrazia cristiana e del fenomeno terrorismo in generale. Chi fa cinema adesso prende le distanze dalla violenza politica, cerca di spiegarla, di spiegare le condizioni psicologiche in cui si trovano i loro protagonisti allontanandosi allo stesso tempo dal contesto sociale e politico di riferimento. La logica di fondo è quella di una progressiva spoliticizzazione. Il cinema però è l'arte della rappresentazione, e in quanto tale di rado riesce a mostrare cosa si cela nella coscienza di un individuo o di un gruppo che compie azioni micidiali contro sconosciuti. Il cinema riesce a riprodurre gli aspetti esterni, l'adesione ad un gruppo sovversivo e estremista, l'addestramento alle armi, ma non il percorso dal lutto alla violenza. Forse per questo i film,

---

<sup>50</sup> G. Nocera, «Cinema e anni di piombo: tra storia e memorie», in L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, pp.59-63.

<sup>51</sup> Ivi, p.55.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 55-57.

in Italia, non si occupano delle origini del terrorismo ma piuttosto del dopo, del come giustificare o dimenticare, perdonare o perdonarsi e andare avanti o rimanere bloccati. E i film che si occupano della sfera privata e si allontanano invece da quella politica, che trattano un periodo ancora molto doloroso attraverso le emozioni, sono gli stessi che hanno più “fortuna” nella diffusione nelle sale. «Il pubblico italiano non è libero di vedere tutto»<sup>54</sup>. Questo permette di capire che «il cinema italiano attuale propone, come la società italiana intera, due atteggiamenti di fronte alla sua storia»<sup>55</sup>: comprendere i fatti attraverso la ragione o emettere giudizi senza capire i perché. Senza capire perché si è scelta la violenza della lotta armata per cambiare la società.

Oltre la dimensione della violenza, che permea il cinema italiano di quegli anni, un tema che si ripropone con frequenza è quello edipico. La relazione padre figlio. Ciò suggerisce una interpretazione del terrorismo come un modo per “uccidere il padre”, come se il terrorismo fosse esso stesso un modo per esprimere il conflitto generazionale tra padri e figli e questo è sicuramente ravvisabile nelle manifestazioni del '68 e ancor più del '77. Una crisi del patriarcato dunque, nascosta sotto una ciclica rinascita. Ci sono importanti e talvolta ingombranti padri simbolici, come il Partito comunista italiano, nel quale milita Bernardo, soggetto di *Vite in sospeso*, o lo stesso cinema dei Padri fondatori, con il quale il cinema d'autore sugli anni di piombo sente di dover far i conti: dal Neorealismo rosselliniano al Cinema civile dei Rosi, dei Montaldo, dei Vancini. E quando non sono padri sono madri, fratelli, mogli o amanti<sup>56</sup>. «Gruppi di famiglie in quell'inferno che è l'Italia degli anni di piombo»<sup>57</sup>. Anni che non lasciano altro che rovine, baraccopoli come in *Segreti segreti* di Bertolucci, macerie materiali e morali come in *Maledetti vi amerò* di Giordana, ed esistenziali come in *Vite in sospeso*. Anni che lasciano gli autori italiani incapaci di guardare al fenomeno se non indirettamente, attraverso un filtro: la telecamera di Jacopo di *Vite in sospeso*, la macchina fotografica di Emilio in *Colpire al cuore* e ancora il cannocchiale con cui Tognazzi assiste al rapimento in *La tragedia di un uomo ridicolo*<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> G. Nocera, «Cinema e anni di piombo: tra storia e memorie», in L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, cit, p. 62.

<sup>55</sup> Ivi, p. 63.

<sup>56</sup> V. Zagarrò, «Segreti e segrete. La rappresentazione degli anni di piombo nel cinema italiano», in L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, cit, pp. 50-51.

<sup>57</sup> Ivi, p. 51.

<sup>58</sup> Ivi, p.51-52.



Una dimensione invece conflittuale è rappresentata dallo scontro tra gender, lo scontro tra sessi, non esplicitamente espresso, spesso quasi assente. Una dimensione che sicuramente ha avuto un effetto più profondo e che si è radicata. «Le figlie si ribellavano non solo contro i loro padri, ma anche contro la repressione patriarcale. Il loro scopo non era prendere il posto del padre, ma piuttosto demolire il sistema fondato sulla sua autorità.[...] Gli effetti del movimento femminile sulle istituzioni, sulle leggi e sugli stili di vita italiani, furono tanto profondi e duraturi tanto quanto le trasformazioni portate avanti dalle politiche maschili, così come praticata dai partiti di massa e dai gruppi politici alternativi»<sup>59</sup>. L'assenza potrebbe essere dunque giustificata come una rappresentazione della società italiana, come una sua metafora. Il terrorismo e la violenza che ne è derivata hanno in qualche modo costretto il femminismo a fare un passo indietro, a ritirarsi dalla sfera politica a quella privata, che più di tutto è il simbolo, il luogo chiave di oppressione della donna. Sono comunque molte le figure di donne terroriste all'interno dei film che trattano gli anni di piombo. Mogli, madri, sorelle, compagne<sup>60</sup>.

Con l'avvento degli anni Ottanta gli autori di cinema, registi e sceneggiatori, si trovano davanti ad un quadro piuttosto grigio e ad un mercato italiano in rovina. Le ultime azioni terroristiche, il dilagare della droga, la corruzione e la mafia, gli immigrati. «L'Italia era infotografabile, anche perché all'orizzonte non si vedeva più niente»<sup>61</sup>. In questo scenario in cui la commedia italiana sembra esaurita e il cinema politico appare ormai superato si fa strada la cosiddetta arte "spazzatura". Proprio questa situazione soffocante costringe l'emergere di nuovi autori quali Gabriele Salvatores, Marco Risi, Francesca Archibugi, che sembrano rifiutare la melma che soffoca il paese, tutta la sua mediocrità e assenza di speranza. Si trattava però di tante "isole", incapaci di condividere una "creatività collettiva" e destinate dunque a rimanere di nicchia. Forse il problema principale del cinema degli anni Ottanta era l'impossibilità di continuare ad utilizzare i grandi miti su cui si era costruito l'immaginario collettivo fin dal dopoguerra e al tempo stesso l'incapacità di trovarne dei nuovi. E l'assenza di nuovi miti, essendo il mito "la sorgente simbolica che mette in contatto ragione e passione", provoca una rottura della comunicazione con il pubblico, un

---

<sup>59</sup> A. O'Leary, «Intellettuali e casalinghe in *Colpire al cuore* (Gianni Amelio, 1982)» in L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, cit. p. 38.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 38-41.

<sup>61</sup> V. Cerami, «Ultimi sussulti e nuove speranze», in L. Micciché (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Marsilio, Venezia, 1998, p. 358.

corto circuito. Comunicazione che era stata alla base di tutto il cinema degli anni Settanta grazie alla capacità di quegli autori di interpretare la realtà e di mettersi in sintonia con il mondo che gli stava intorno. Gli autori degli anni Ottanta non ci riescono, non comprendono quanto i loro interlocutori siano cambiati, quanto siano rimasti sconvolti dalla “guerra” che aveva attraversato il paese<sup>62</sup>. «Da lì avremmo dovuto ripartire. Esattamente come aveva fatto il neorealismo: lì c’erano state macerie materiali, qui c’erano macerie morali. Un possibile ruolo del cinema di fronte al corto circuito di cui s’è detto – quello tra ideologia e individui, tra idee e comportamenti, tra realtà e utopia – avrebbe potuto essere quello di rappresentare questo passaggio e le sue contraddittorietà irrisolte. Non s’è fatto»<sup>63</sup>. E così le macerie sono aumentate. È possibile però concludere che, così tristi e conformisti, gli anni Ottanta sono comunque serviti a liberare gli autori da quel mandato sociale e politico che negli anni addietro li aveva costretti a non poche menzogne<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> S. Petraglia e S. Rulli, «Le macerie di un decennio», in L. Micciché (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, cit, pp. 377-380.

<sup>63</sup> Ivi, p. 380.

<sup>64</sup> V. Cerami, «Ultimi sussulti e nuove speranze», in L. Micciché (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, cit, p. 360.

CAPITOLO SECONDO  
**IMMAGINI DI PIOMBO**

## 2.1 Cinema e politica

«La lunga scia di sangue che aveva attraversato il Paese sul finire degli anni Settanta trovò nel cinema una chiave di lettura»<sup>65</sup>.

Le opere degli anni '70, che si trasformano presto in film sul terrorismo, sono figlie dell'epoca in cui sono state realizzate e dunque condizionate e limitate dal quadro politico di allora. Quelle degli anni '80 e '90 sono, invece, figlie «della politica condotta dai partiti della sinistra, che utilizzano la questione del terrorismo per legittimarsi come partiti di governo»<sup>66</sup>. Molti dei film appartenenti a questa seconda generazione, come *La seconda volta* di Calopestri o *La meglio gioventù* di Giordana, risultano influenzati da una sorta di necessità di riscrivere la storia attraverso la lente ideologica dei partiti della sinistra. Altri invece, come *Colpire al cuore* di Amelio o *Buongiorno, notte* di Bellocchio, seguono differenti traiettorie, approfondendo temi più ampi rispetto alla sola violenza e lotta armata, in particolare il rapporto padri-figli, e proprio in virtù di ciò continueranno a far presa sulla società in qualsiasi momento storico<sup>67</sup>.

Ideologicamente parlando, la cultura italiana è spesso stata influenzata dalla sinistra. Lo era anche negli anni Sessanta e Settanta, quelli del “dominio” democristiano, quando era il partito di Rumor, Moro, Taviani, Fanfani, a finanziare gli intellettuali di sinistra e i loro

---

<sup>65</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2007, p. 111.

<sup>66</sup> Ivi, p. 247.

<sup>67</sup> Ivi, pp.247-248.

progetti cinematografici. Una cultura di destra, al contrario, non ha mai esercitato una forte influenza in Italia, probabilmente perché essa è associata al fascismo e ai fascisti, considerati uno dei grandi “buchi neri” della nostra storia e dunque difficili da studiare e da affrontare. Questo timore forse deriva dalla difficoltà di toccare il tema della violenza, da sempre diviso tra quella buona della Resistenza e quella cattiva di stampo terroristico. Anche se questa distinzione, come afferma Guido Chiesa, non può essere fatta, tutti si trovano coinvolti «da una parte e dall'altra, destra e sinistra, polizia e movimenti...»<sup>68</sup>.

Questa situazione di disequilibrio si rovescia nel cinema. Pochissimi i film che trattano di terrorismo nero, forse perché non esistono registi di destra, forse perché rappresenta un tabù, forse perché troppo confuse le logiche dietro gli atti di violenza della destra, forse perché sono poche le figure narrativamente interessanti<sup>69</sup>. Ciò che si evince prendendo in esame film come *Segreto di stato* di Ferrara e *Romanzo criminale* di Placido, è che il terrorismo nero rimane un cono d'ombra in cui compaiono criminali comuni e agenti dei servizi segreti, dove nulla viene, invece, accennato circa le stragi di Stato, la responsabilità dei gruppi neofascisti, delle potenze straniere o degli uomini politici. Il terrorismo rosso è, di contro, ampiamente trattato, anche se il più delle volte con il solo riferimento alle Brigate Rosse, i cui militanti finiscono per essere considerati mentalmente instabili e nevrotici, come in *Caro papà* di Risi o in *Segreti segreti* di Bertolucci<sup>70</sup>.

Dunque, il cinema politico degli anni Settanta ha raccontato tanto i meccanismi del terrorismo, quanto il contorno, le stragi, i rapimenti, le morti, i servizi segreti, narrando, quindi, la stagione di violenza e sangue che l'Italia stava vivendo in quel preciso momento storico. È un cinema che, spesso perdendo di vista la puntualità e veridicità dei fatti accaduti, è riuscito a narrare le dinamiche alla base della società, come i meccanismi di corruzione della politica<sup>71</sup>. Proprio in virtù della sua politicità, questo cinema ha potuto esporre delle tesi. Autori come Rosi, Damiani, Pasolini, sviluppano le proprie pellicole per “provocare” una reazione nelle coscienze della società, per “scuotere” la gente, le istituzioni, per “denunciare” la corruzione e le “mani sporche” dei politici. Tutto questo in

---

<sup>68</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, p. 259.

<sup>69</sup> Ivi, pp. 257-259.

<sup>70</sup> L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, Postmedia books, Milano, 2014, pp.55-56.

<sup>71</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, p. 239.

un periodo storico, gli anni Sessanta – ottanta, in cui il sistema politico non concede molte libertà e la lotta politica è aspra e palese<sup>72</sup>.

Trattare il tema del terrorismo risulta inizialmente difficile, forse a causa di una sorta di imbarazzo ideologico che ha accomunato molto registi, incapaci di parlarne forse proprio perché il retroterra culturale e politico del terrorismo è lo stesso in cui anche loro sono cresciuti e si sono formati. Bisognerà aspettare gli anni Ottanta per veder apparire i primi film d'autore, quei film cioè, che a differenza della cinematografia degli anni precedenti, si dedicano alla rappresentazione e allo studio psicologico dei personaggi. Negli anni Sessanta e Settanta, infatti, il cinema faceva affidamento ad altri generi, come la commedia satirica, il poliziesco all'italiana, il così detto poliziottesco, e il cinema militante che raccolgono subito l'occasione di "denunciare" i drammi che attraversano il Paese sotto forma di violenza tra "opposti estremismi", di stragismo e anche vero e proprio terrorismo<sup>73</sup>. Proprio in questi anni la macchina da presa diventa una potente arma con cui raccontare la realtà delle battaglie, anche quelle più crude, movimentate, quelle condotte nelle università, nelle piazze e per le strade. Nasce l'urgenza di dare voce a questa realtà sociale. Da qui, in particolare, nasce il cinema militante, all'interno del quale rientrano diversi "generi", come il documentario, il cortometraggio, i filmati a tema. Questo tipo di cinema, che respinge la tradizione neorealista per abbracciare invece il filone latino-americano, meno sentimentale e più ideologicamente corretto<sup>74</sup>, si focalizza sulla realizzazione e fruizione da parte del pubblico di massa, e sulla controinformazione, che viene elaborata come un messaggio dal basso verso l'alto, che, dunque, si pone in contrasto mediatico con le istituzioni tradizionali e con il sistema<sup>75</sup>. Nel cinema militante prevalgono i caratteri del reportage antipotere e alternativo, nonché aperte posizioni antimperialiste e anticapitaliste<sup>76</sup>. Pur nella varietà degli stili, questo si afferma come cinema di intervento diretto sulla realtà e attualità, propone una rivoluzione nel modo di fare cinema, che deve diventare la base di scambio di esperienze politiche e che deve essere realizzato in concomitanza con l'accadere di queste stesse esperienze. Si parla quindi di cinema diretto, di rottura ideologica con il cinema

---

<sup>72</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, pp. 241-242.

<sup>73</sup> Ivi, p. 11.

<sup>74</sup> G. De Santi, «Sotto il segno del documento», in I. Moscati, 1967. *Tuoni prima del maggio. Cinema e documenti degli anni che prepararono la contestazione*, Marsilio, Venezia, 1997, p. 52.

<sup>75</sup> C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Fano (PU), Mimesis, 2015, pp. 32-33.

<sup>76</sup> Ivi, pp. 49-50.

borghese e di utilizzo del film alla stregua di un'arma politica<sup>77</sup>. E in Italia, in uno contesto storico caratterizzato dalla violenza di classe, coloro imbracciano le cineprese sentono lo stesso peso di quanti imbracciano le armi<sup>78</sup>. Il fulcro del cinema militante è rappresentato dall'efficacia del film e dalla necessità di sapere sempre quale sia il suo scopo e a chi sia rivolto. Il cinema militante è al contempo uno strumento d'azione e uno specchio dei movimenti di fine anni Sessanta<sup>79</sup>. Un simile genere di cinema rimane necessariamente aperto alla partecipazione da parte dello spettatore, il quale deve sempre poter discutere e approfondire i temi affrontati<sup>80</sup>.

Una delle più interessanti esperienze di cinema militante è quella intrapresa da Zavattini con i suoi Cinegiornali Liberi. Cesare Zavattini, considerato una delle colonne portanti del cinema italiano, presenta questo suo nuovo progetto alla mostra del Cinema di Pesaro nel 1967. In particolare, i Cinegiornali Liberi consistono in una attività cinematografica indipendente che si concentra su argomenti di tipo sociale e politico. È anche una attività collettiva che rifiuta la figura dell'intellettuale visto come vate ed interprete incontrastato della società, e che si sottrae ai condizionamenti cui la produzione e la circolazione sono state sottoposte in Italia. L'obiettivo di questa esperienza è quello di coinvolgere il pubblico, di renderlo complice e coautore e non più semplice spettatore passivo<sup>81</sup>.

Al fianco di Zavattini, e in quello stesso periodo, 1968, colpiscono per l'attività di controinformazione, i quattro Cinegiornali del Movimento Studentesco realizzati dagli studenti dell'Università "la Sapienza" di Roma. Quello portato avanti da questi giovani, sotto la guida del professionista Silvano Agosti, è un cinema di propaganda che cerca di contribuire alla diffusione di una certa idea rivoluzionaria, di una certa idea di azione politica e di classe sociale, mettendo in evidenza la vicenda del '68 tramite immagini di manifestazioni, dibattiti, assemblee. Tuttavia, a parte questa esperienza, rimarranno poche le altre che faranno capo al cinema militante poiché, come afferma Gualtiero de Santi, gli studenti rimangono disinteressanti rispetto ai problemi specifici del mezzo cinematografico a causa di una formazione ostile agli strumenti della comunicazione, cosa che invece non

---

<sup>77</sup> C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, cit, p.35

<sup>78</sup> Ivi, p.37.

<sup>79</sup> Ivi, p.45.

<sup>80</sup> Ivi, p. 39.

<sup>81</sup> Ivi, pp. 41-42.

accade nel mondo operaio, dove sembra più facile l'utilizzo di una macchina da presa<sup>82</sup>. E proprio sul finire degli anni Sessanta si infiamma ed esplose la questione operaia, di cui il cinema militante si occupa attraverso il Collettivo Cinema Militante, che nasce a Torino nel 1969 sulla base delle sperimentazioni cinematografiche del Movimento Studentesco di Roma. Dunque, risulta evidente che i temi più affrontati da questo genere di cinema sono quelli che direttamente interessavano e toccavano la società degli anni Sessanta: la questione operaia, le tematiche antifasciste, la rivendicazione del diritto alla casa, alla salute, alla scuola, le richieste di riforme penitenziarie, le lotte femministe. Un cinema che si "prende cura" direttamente dei mali della società e che li ripropone al pubblico per denunciarli apertamente ponendoli all'ordine del giorno<sup>83</sup>.

Negli anni Sessanta e Settanta, questi "mali della società" di cui si è detto vanno ad includere anche la violenza politica, oltre quella sociale e, dunque, il terrorismo. Il grande schermo, che ha un rapporto lungo e confuso con queste tematiche, tenta di comprendere le ragioni che hanno condotto moltissimi giovani e non ad abbracciare la causa della lotta armata, attraverso indagini ideologiche, umane, psicologiche. Rivedere oggi i film d'autore realizzati negli anni Ottanta permette di ripercorrere gran parte della cultura italiana recente; ogni regista con le proprie personali peculiarità mette in scena un lavoro di analisi e di riproposizione di importanti tematiche morali legate all'Italia di oggi. Tuttavia, il cinema italiano, dai primi anni Settanta, si arrenderà alla consapevolezza di non poter più rappresentare lo strumento attraverso il quale comprendere ed interpretare le dinamiche politiche, culturali, ideologiche del Paese. Pochi "piccoli maestri" provenienti da esperienze diverse ed appartenenti a generazioni diverse si raffrontano con il fenomeno del terrorismo, con la lotta armata, con i movimenti studenteschi, e non solo, del '68 e '77 e con la crisi dei valori che ne è derivata. Diversi saranno gli esiti nonché gli stili, ma ciò che li leggerà sarà l'immagine della società di quegli anni che proveranno a delineare<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, cit, pp. 47-51.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 54-56.

<sup>84</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, p. 119.

## 2.2 La rappresentazione degli anni di piombo nel cinema italiano

Sono, dunque, pochi i film d'autore che trattano di questi delicati anni che hanno portato l'Italia sull'orlo della guerra civile.

In particolare, la maggior parte delle pellicole girate tra gli anni Settanta e Ottanta, non investe il terrorismo di un ruolo da protagonista, ma lo riduce, piuttosto, a sfondo in cui ambientare le storie che andranno ad esporre. Raccontano vicende di vita quotidiana intrecciandole agli eventi tragici degli anni di piombo, dunque, storie comuni di italiani vissuti in quel decennio. È il caso dei film di Amelio, di Risi, dei Bertolucci.

Nel dettaglio, in *Colpire al cuore*, film di Gianni Amelio presentato alla Biennale di Venezia nel 1982, il confronto con la realtà di quegli anni non è immediato. La storia che viene raccontata è la vicenda di Emilio, adolescente in crisi e desideroso di cogliere il significato profondo del mondo che lo circonda, e della sua famiglia, appartenente alla borghesia intellettual-progressista: la narrazione è ambientata nella Milano degli anni Ottanta, allora ritenuta "capitale morale" del paese<sup>85</sup>. In questo spaccato familiare, Amelio, presta tutto il suo interesse alla formazione individuale del ragazzo, al suo problematico rapporto con il padre Dario, anch'esso in crisi e alle prese con un ruolo, quello paterno, che non sente appartenergli. Il senso di inadeguatezza che prova l'adolescente è il punto di partenza di Amelio che attraverso il suo sguardo prova ad osservare la realtà. Una realtà che si rivela impenetrabile, sfuggente, impossibile da cogliere. E proprio a causa di questa impenetrabilità l'unico elemento al centro dell'analisi cinematografica rimane il rapporto che si sviluppa tra i vari personaggi. Grazie a questa scelta, il regista riesce a sfuggire al rischio di concepire un'opera troppo ancorata ai temi d'attualità. Il terrorismo, dunque, non si configura come diretto protagonista delle vicende, ma piuttosto come un fattore drammatico decisivo per comprendere la «progressiva degenerazione e isterilimento dei rapporti interpersonali»<sup>86</sup>: esso appare esplicitamente in un'unica scena, quella in cui Emilio, rientrando a casa si imbatte nei corpi dei carabinieri e di Sandro, terrorista ed ex studente del padre Dario. Per tutto il resto del film rimane un sottofondo, come quando in

---

<sup>85</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, p. 245.

<sup>86</sup> Ivi, p. 244.



televisione viene data notizia dell'accaduto in cui hanno perso la vita i due militari dell'Arma, o quando è possibile riconoscere scritte inneggianti alla giustizia del proletariato, o ancora quando parole critiche nei confronti della politica estera statunitense fanno da sfondo alla scena in cui Dario e la latitante Giulia si incontrano, sotto il vigilante teleobiettivo di Emilio. Dunque, un tema, quello del terrorismo, che non acquisterà mai il primo piano, rimarrà sempre e discretamente un "sottotesto"<sup>87</sup>.

Ed è ciò che accade anche in *La tragedia di un uomo ridicolo*, film di Bernardo Bertolucci presentato in concorso a Cannes nel 1981. Inoltre, nel film di Bertolucci vi è un ribaltamento rispetto alla vicenda di Dario ed Emilio. Anche qui la storia ruota intorno al complicato rapporto tra padre e figlio: Primo, piccolo industriale caseario parmense, e Giovanni, e intorno all'oscura vicenda del suo rapimento da parte di un gruppo di terroristi. Ciò che si coglie è un Edipo rovesciato. Bertolucci cerca di capire cosa si prova, da padre, di fronte all'opportunità di "uccidere il figlio", o, come in questo caso, a sfruttarne la morte a proprio vantaggio<sup>88</sup>. Per la prima volta è il padre a rappresentare il soggetto principale del suo film, e attraverso il suo sguardo, si assiste alla narrazione. Quindi, si è di fronte ad un capovolgimento rispetto a *Colpire al cuore*, dove il filtro erano gli occhi di Emilio. Questo rovesciamento edipico è il principio che sostiene tutto il film, e questa sovversione dell'ordine familiare non è altro che il risultato dell'assenza di un ordine politico-sociale. Sul "fondale tragico" rappresentato dall'Italia dei primi anni Ottanta, costituito dal finire del terrorismo e dal consolidamento del potere democristiano a cui si affianca la nuova figura di Craxi, Bertolucci mette in scena una commedia tragica o una tragedia comica, come si evince subito dal titolo dell'opera. Una commistione di generi e di toni che rappresenta la realtà confusa, enigmatica, paradossale di quegli anni: un'Italia guidata da padri che sono profondamente figli. Emerge nel film, più che un'analisi del fenomeno della lotta armata, un "dopo rivoluzione (mancata)", in cui dominano lo scontro generazionale e l'inquietudine di un'epoca il cui cambiamento è impossibile da cogliere tanto per il protagonista quanto per il regista<sup>89</sup>.

Un altro emblematico film che lascia comunque sempre il terrorismo sullo sfondo, è *Segreti segreti*, uscito nel 1984 ad opera di Giuseppe Bertolucci, fratello minore di

---

<sup>87</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, pp.244-245.

<sup>88</sup> Ivi, pp.126-127.

<sup>89</sup> Ivi, pp. 273-282.

Bernardo. È un film politico, ideato come radiografia di un'Italia lacerata e consumata, scossa non solo dalle azioni terroristiche ma anche dal terremoto dell'Irpinia. È un film politico perché parla di personaggi, di sentimenti, perché va a ricercare le ragioni all'interno della quotidianità. È un film politico perché mirato a verificare gli effetti del terrorismo sul tessuto sociale, non a cogliere e spiegarne le cause. Lo è perché fotografa in modo assolutamente rigoroso la realtà di quel cupo periodo. Il film si apre con un duplice omicidio, un giudice e un terrorista, Pietro, ad opera di una donna, Laura, anch'essa terrorista<sup>90</sup>. Protagoniste del film sono quasi esclusivamente le donne, mentre le figure maschili spiccano per la loro assenza, dovuta alla morte, come per Pietro e i padri di due delle protagoniste Laura e Rosa, o dovuta alla latitanza, come per il marito del giudice Giuliana. Questa inconsistenza del ruolo maschile va considerata all'interno della generale crisi dei valori, dell'isolamento, dello smarrimento esistenziale che attanaglia la generazione di quegli anni. Donne che conservano segreti inconfessabili, segreti che sarebbe meglio non rivelare, come suggerisce lo stesso regista, che non intende svelarli ma piuttosto raccontarne l'esperienza, dipingere un contesto che si regge e si alimenta di menzogne<sup>91</sup>. La verità a cui Bertolucci è interessato è quella umana, dei personaggi, con i quali mai si identifica e mai permetterà allo spettatore di identificarsi. E sarà la verità a legare nella sofferenza Laura e Giuliana. Le due donne, nelle scene finali del film saranno costrette a scontrarsi con essa. Giuliana con il tradimento del marito mentre Laura si ritroverà in prigione dopo aver confessato i suoi crimini e i nomi dei suoi compagni. Dunque, *Segreti segreti* non ha un messaggio, non vi sono allusioni o prese di posizioni su temi scottanti ed attuali come la violenza, la lotta armata. È un film-labirinto che tenta di far immedesimare nell'Italia enigmatica e contorta degli anni Ottanta<sup>92</sup>.

Infine, Dino Risi è un altro autore che tornerà più volte sul tema sociale del terrorismo, nel 1973 con *Mordi e fuggi*, "commedia psichiatrica" il cui titolo rimanda ad uno slogan brigatista, e nel 1979 con *Caro papà*. Il primo propone un confronto tra «il coniglio borghese e il leone extraparlamentare»<sup>93</sup>, ovvero tra un industriale preso in ostaggio e il suo carceriere, un professore di sociologia filo-operaista. Da questo confronto risulta evidente

---

<sup>90</sup> A. O'Leary «Intellettuali e casalinghe in Colpire al cuore (Gianni Amelio,1982) in L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, cit, p. 41.

<sup>91</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, p. 292.

<sup>92</sup> Ivi, p.130.

<sup>93</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, p.26.

una maggior simpatia verso il militante che non verso l'ostaggio e ciò a sostegno della grande approvazione di cui le Brigate Rosse hanno goduto nei primi tempi, non solo da parte dei lavoratori ma anche da parte degli intellettuali italiani. In *Caro papà* si ritrova la figura dell'industriale, questa volta alle prese con i segreti e i sotterfugi del figlio adolescente, attraverso il quale la minaccia del terrorismo si insinua nelle loro vite. L'analisi si focalizza su chi, come Marco, non ha ancora trovato la sua strada, compiuto la sua scelta e, non identificandosi più con la ragione e il lascito dei padri, abbandona la traiettoria istituzionale<sup>94</sup>. Risi dimostra una volontà di rottura generazionale, un "movimento di liberazione" nei confronti dell'autorità del padre, metafora dello Stato borghese<sup>95</sup>.

Un forte collegamento con le pellicole di Amelio e Bernardo Bertolucci, e con il loro spirito critico che li ha portati a mostrare l'incapacità del cinema di discernere la realtà e l'impossibilità «di farsi carico dei grovigli del proprio Paese»<sup>96</sup>, si trova nei lavori di Francesco Rosi, in particolare nell'opera *Tre fratelli*, con la quale gareggia a Cannes nel 1981. Il film mostra nuovamente spaccati di vite private, di cui il regista si serve per parlare di un'Italia ancora sconvolta e ferita dalle stragi e dai rapimenti. In particolare è intorno alla storia dei quattro protagonisti, tre fratelli, Nicola, Raffaele e Rocco, e il padre, Donato, che si articola un confronto dialettico sul terrorismo e le sue motivazioni. I quattro uomini sono molto diversi tra loro. Nicola è un operaio che sta per essere licenziato, che pur disapprovando il terrorismo finisce per giustificare la violenza sul lavoro e nella lotta politica; Raffaele, di vent'anni più grande, è un uomo di legge, un magistrato che condanna senza ambiguità qualsiasi tipo di violenza e ritiene la fiducia nella democrazia l'unico modo per combattere la paura derivante dal terrorismo; Rocco, lavora in un riformatorio, e impegna la sua vita nella formazione di giovani migliori. Infine vi è il padre: Donato. Egli non incarna alcun tipo di ideologia, la realtà politica e sociale di quegli anni sembra non toccarlo, ragione per cui Rosi decide di sceglierlo come figura da cui ripartire; il punto di vista del padre è quello che permette di immergersi nel mondo<sup>97</sup>. Il regista, dunque, si

---

<sup>94</sup> P. Varvaro «Moro e dintorni. Suggestioni e rimozioni storico-cinematografiche», in L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, Postmedia books, Milano, 2014, p. 25.

<sup>95</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, p. 27.

<sup>96</sup> A. O'Leary «Intellettuali e casalinghe in Colpire al cuore (Gianni Amelio,1982) in L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, cit, p.35.

<sup>97</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, pp.51-52.

allontana dalla ricerca di ideologie estremiste, di cui i figli di Donato si fanno portavoce, e ribadendo la formula allora tipica del “né con lo Stato, né con le BR”, afferma la necessità di abbattere qualsiasi tipo di lotta armata attraverso l’unione del Paese, che nel film acquista la metafora dell’unione familiare<sup>98</sup>.

Petri è un altro autore che, come i precedenti, vive gli anni Settanta e in questi anni scrive e li rappresenta. La differenza è che egli inizia a fare cinema prima degli altri autori e già sul finire degli anni Sessanta appare profetico. In particolare, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, girato nel ’69 ed uscito nel ’70, simboleggia un titolo fondamentale per comprendere questa stagione<sup>99</sup>. Ugo Pirro, sceneggiatore insieme a Petri, ha affermato: «Eravamo stati profetici e rischiavamo di pagarla cara»<sup>100</sup>. Il riferimento è alla strage di Piazza Fontana, avvenuta poco dopo la fine delle riprese e, dunque, ad una scena in particolare del film, quella dell’esplosione all’interno della Questura a seguito della quale inizia una generalizzata repressione nei confronti degli attivisti dell’estrema sinistra. È un «giallo grottesco di inchiesta poliziesca»<sup>101</sup> che colpisce non tanto per la sua denuncia degli illeciti del potere politico, quanto piuttosto perché seppe interpretare la violenza inarrestabile e ingovernabile di cui era portatore il movimento del Sessantotto. «Nella rivolta contro la propria innocenza»<sup>102</sup> da parte dell’ispettore, protagonista del film, che assassina la sua bellissima amante, si coglie il ribaltamento «dell’ordine costituito e della morale pubblica»<sup>103</sup>, si coglie quella momentanea sospensione della rappresentatività che a breve si identificherà con la lotta violenta e andrà a costituire l’elemento portante della strategia della tensione.

Gli autori degli anni Novanta, in virtù probabilmente di un certo distacco ormai verificatosi nei confronti di quella stagione, affrontano maggiormente il tema, narrando espressamente vicissitudini che riguardano i terroristi, spesso avvalendosi della loro collaborazione nella stesura delle sceneggiature, e cercano di ricostruire la storia appena passata ridando una sorta di dignità ai “loro” militanti.

---

<sup>98</sup>C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, pp. 120-122.

<sup>99</sup> Ivi, p. 151.

<sup>100</sup> Ivi, p. 133.

<sup>101</sup> Ivi, p.18.

<sup>102</sup> Ivi, p. 138.

<sup>103</sup> Ibidem.

Nel dettaglio, il regista Calopestri, è egli stesso un ex militante, appartenente al gruppo Lotta Continua, il quale ha visto molti giovani della sua generazione imbracciare le armi, passare alla lotta armata, dalla quale si è salvato proprio grazie alla sua passione per il cinema. Il suo film, *La seconda volta*, del 1995, è ambientato nella fredda e grigia Torino, patria della FIAT, dove Calopestri racconta il confronto tra «due personaggi che incarnano, con dolore e intensità, il dramma più sospeso e inafferrabile della recente storia d'Italia»<sup>104</sup>. E i due personaggi sono Alberto Savejo, professore universitario interpretato da Nanni Moretti, e Lisa Venturi, terrorista condannata a trent'anni di carcere per il suo tentato assassinio, interpretata da Valeria Bruni Tedeschi. Carnefice e vittima nello svolgersi del film finiranno per confondersi l'uno con l'altro, quasi per scambiarsi. Il professore non proverà alcuna pietà per la donna; i terroristi per lui, come per l'attore che lo interpreta, non sono altro che degli assassini, che hanno cercato di mettersi al centro del conflitto politico e hanno continuato a farlo anche dal carcere, scrivendo e dicendo «un mucchio di sciocchezze incredibili»<sup>105</sup>; da loro il Moretti/Savejo si sarebbe aspettato un atteggiamento più dignitoso. E proprio la dignità è ciò che il regista cerca di preservare nella ex terrorista, un personaggio che tocca per la sua riservatezza, il suo silenzio, la sua voglia di dimenticare il passato. Al contrario, il rancore e gli interrogativi del professore sono gli stessi che si pongono le vittime del terrorismo. L'incomunicabilità è anche la caratteristica principale di un altro rapporto, quello che si crea tra il carabiniere e il terrorista, protagonisti de *La mia generazione* film di Wilma Labate, apparso sulla scena nel 1996. Una ulteriore riflessione sulla lotta armata, una sua condanna, un altro sguardo al confronto tra le forze dello stato e le ragioni degli ex terroristi<sup>106</sup>. Anche qui si ritorna a vendicare la dignità personale del terrorista che risulta essere un uomo di spessore molto più alto rispetto al capitano dei carabinieri, il quale con l'inganno cercherà di convincere il prigioniero a collaborare. È un film che con grande efficacia mostra l'Italia piccola e borghese di quegli anni, ma con meno efficacia ricostruisce la questione del terrorismo, che assume piuttosto la forma della lamentela generazionale: «giocavamo tutti a guardie e ladri e guarda adesso come ci ritroviamo»<sup>107</sup>. Una peculiarità del film della Labate è che ha potuto godere della partecipazione dei reduci di quella stagione, Paolo Lapponi e Andrea Leoni. Come la stessa

---

<sup>104</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, p.81.

<sup>105</sup> Ivi, p.82.

<sup>106</sup> Ivi, p. 83.

<sup>107</sup> Ivi, p.84.

regista ha affermato, il loro apporto è stato molto importante ai fini della realizzazione del film; i due ex militanti sono riusciti magistralmente a distaccarsi dalla propria storia personale e a viaggiare di fantasia, rendendo l'opera non una semplice inchiesta, e mantenendo una visione molto lucida soprattutto nella trattazione di vicende e fatti da loro realmente vissuti, come l'esperienza del carcere<sup>108</sup>. Su questa scia, anche Marco Turco, regista di *Vite in sospeso*, si è avvalso della collaborazione di alcuni protagonisti di quella stagione. L'opera, che prende le mosse da una esperienza documentaria di qualche anno prima (*Vite sospese*), può essere considerata come la conclusione di questa serie di film prodotti negli anni Novanta e che guardano al passato della lotta armata. Il film si incentra sulle vicende umane dei terroristi, da voce alle loro confessioni. «Perché sei diventato un terrorista?»: è la banale e spinosa domanda che il protagonista Jacopo, giornalista, rivolge al fratello Dario, ex rivoluzionario rifugiatosi con i suoi compagni a Parigi. Ed è la stessa fondamentale domanda che il cinema non è stato in grado di porre a quei superstiti e, dunque, che rivolge a se stesso e alla possibilità reale di comprendere e decifrare quei terribili anni di guerra. Jacopo indaga, cerca di scoprire le ragioni di fondo che hanno portato molti dei suoi “fratelli maggiori” a compiere la scelta della lotta armata, non lo fa, però, con lo sguardo severo e giudicante del giovane Emilio, che troviamo in *Colpire al cuore* e che condanna quella generazione dei padri; piuttosto che condannare, Jacopo vuole cogliere le motivazioni di certe scelte<sup>109</sup>.

Un discorso a parte meritano i film incentrati sul rapimento e l'assassinio del presidente della Democrazia cristiana, Aldo Moro. Diversi i registi che si sono confrontati negli anni con questo drammatico episodio della storia d'Italia. La considerazione è rivolta in particolare ad Elio Petri, Giuseppe Ferrara, Renzo Martinelli e Marco Bellocchio, i quali non sono del tutto nuovi al tema del terrorismo. Infatti, Petri aveva già affrontato la questione “anni di piombo” nel suo *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, nel 1970, mentre Ferrara tornerà sul tema nel 2007 con il film *Guido che sfidò le Brigate Rosse*, incentrato sulla vita del sindacalista Guido Rossa, ucciso dalle Br nel 1979.

---

<sup>108</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, pp.253-254.

<sup>109</sup> Ivi, pp. 85-87.

*Todo modo* di Petri è il primo che affronterà l'accaduto. Il film, uscito nel 1976, anno in cui il cinema politico tornerà sulla scena, è tratto dall'omonima opera letteraria di Leonardo Sciascia<sup>110</sup>. Anche in questa sua opera Petri risulterà essere profetico, metterà, infatti, in scena il rapimento e la morte di Moro ben due anni prima che la vicenda si consumi realmente. Il film è una mostruosa e agghiacciante satira che coinvolge non solo il gruppo dirigenziale democristiano ma l'intera classe politica italiana. Ministri, sottosegretari, rappresentanti del potere politico ed economico sono tutti riuniti in un luogo isolato per svolgere i loro riti spirituali e diventeranno i testimoni e le vittime di diversi omicidi. E proprio il presidente della Dc verrà rappresentato come colui che dovrà «portare la croce della mediazione sul Monte Calvario dei nuovi assetti»<sup>111</sup>. Una trama fosca, metafora degli ultimi anni del dominio della Dc, proprio nel suo momento di massimo decadimento e ricostituzione<sup>112</sup>. Petri afferma come la necessità di compiere un sacrificio interno al potere politico per poter superare questa crisi. Quello che mette in scena è tutto l'insieme delle pulsioni, delle nevrosi di Moro e dell'intero corpo politico<sup>113</sup>, lo fa sottolineando «le responsabilità storiche del leader democristiano e si attiene ai dati storici senza cedimenti a tesi dietrologiche»<sup>114</sup>, e lo può fare perché nulla è ancora accaduto: il presidente Moro è ancora seduto alla sua scrivania, e non avvolto in una coperta insanguinata in una Renault 4. Questa sua interpretazione sarà motivo di censura da parte del Collettivo, il quale, invece, apprezzerà il mimetico/naturalista Moro di Ferrara e quello astratto/impalpabile di Bellocchio, «ben più congeniali all'amministrazione della memoria pubblica»<sup>115</sup>.

Ancor prima del tema, evidente, ciò che accomuna il film di Petri e quello di Ferrara, *Il caso Moro*, è l'attore che interpreta il leader democristiano: Gian Maria Volonté. Il film di Ferrara è il primo ad occuparsi dell'affaire Moro, dopo quasi otto anni dall'accaduto. L'impianto dell'opera è cronachistico; il regista e i suoi collaboratori raccolgono molte delle testimonianze allora disponibili, come quelle di Morucci e della Faranda, altre fonti provengono direttamente dalle inchieste giudiziarie, e la strada che Ferrara seguirà sarà caratterizzata da una interpretazione che ricolloca i misteriosi eventi entro un quadro "complotto" che vede come burattinaio il capo della P2, Licio Gelli, insieme al concorso

---

<sup>110</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit., p. 35.

<sup>111</sup> Ivi, p.36.

<sup>112</sup> Ivi, pp. 140-141.

<sup>113</sup> Ivi, p.142.

<sup>114</sup> Ivi, p.73.

<sup>115</sup> Ivi, p.144.

della CIA e di altri settori legati alle istituzioni. Più che di analisi del terrorismo, il lavoro di Ferrara risulta essere un giallo politico, all'interno del quale il fulcro è rappresentato dal Moro di Gian Maria Volonté, che restituisce al Moro uomo grande umanità e statura intellettuale, e dove i terroristi risultano solo essere gli esecutori di un macabro disegno voluto da altri<sup>116</sup>. Questo film, allo stesso modo di *Piazza delle cinque lune*, del regista Renzo Martinelli, ipotizza una regia occulta che utilizza il terrorismo rosso per rovesciare le istituzioni democratiche<sup>117</sup>. Il film di Martinelli, uscito al cinema il giorno del venticinquesimo anniversario del ritrovamento del corpo di Moro, in via Caetani, è un thriller politico. Il collante di tutta la vicenda è il ritrovamento di un filmato riguardante l'assalto di via Fani e girato da un brigatista di cui non si conosce l'identità. L'esecuzione si sarebbe svolta in una località di mare e il tutto sarebbe stato gestito da una serie di forze oscure tra cui figurano nuovamente la CIA e la P2. La verità che Martinelli ricerca, attraverso l'utilizzo di fonti talvolta ufficiali e talvolta ufficiose, finisce per perdersi e tutta la vicenda viene vista attraverso un filtro di palese finzione<sup>118</sup>.

Un regista che cerca di riconsegnare umanità ai terroristi è Marco Bellocchio. Bellocchio approda a *Buongiorno, notte* nel 2003 dopo una articolata riflessione sugli anni di piombo che passa per *Sbatti il mostro in prima pagina*, *Diavolo in corpo* e *Sogni infranti. Ragionamenti e deliri*. La vicenda viene narrata attraverso lo sguardo della brigatista Chiara, interpretata da Maya Sansa, ed è sempre attraverso questa figura femminile che lo spettatore riesce ad entrare in contatto con la dimensione interiore dei terroristi. I brigatisti di cui parla Bellocchio sono infatti uomini e donne ed è uomo anche il loro prigioniero. Il Moro qui raffigurato è un uomo mite, anziano, fragile, silenzioso, quasi paterno, anche con i suoi carcerieri. La brigatista lo controlla e lo spia ossessivamente, quasi come se, prima della fatale esecuzione, voglia assicurarsi della sua presenza. Bellocchio viene definito un regista rivoluzionario perché «non può che mettere in scena scenari alternativi alla realtà storica»<sup>119</sup>, come afferma Marcello Walter Bruno. Il suo film si conclude, infatti, con l'onirica visione di un Moro che esce dal covo dei brigatisti e passeggia per Roma alle prime luci del mattino. Bellocchio ha sognato di un Moro che sopravvive e «se questo fosse

---

<sup>116</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, pp.58-59.

<sup>117</sup> Ivi, p.111.

<sup>118</sup> Ivi, p. 73.

<sup>119</sup> Ivi, p. 77.



realmente accaduto, forse oggi saremmo in un altro momento storico. Il guasto che ha provocato l'uccisione di Moro è stato infinito. Quel sogno lì è tutto il film»<sup>120</sup>.

Il tema del terrorismo, trattato, come nel film di Bellocchio, entro un'ottica prettamente intimistica, ritorna spesso nel cinema di Marco Tullio Giordana, sceneggiatore e regista italiano che debutta al Festival di Cannes con *Maledetti vi amerò*, film del 1980. Quello che racconta è la destabilizzazione che colpisce un'intera generazione durante gli anni di piombo, inquadrando la caduta degli ideali del Sessantotto con molta ironia e sarcasmo. Una generazione che ha ucciso i propri padri, che se ne è allontanata e che si ritrova ora allo sbando. Ritournerà sul tema l'anno seguente con *La caduta degli angeli ribelli*, storia che narra la relazione tra una signora dell'alta società e un terrorista in fuga, persuaso che per capire il complesso fenomeno del terrorismo sia necessaria un'indagine più sociale che politica<sup>121</sup>. Dopo un periodo di stasi, nel 2003, presenterà nuovamente un film sul tema, *La meglio gioventù*, e successivamente, nel 2012, *Romanzo di una strage*. Il titolo del primo è ispirato all'omonima raccolta di poesie di Pier Paolo Pasolini e narra le vicende di una famiglia della piccola borghesia romana entro l'arco di trentasette anni, dall'estate del 1966 fino alla primavera del 2003. I protagonisti sono due fratelli, Nicola e Matteo, seguiti durante la giovinezza, gli anni della contestazione studentesca, della lotta armata, fino al periodo post-terrorismo. Il tema principale è rappresentato dal rapporto e dalla interazione tra la sfera politica e quella privata e, soprattutto nella parte finale del film, Giordana mette in scena l'abbandono della politica, raccontando la famiglia come unico punto di riferimento<sup>122</sup>. Il secondo film, *Romanzo di una strage*, è ambientato tra Torino e Milano e tratta della ricostruzione dell'attentato di Piazza Fontana, avvenuto a Milano il 12 Dicembre 1969, e delle diverse piste seguite dagli inquirenti, in particolare il commissario Luigi Calabresi, interpretato da Valerio Mastandrea. Un altro ruolo di rilievo è rappresentato dalla figura di Giuseppe Pinelli, anarchico, interpretato da Pierfrancesco Favino, morto in circostanze sospette durante l'interrogatorio sulla strage. «Dopo la triste vicenda di Pinelli, l'opinione pubblica ha il dubbio di trovarsi di fronte ad un'orribile montatura, è sconcertata e vuole sapere la verità, e non la chiedono più solo i socialisti, i comunisti, ma ora anche i

---

<sup>120</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, p. 259.

<sup>121</sup> Ivi, pp. 46-47.

<sup>122</sup> G. Nocera «Cinema e anni di piombo: tra storia e memorie» in L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, p. 61.

liberali, i repubblicani, gran parte della democrazia cristiana, e perfino sua Santità. Comincia a circolare in questi giorni un'espressione suggestiva e terribile: "strage di Stato". Ora guai se questa formula avesse fortuna ma d'altra parte le istituzioni di sicurezza, i servizi, non si sa più bene a chi rispondano, se ai ministri competenti o a lei signor Presidente [...] Chi ha cospirato non ha attenuanti. [...] La nostra è una democrazia giovane, ancora fragile, avrebbe bisogno di aria, di luce per respirare. [...] Per molti sarebbe intollerabile anche solo l'idea che una parte dello Stato abbia coperto o avvallato questo orrore, per questo non faremo nulla, li costringeremo a coprire tutto come i gatti con gli escrementi»<sup>123</sup>. È un passo molto suggestivo, che permette di comprendere la situazione della Repubblica all'indomani della madre delle stragi, e racconta l'incontro tra Aldo Moro, interpretato da Fabrizio Gifuni e il presidente Giuseppe Saragat, interpretato da Omero Antonutti<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> *Romanzo di una strage* (Marco Tullio Giordana, 2012)

<sup>124</sup> *Romanzo di una strage* (Marco Tullio Giordana, 2012)

### 2.3 L'impatto della produzione cinematografica sulla realtà sociale

I film presi in esame permettono di comprendere come alcuni rilevanti registi abbiano cercato di denunciare la crisi che in quegli anni sconvolgeva la società italiana<sup>125</sup>. Inoltre, la loro analisi è molto importante da un punto di vista della ricerca storica e rende possibile l'uso del cinema come fonte per lo studio del terrorismo. Dunque, nonostante sia opinione comune che i terrorismi, al pari delle conflittualità politiche e sociali, non siano stati sufficientemente esplorati<sup>126</sup>, esiste, comunque, una produzione di film, inerenti al tema del terrorismo che si estende per più di un trentennio e si pone come filtro per la comprensione di quella stagione<sup>127</sup>. Infatti, i film scelti mostrano come il terrorismo possa essere utilizzato per leggere la società e il cambiamento storico, sociale, culturale che si stava verificando: il cinema, cioè, sembra affermare che il terrorismo ha messo in crisi la possibilità di tramandare una memoria storica certa e definita, di trovare nel passaggio di memorie un momento fondamentale e portante del rapporto fra generazioni diverse. Come gli stessi storici affermano, il mezzo cinematografico ha senza dubbio una grande capacità manipolativa, in relazione soprattutto alla sua funzione propagandistica e la rappresentazione filmica del terrorismo vuole essere funzionale ad una considerazione sul fenomeno<sup>128</sup>.

Dunque, il film è un prodotto culturale di massa e un prodotto industriale, attorno al quale ruotano produzione, pubblico, rapporti con le istituzioni e con i privati e che riflette la mentalità contemporanea<sup>129</sup>. La chiave interpretativa che il cinema sceglie per rapportarsi alla realtà e alla società è il thriller, il giallo politico. Questo accade perché gli autori si rendono conto della impossibilità di contrastare la cospirazione antidemocratica e di comprendere le varie teorie del complotto, le varie finalità dei terroristi. La scelta del thriller deriva inoltre da una precisa impostazione culturale. Queste pellicole non volevano rappresentare solo le inquietudini della società italiana di fronte allo stragismo e ai colpi di Stato, ma volevano delineare «il rapporto tra la domanda di verità che proveniva da una

---

<sup>125</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, p. 97.

<sup>126</sup> Ivi, p. 104.

<sup>127</sup> Ivi, p. 107.

<sup>128</sup> Ivi, p.108.

<sup>129</sup> Ivi, p.109.

società civile ferita dal terrorismo e un mondo politico restio a fornire risposte»<sup>130</sup>. La pellicola cinematografica cerca di riportare, quindi, in primo piano ciò che la verità ufficiale nasconde, portando essa stessa avanti indagini, osservazioni, spiegazioni, ipotesi<sup>131</sup>.

Il cinema stesso si trova in crisi di fronte alla smaterializzazione della vita, del senso, della cultura di quegli anni. Nella maggior parte dei film sul terrorismo troviamo televisioni accese, che trasmettono cabaret, il cui scintillante simbolo è Raffaella Carrà, insieme alle immagini delle azioni terroristiche. Siamo giunti alla sconfitta dell'intelligenza e del desiderio che animavano i movimenti del '68 e del '77, siamo giunti al trionfo dello spettacolo, della disumanizzazione del mondo, che ancora oggi è un problema evidente<sup>132</sup>. E di comune accordo con l'opinione pubblica che assiste sdegnata e commossa agli attentati terroristici e agli scontri tra movimenti di diverse matrice, il cinema registra questa deflagrazione sociale, questo clima teso e il ripiegamento in una dimensione più intima e privata<sup>133</sup>. Le reazioni dinanzi a questi avvenimenti sono invariabili e intercambiabili: il cordoglio, l'angoscia, la solidarietà, la fermezza. Come invariabili sono anche i giudizi circa gli attentati, le vittime, gli assassini. All'epoca risultò del tutto normale, ma a trent'anni di distanza si coglie come le vere armi letali, anche allora, furono proprio le parole. Le parole hanno ucciso l'intelligenza, la conoscenza della realtà e curiosità, il senso critico, la pietà. Le parole utilizzate dai politici, dalle reti dell'informazione, telegiornali e giornali, sono diventate sempre più vuote, hanno perso di senso. Si è passati attraverso un periodo di riduzione a slogan e a formule, di concetti complessi. Inoltre, crescendo l'importanza della tv, diminuiva quella delle grandi masse popolari, non considerate più, appunto, lettori, ma pubblico. Nella vita quotidiana degli anni Ottanta, dinanzi a questi nuovi mezzi di comunicazione, e dinanzi al cinema, si stava creando e affermando il pensiero unico<sup>134</sup>. Quello che va dal 1968 al 1978, risulta, dunque, essere un decennio decisivo, durante il quale i film, come afferma Kracauer, rispecchiano le tendenze psicologiche racchiuse nell'immaginario collettivo e capaci di soddisfare i desideri esistenti nel corpo della società<sup>135</sup>.

---

<sup>130</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, p. 110.

<sup>131</sup> Ivi, p. 111.

<sup>132</sup> Ivi, p. 131.

<sup>133</sup> Ivi, p. 40.

<sup>134</sup> M. Tagliaferri, P. Fantini «Parole, non fatti», in L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, pp. 149-152.

<sup>135</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, pp. 134-135.

Un tema a parte riguarda l'impatto del cinema sui terroristi. Infatti, nonostante non esista una produzione cinematografica ad opera dei militanti, tanto di destra che di sinistra, che dunque non si sono serviti di quel mezzo per fare propaganda politica, essi erano comunque grandi fruitori delle pellicole più disparate. Ricordando Valerio Morucci, ex brigatista: «Parcheeggiamo la macchina... metto l'acido nel preservativo, lo chiudo e l'infilo delicatamente nella miscela... Piazziamo la bomba... ci allontaniamo tranquilli e ce ne andiamo al cinema...»<sup>136</sup>. Non bisogna dimenticare che i terroristi degli anni Settanta erano ragazzi tra i venti e i trent'anni e dunque persone con proprie passioni, gusti, passatempi, i quali tendenzialmente mutano a seconda della fazione e del gruppo specifico di appartenenza, ma non necessariamente. Il cinema è un universo di riferimento più volte citato nelle memorie dei terroristi. Il grande schermo piace, affascina. E i film più visti sono *Qualcuno volò sul nido del cuculo* interpretato da Jack Nicholson, *Taxi Driver*, *Quel pomeriggio di un giorno da cani*, ma anche i film di Bergman e di Fassbinder, i *Blues Brothers*. «A quel “bambini” cresciuti e diventati cattivi troppo in fretta»<sup>137</sup> piace anche rinchiudersi nei cinema parrocchiali per lasciarsi andare ai ricordi dell'infanzia con cartoni animati sul genere de *La spada nella roccia*. Forse il film-culto dei militanti di Potere operaio è rappresentato da un western italiano, il film di Sergio Corbucci, *Vamos a matar companeros*, ma non si disdegna neppure un film d'avventure come *Butch Cassidy* di George Roy Hill o *Fragole e sangue*, di Stuart Hagman, manifesto politico per la sinistra extraparlamentare. Nell'esperienza dei militanti, in particolare in quella di Valerio Morucci, ex appartenente di Potere operaio e successivamente brigatista, il cinema rappresenta un bacino da cui attingere continuamente per raccontare le azioni eversive in cui erano coinvolti. «Il cinema, quindi, se non determina direttamente, quantomeno accompagna una svolta esistenziale, politica e strategica fondamentale, continuando a configurarsi come fonte di approvvigionamento di modelli, miti e immaginari»<sup>138</sup>. Nelle sue varie vesti, dunque, quella popolare, colta, politica, autoriale, impegnata, di consumo, il cinema dimostra la sua capacità di assumere “le misure dell'immaginario” e in quest'ottica si può comprendere come per i soldati rossi e neri rappresentasse una continua fonte d'ispirazione a cui attingere e di cui nutrirsi per i loro progetti.

---

<sup>136</sup> C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, cit, p. 173.

<sup>137</sup> Ivi, p. 175.

<sup>138</sup> Ivi, p. 178.

Nel complesso, dunque, risultata relativamente scarna la cinematografia che tratta apertamente il tema “anni di piombo”. Forse perché queste opere sono pericolose per chi le realizza e produce e difficili per chi ne è destinatario, per il pubblico.

## CONCLUSIONI

L'obiettivo della tesi è stato quello di evidenziare lo stretto rapporto che lega il cinema al terrorismo e, più in generale, alla stagione di violenza degli anni di piombo. In un periodo storico attraversato dai più profondi drammi politici e sociali, i movimenti giovanili, le lotte operaie, il malaffare e la corruzione, la criminalità organizzata, gli estremisti che da una sponda e dall'altra hanno imbracciato le armi, le stragi di Stato, i rapimenti, gli assassini e, dunque, il terrorismo, alcuni autorevoli maestri di cinema e diversi e spontanei movimenti autonomi, si sono posti il problema e il proposito di narrare, per il tramite delle loro pellicole, dei loro documenti, delle loro sperimentazioni, una storia di cambiamento che ha toccato profondamente le coscienze individuali e scosso le fondamenta dell'intera società civile e politica.

Alla luce di quanto analizzato si è potuto notare come non sempre i film siano in grado di spiegare il fenomeno del terrorismo; il più delle volte essi hanno volutamente evitato una riflessione politica o sociale, ripiegandosi sulla sfera privata, concentrando la propria attenzione sulla dimensione umana ed emotiva dei propri personaggi, sulle loro condizioni psicologiche e i loro rapporti interpersonali, fossero essi terroristi, industriali, magistrati, studenti, operai. Altre volte si è preferito lasciare lo spettro del terrorismo sullo sfondo e renderlo mera ambientazione. I film, e per il loro tramite i registi, hanno voluto raccontare al pubblico degli anni Settanta e a quello degli anni a venire, storie di uomini vissuti in e attraverso questa stagione.

Proprio per la sua capacità di raggiungere qualsiasi fascia sociale e qualsiasi epoca, il cinema è stato utilizzato, all'interno di questo lavoro, come strumento per osservare la realtà e la società che si andavano evolvendo e costituendo sotto le bombe delle stragi. Il filtro cinematografico ha messo in luce le dinamiche alla base della società italiana, il crescente disagio di un'intera generazione, evidenziando, a seconda del film preso in considerazione, il rapporto tra figli in rivolta e padri incapaci di raccogliere le loro insofferenze e le loro istanze di cambiamento, il confronto e lo scontro tra gender, tra sessi, la volontà delle donne di abbattere il sistema fondato sull'autorità patriarcale, la violenza dilagante nel Paese, le azioni terroristiche vere e proprie, le indagini giudiziarie e i complotti che ad esse erano sottesi.

Sulle macerie morali lasciate da tanto dolore, per le vittime, per chi le ha sopravvissute, per un'Italia in dissesto, il cinema ha ricostruito e rinarrato la storia e ha "costretto" e costringe il pubblico a fare i conti il proprio presente e il proprio passato.



## Bibliografia

- M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Skira, Milano, 2007
- S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, DeriveApprodi, Roma, 2004
- S. Colarizi, *Storia politica della Repubblica. Partiti, movimenti e istituzioni. 1943-2006*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007
- P. Craveri, *La repubblica dal 1958 al 1992*, Unione Tipografico - editrice Torinese, Torino, 1995
- L. Micciché (a cura di), *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, Marsilio, Venezia, 1998
- I. Moscati, 1967. *Tuoni prima del maggio. Cinema e documenti degli anni che prepararono la contestazione*, Marsilio, Venezia, 1997
- L. Peretti, V. Roghi (a cura di), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, Postmedia books, Milano, 2014
- V. Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, Rizzoli, Milano, 2016
- P. Scoppola, *La repubblica dei partiti. Profilo storico della democrazia in Italia (1945-1990)*, Società editrice il Mulino, Bologna, 1991
- P. Scoppola, *La repubblica dei partiti. Evoluzione e crisi di un sistema politico 1945-1996*, Società editrice il Mulino, Bologna, 1997
- C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Fano (PU), Mimesis, 2015
- C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2007

## Indice dei film

*Buongiorno, notte* (Marco Bellocchio, 2003)

*Caduta degli angeli ribelli, La* (Marco Tullio Giordana, 1981)

*Caro papà* (Dino Risi, 1979)

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

*Colpire al cuore* (Giuseppe Amelio, 1982)

*Guido che sfidò le Brigate Rosse* (Giuseppe Ferrara, 2007)

*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Elio Petri, 1970)

*Maledetti vi amerò* (Marco Tullio Giordana, 1980)

*Meglio gioventù, La* (Marco Tullio Giordana, 2003)

*Mia generazione, La* (Wilma Labate, 1996)

*Mordi e Fuggi* (Dino Risi, 1973)

*Piazza delle cinque lune* ( Renzo Martinelli, 2003)

*Romanzo di una strage* (Marco Tullio Giordana, 2012)

*Seconda volta, La* (Mimmo Calopresti, 1995)

*Segreti Segreti* (Giuseppe Bertolucci, 1985)

*Todo modo* (Elio Petri, 1976)

*Tragedia di un uomo ridicolo, La* (Bernardo Bertolucci, 1981)

*Tre fratelli* ( Francesco Rosi, 1981)

*Vite in sospenso* (Marco Turco, 1998)

## **Thesis summary**

The thesis deals with the relationship between cinema and terrorism in Italy in the “years of lead”, the Sixties - Eighties. It develops in two chapters.

The first chapter aims to frame the historical period considered, and opens the discussion related to the movies. Therefore, the Italian political situation was part of an international scenario already critical, the Cold War that split the world in two, the construction of the Berlin Wall, the Vietnam War, the repression of the "Prague Spring", the Middle-East issue, the death of President Kennedy. These were the first thunders of the Sixties. This was a period that marked the beginning of a profound renewal of culture, the attitudes of young people towards society, the institutions, the problems of precarious peace. They challenged both capitalist society and the bureaucratic systems in Eastern Europe.

In Italy, the social conflict formed and exploded in the 1968-1969 biennium. The country was in the less suitable conditions to address it. The impulse of the economic miracle was exhausted. The political-institutional system was stopped and immediately demonstrated the inability to respond to the socio-economic changes.

In the wake of the youth uprisings, the V Legislature of the Italian Republic opened in May 1968. It was opened by a Christian Democrat one-party government and immediately appears as a difficult path. Therefore, the dominant party is the Christian Democratic Party and there is also a strong growth of the Italian Communist Party. This legislature was characterized by the most intense period of social unrest, the most glowing wage dispute that Italy had lived since the Second World War: the "hot autumn." The social protest, which began in universities and schools, soon spread to many other areas also coming in factories.

In May 1972, the political elections clearly showed a right shift in the political axis, although, contrary to what might appear, the policy framework was quite fixed. In addition, under the aegis of Berlinguer, the new secretary of the Italian Communist Party, the party started pursuing a policy proposal, called the historic compromise, which aimed to create a broad alliance between all political forces representing the catholic, socialist and communist masses to smooth the conflicts within society.

Therefore, the Republic was going through a vast crisis, characterized by long and violent social unrest, the labour struggles, the early signs of terrorism and massacres. All this must

be added to the sharp slowdown in the economic growth, which would lead to a period of rising unemployment, fiscal pressure and a general climate of uncertainty.

The elections of 1976 opened the way to the experience of national solidarity and the involvement of the Italian Communist Party in the government majority. A government headed by Andreotti was launched, whose majority in Parliament was guaranteed by the abstention of all other parties. This situation would lead in 1978 to the national solidarity coalition, led also by Andreotti. Meanwhile, in 1977, the demonstrations by young people, workers, unemployed, students, professors started up again. The new protesters were expressed through armed struggle. The violence they brought reflected the dark atmosphere of this time and the affliction for a restless present and an uncertain future.

At the end of 1977 the Andreotti's political line, which wanted to exclude the Italian Communist Party from the logic of government, was revealed. However, in 1978 the second Andreotti's government went into crisis and after the death of the president of the Christian Democrats, Aldo Moro, ended up the national solidarity governments and consociation season. Italy was moving towards the VIII Legislature and the experience of the Five-Party, together with all the outstanding issues from previous years as the Welfare State crisis, the aging population, the political system's immobility, the party politics crisis, the spread of organized crime, the phenomenon of political corruption.

At this point the Thesis deals with the growth and decline of terrorism, by analyzing the various organizations which characterized these years and their actions of revolt against the State. During 1969, it appeared for the first time a form of Extreme Right terrorism, characterized by a series of bomb attacks in places frequented by ordinary citizens. Indeed, the violence carried out since the mid-70s had opposite matrix and was carried out by different groups formed by internal divisions to the different political parties of the revolutionaries of the Left.

The first strong attack on the State took place in Milan on December 12, 1969. A bomb exploded at the National Agricultural Bank in Piazza Fontana. That day there were four other bombs in Milan and Rome. Unfortunately, the questions about the aims, the principals and even the perpetrators of the attack in Piazza Fontana remain still open and unresolved. Nearly two and a half years passed between December, 12 1969 and the subsequent deadly bombing of subversive nature, to Peteano of May 31, 1972. Social unrest increases and even

clashes between fascists and anti-fascists. The clash was radicalized by both parties and evolves in openly subversive sense.

Two attacks took place in 1974. One in Brescia, in Piazza della Loggia, where a bomb exploded during a demonstration. The other on the Italicus train from Rome to Brenner.

Certainly, Brigade Rosse were the most active forces between Italian and European subversive forces of those years. Brigade Rosse started to act at the beginning of the seventies with kidnappings and attacks on major industry and politics characters. However, their most important action was the kidnapping and murder of Aldo Moro, president of the Christian Democrats. The kidnapping took place in March 1978 and his dead body was found on May 9 of that year. With this act, Brigade Rosse led the attack to the heart of the State. The Moro case is considered a watershed in the history of the Italian terrorism, but it didn't close this season of terror. On August 2, 1980, at the train station in Bologna, occurred the kidnapping of Dozier, General of the US armed forces and the murder of Ruffilli, a member of the Christian Democrats. On October 23, 1988, the former members of the Brigade Rosse announced in a statement that the armed struggle was over.

This historic moment was full of expressive forms: cultural and artistic activities attempted to depict it. The Thesis focuses on cinema and filmmakers who have had the courage to tell the years of protest. Therefore, the second chapter comprehend the analysis of the films made in this period, the relationship between cinema and the political and social reality. Starting from the Seventies, the genre has seen many changes. First, most of the films are acts of violence carried out or due to the Far Left. Few films, however, deal with black terrorism. Therefore, the political cinema of that period showed the mechanisms of terrorism, the outline and the massacres, kidnappings, deaths, the secret services. So, the cinema described the deadly violence Italy was experiencing at that moment in history. It narrated the basic dynamics of the society such as political corruption mechanisms, the relationship between fathers and sons and the relationship between the sexes.

There were few art films dealing with these delicate years that brought Italy to the brink of civil war. Most of the films shot between the Seventies and Eighties, has not given terrorism a starring role, but has reduced it to the background. The main directors were Amelio Risi, Bernardo and Giuseppe Bertolucci. These authors shared in their activity

period, late Seventies and early Eighties, the will to leave the theme of terrorism in the background. A recurring concept in their productions was the inability of the film to understand the reality and the inability to take responsibility for the problems of their country. Focused on the same leitmotiv was the director Francesco Rosi, analyze their most important films on the theme of terrorism: *Three Brothers*.

During the Nineties, the directors' attitude changed, and authors like Calopresti, Labate, Turkish, directly addressed the years of lead, telling them through their protagonists, the terrorists.

Then, a subsequent analysis focuses on filmmakers who have dealt with the story of the kidnapping and murder of Aldo Moro: Petri, Ferrara, Martinelli and Bellocchio. The Moro of Petri is a man to whom the director imposes historical responsibilities arising from his role as leader of the Christian Democrats. Martinelli, staging a political thriller, in which Moro appears a mere victim, while Moro of Ferrara is a mimetic man and naturalist and that of Bellocchio an abstract and untouchable figure. On the intimate trail of Bellocchio moved another director, most active in the early Twenty-First century, and which represents the end-point of the analysis: Marco Tullio Giordana.

I chose to examine films to help to understand how some relevant directors have tried to denounce the crisis in those years which have upset the Italian society. In addition, their analysis is relevant from a historical research point of view and makes it possible to use the film as a source for the study of Terrorism. The above-mentioned directors have told the stories of women and men, young people, the terrorists, with their inner dramas, who have found themselves involved in the events of this period and who have taken up arms and denounced those who died or are simply left to watch, sometimes as accomplices, sometimes as antonyms.

These films do not just represent the concerns of Italy in front of the massacres and the coups, but they want to outline the relationship between the demand for truth that came from civil society wounded by terrorism and the political world, unable to provide clear answers.

Considering the analysis, it has been noted that the films has not always been able to explain the phenomenon of terrorism. They have deliberately avoided a social or political reflection, falling back on the private sphere, focusing attention on human and emotional

dimension of their characters, their relationships, whether they were terrorists, industrialists, judges, students, workers.

The film has been used, in this work, to observe reality and society which were evolving and forming under the bombs of the massacres, because it is able to reach every social class and every age. The film filter has highlighted the basic dynamics of the Italian society and the growing discomfort of an entire generation.

On moral ruins left by so much pain, the cinema has reconstructed and retold the history. It forced and forces the audience to face its present and its past.