

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA DI BOLOGNA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in D.A.M.S. – Indirizzo CINEMA

“LAVORARE CON LENTEZZA”

di Guido Chiesa

GENESI DI UN FILM

Tesi di Laurea in FILMOLOGIA

Relatore:

Chiar.mo Prof.

MICHELE CANOSA

Presentata

da:

GIUSEPPE DILONARDO

Correlatore:

Chiar.mo Prof.

GIACOMO MANZOLI

Sessione III

Anno Accademico 2002 – 2003

RINGRAZIAMENTI

Essendo la tesi di laurea la conclusione di un percorso formativo che richiede una certa quantità di tempo, di impegno, di denaro, ecc., vorrei ringraziare *in primis* la mia famiglia che mi ha sostenuto durante questo periodo.

Per la compilazione di questa tesi, poi, vorrei ringraziare i Prof. che mi hanno stimolato e incoraggiato, il regista Guido Chiesa, i Wu Ming, l'intera troupe per l'estrema disponibilità mostratami verso questa forma sperimentale, e tutti i miei amici che non si sono mai tirati indietro "nel momento del bisogno".

INDICE

INTRODUZIONE pag. 6

I. BIO-FILMOGRAFIA DI GUIDO CHIESA pag. 10

I.1 L'esperienza americana pag. 10

I.2 Il ritorno in Italia: *Il caso Martello* pag. 12

I.3 Altre esperienze e input per il futuro pag. 13

I.4 *Babylon* pag. 14

I.5 Documentari e partigiani pag. 16

I.6 *Il partigiano Johnny* pag. 19

I.7 Gli ultimi lavori pag. 21

II. I FATTI DEL MARZO 1977 A BOLOGNA pag. 23

II.1 I movimenti studenteschi pag. 25

II.1.1 Cronologia dei fatti prima del marzo 1977 pag. 27

II.1.2 Gli scontri del marzo pag. 29

II.2 Le vicende di Radio Alice pag. 34

II.3 Un caso di cronaca: il tunnel pag. 39

III. DAI FATTI AL DOCUMENTARIO pag. 41

III.1 *Alice è in paradiso*: il documentario pag. 43

IV. DAL DOCUMENTARIO AL PROGETTO	
DEL FILM: <i>LAVORARE CON LENTEZZA</i>	pag. 51
IV.1 L'incontro con i Wu Ming.....	pag. 55
IV.2 La trama del film.....	pag. 58
IV.3 Le varie stesure della sceneggiatura.....	pag. 62
V. ANALISI DELLA SCENEGGIATURA	pag. 67
V.1 I personaggi.....	pag. 67
V.2 Strutture della sceneggiatura.....	pag. 84
<i>V.2.1 La struttura in tre atti</i>	pag. 85
<i>V.2.2 Il viaggio dell'eroe</i>	pag. 98
V.3 La forma della sceneggiatura.....	pag. 104
VI. DALLA SCENEGGIATURA AL SET	pag. 113
VI.1 La preparazione del film.....	pag. 113
<i>VI.1.1 Il budget</i>	pag. 113
<i>VI.1.2 Location e scenografie</i>	pag. 115
<i>VI.1.3 I casting e gli attori</i>	pag. 117
<i>VI.1.4 Il découpage</i>	pag. 119
VI.2 Elementi tecnici di ripresa	
<i>VI.2.1 La pellicola e la fotografia</i>	pag. 120
<i>VI.2.2 Il suono</i>	pag. 122
VI.3 Sul set: le riprese.....	pag. 125

VI.3.1 Le scene degli scontri..... pag. 130
VI.3.2 Altre scene pag. 149
VI.3.3 Interno- Radio Alice..... pag. 152

CONCLUSIONI..... pag. 158

SCHEDE FILMOGRAFICHE..... pag. 160

BIBLIOGRAFIA pag. 161

INTRODUZIONE

La scelta di redigere un tipo di tesi sperimentale sulla realizzazione di un film nasce dall'esigenza di confrontarmi con la pratica cinematografico-produttiva.

Per conoscere a fondo una disciplina è necessario conoscere tutti i vari aspetti che la compongono, in questo caso mi è sembrato utile e necessario entrare in contatto con della gente che realizza dei film.

Devo dire che non è stato affatto facile riuscire a contattare una società di produzione e farsi accettare la proposta di poter seguire buona parte della realizzazione di un film, anche perché le produzioni sono soggette a continui cambiamenti di programma, per cui problemi come "slittamenti" di inizio riprese o problemi di ordine tecnico sono assai frequenti.

Dopo lunghe attese e un continuo "bussare alle porte", sono venuto a conoscenza di un casting per comparse di un film da girare a Bologna, mi sono presentato a questo casting e ho parlato con l'aiuto-regista della mia proposta, che ha accettato subito ovviamente facendomi riserva di parlarne anche con regista e organizzatore. Successivamente sono riuscito a contattare io stesso il regista che mi ha dato una risposta positiva.

Il regista in questione si chiama Guido Chiesa e il film da lui diretto si intitola provvisoriamente *Lavorare con lentezza*, la società di produzione è la *Fandango* di Domenico Procacci.

Questo film nasce dalla volontà del regista di rappresentare alcuni avvenimenti bolognesi del biennio '76-'77, in relazione soprattutto con la nascita e lo sviluppo di una radio libera: Radio Alice. Il progetto di questo film nasce quindi inizialmente con questi presupposti. Nel corso delle ricerche su questi avvenimenti però il regista capisce che un film narrativo non avrebbe mai potuto rappresentare pienamente l'universo comunicativo di questa emittente radiofonica, per questo motivo dunque decide di realizzarne un documentario. Nel 2002 esce quindi, sempre prodotto dalla Fandango, *Alice è in paradiso*, il documentario che, realizzando una commistione di diversi stili, ripercorre tramite interviste ai protagonisti di quelle vicende, la storia di Radio Alice inserita in quel particolare contesto bolognese del '77.

Il film *Lavorare con lentezza*, quindi, parte da questi presupposti ma diventa successivamente un film che racconta “le vite” di coloro che hanno fatto la radio. Il pretesto per raccontare ciò è dato dalle vicende di due ragazzi ventenni che entrano nel mondo della radio e che attraverso un percorso di formazione arriveranno anche a confrontarsi con le drammatiche giornate del marzo '77 che sono ricordate per gli scontri universitari, la morte di uno studente e la chiusura *manu militare* di Radio Alice.

La scelta di raccontare questi avvenimenti, per Chiesa, non è sicuramente da interpretare in chiave nostalgica verso quel periodo, ma si inserisce soprattutto in relazione al nostro presente e quindi al nostro futuro.

Detto questo, bisogna anche dire che gli anni intorno al '77 italiano non sono facili da interpretare, infatti, da molti sono ricordati soprattutto come “gli anni di piombo”. Il fenomeno del terrorismo quindi diciamo che ha offuscato l'aspetto creativo e le problematiche dei giovani di quel periodo.

Da qualche anno infatti si ricomincia a guardare quel periodo con occhi diversi, scoprendo notevoli analogie con il nostro presente. L'aspetto interessante che ne esce fuori riguarda il rapporto tra informazione e potere.

Ad esempio, anche il film di Marco Tullio Giordana, *I cento passi*, parla di questo rapporto, traslato però in un'altra dimensione e cioè in un sud dove il potere (anche politico) è rappresentato dalla “mafia”. La libertà di informazione riguarda in questo caso il tentativo di Giuseppe Impastato di fare “controinformazione”, tramite la libera emittente Radio Aut, su quelle situazioni. Questo porterà il giovane siciliano a scontrarsi con i meccanismi mafiosi di quella società fino al ritrovamento del suo corpo, dilaniato dal tritolo, del 9 maggio 1978. Anche se risulta facile stabilire un parallelo tra Radio Aut o qualsiasi altra radio libera del periodo e Radio Alice, il film di Chiesa, ma prima ancora il suo documentario, ci vogliono mostrare come l'emittente bolognese sia stata la punta di un “movimento creativo”, parallelo al “movimento politico”. Nel caso di Radio Alice e del movimento giovanile però, la fine sarà segnata da un altro tipo di repressione: quella militare.

Il tema della creazione delle radio libere in quel periodo ricorre anche in un altro recente film: *Radiofreccia*¹ di Ligabue, di cui per la regia si era proposto Guido Chiesa. Anche in *Radiofreccia* dei ragazzi creano una radio libera, Radio Raptus,

¹ Lo sceneggiatore di *Radiofreccia* è insieme a Ligabue, Antonio Leotti, anche collaboratore di Guido Chiesa.

che diventa il centro della loro vita, l'osservatorio da dove vedere i mutamenti di quel periodo. Ma il film verte più sui problemi dei giovani, soprattutto di quelli collegati all'eroina, come appunto il protagonista del film che alla fine morirà di overdose. Anche in questo caso il '77 è raccontato, in maniera più intimista, come un'epoca dove si sentiva ancora l'odore della libertà.

Ma il film che si può considerare più vicino alla Bologna del film di Chiesa è *Paz!*, di Renato De Maria. In questo film è centrale la dimensione privata dei ragazzi di quel periodo, questo filtrato però dalle storie dei fumetti dell'indimenticato Andrea Pazienza. Questo film infatti è popolato da tre personaggi scaturiti dalla matita di Pazienza, che pur vivendo nella stessa casa non si incontrano mai. Qui l'aspetto dell'agire politico del "movimento" studentesco e operaio di quel periodo viene fuori in relazione alle vite di alcuni personaggi che vivono invece in realtà meno politiche, quasi da *borderliner*. La Bologna di *Paz!* è simile alla Bologna di *Lavorare con lentezza*, all'interno vi ritroviamo le assemblee, gli scontri, gli slogan, ecc. , ma con la differenza che il film di De Maria mette in relazione questi elementi con l'immaginazione del fumettista, assecondandone atmosfere e situazioni. Il '77 di *Paz!* è il '77 come lo vedeva Pazienza dunque, popolato di personaggi al limite del surreale e del grottesco in un periodo difficile, di trapasso per una generazione.

Il film di Chiesa invece trova il suo humus in episodi realmente accaduti in quel periodo: lo sviluppo di Radio Alice, gli scontri del marzo '77, i fatti di cronaca, ovviamente adattati alle diverse soluzioni narrative.

L'oggetto di questa tesi sperimentale consiste quindi nella descrizione e nell'analisi del processo che va dall'ideazione del soggetto alla realizzazione delle riprese del film. Ovviamente non mi sarà possibile accedere a tutti i tipi di documenti e trattamenti tecnici, perciò vorrei dedicare una parte un po' più approfondita alla sceneggiatura e al suo passaggio alle riprese.

Nel primo capitolo sarà brevemente tratteggiato il percorso filmografico di Chiesa al fine di indirizzare quest'ultimo lavoro verso una sintesi dialettica che costituisce l'idea di base del suo cinema espressa così bene da De Gaetano nel suo libro: *Tra emozione e ragione*.

Con lo scopo poi di dimostrare l'effettiva consequenzialità dei fatti storici del marzo del '77 rapportati all'interpretazione che il regista ne dà, cercherò di descrivere alcune delle situazioni relative a quel periodo.

Successivamente spiegherò come il regista abbia utilizzato la pratica documentaristica per mostrare la natura di un fenomeno comunicativo come lo è stato quello dell'emittente radiofonica Radio Alice e di come questo lavoro sia stato funzionale alla realizzazione del film *Lavorare con lentezza*. Quindi verrà descritto il percorso che, con il contributo del collettivo Wu Ming, ha portato alle varie stesure della sceneggiatura.

Negli ultimi capitoli verrà eseguita l'analisi tecnica e tematica della sceneggiatura e il suo passaggio alle riprese con la descrizione di qualche giornata.

CAPITOLO I

BIO-FILMOGRAFIA DI GUIDO CHIESA

Nell'odierno panorama cinematografico italiano possiamo individuare la figura di Guido Chiesa come una delle più interessanti e innovative. Chiesa appartiene a quella generazione di cineasti cresciuta professionalmente negli anni '80-'90 e ritrovatasi poi nel bel mezzo di una crisi industriale come quella degli anni '80. Per questo motivo il regista ha, in parte, rifiutato il “cinema dei padri” degli anni '60-'70, per camminare con le sue gambe.

I.1 L'esperienza americana

Nel 1983, laureatosi in storia del cinema, decide di trasferirsi a New York per una vacanza-lavoro di tre mesi dove ha la possibilità di seguire un film¹ di Amos Poe e di entrare in contatto con la produzione indipendente americana. Stabilisce anche un rapporto di amicizia con Jim Jarmush con cui vi lavorerà in *Stranger Than Paradise* e in *Down by Law* facendo così una grossa esperienza, data la libertà che offriva il cinema indipendente.

In questo periodo Chiesa scrive anche per delle riviste musicali e di cinema², infatti un'altra sua grande passione è la musica che accompagnerà successivamente buona parte artistica dei suoi lavori.

Chiesa aveva già realizzato, quando era ancora in Italia, due mediometraggi girati in super 8: *Il Messaggero* nel 1979 e *Psyco Killer* nel 1982. Nell'ottobre del 1984 gira a New York *Give me a spell*³, un cortometraggio di circa 20 minuti in pellicola 16 mm sul tema della coppia. Questo lavoro sarà importante per la formazione del regista poiché è da considerarsi come il risultato dell'attività

¹ Intervista di Romagnoli C. e Pollastri S. a Domenico Procacci, nel sito www.flashgiovani/cinema.it

² In questi anni collabora alle riviste *Rockerilla* e *Cineforum*.

³ Questo cortometraggio viene realizzato in due giorni con 5000 dollari.

tecnico-organizzativa dei lavori precedenti, però a parere dello stesso regista ancora troppo “cinefilo” dal punto di vista tematico e stilistico.

Nel 1985 esce un suo libro: *La New Wave. L'ultimo cinema newyorkese*⁴.

Chiesa si sente molto vicino ai registi americani della New Wave, egli infatti afferma: “I registi della New Wave avevano pochi anni più di me, ascoltavano la mia stessa musica e facevano film con un linguaggio fresco ed originale”⁵.

Sempre nel 1985 gira il suo primo film in 35 mm⁶, di 15 minuti, *Black Harvest* (raccolto nero) che narra la ricerca di un amico da parte di due ragazzi che alla fine non troveranno, ma si imbattono in personaggi surreali. Il film è il frutto di una serie di influenze culturali americane, Chiesa infatti da quegli anni inizia a sviluppare dei discorsi critici verso la società americana che si rispecchiano nei suoi film in termini sia stilistici che tematici.

All'inizio del 1986, durante il montaggio di *Black Harvest*, il regista si rende conto dell'influenza culturale che aveva subito dalle vicende di Charles Manson⁷ e della sua Family che avevano sconvolto l'America di fine anni sessanta. Quindi gli viene lo spunto per raccontare, come questa ricerca idealistica dell'utopia che spinge milioni di giovani negli anni '60 e '80 ad emarginarsi contenga già in sé i germi dell'autodistruzione. Così vedendo delle chiare connessioni tra i personaggi di *Black Harvest* e il film che avrebbe voluto girare, struttura *Black Harvest* come la prima parte di un altro film: *Short Lives* che poi diventerà *The Hole* ed ancora dopo con la supervisione di Amos Poe Tomesha. Ma il film dopo i sopralluoghi e i casting viene bloccato per la mancanza di finanziatori americani. Nessuno è d'accordo che un giovane regista europeo faccia un film su un anti-mito americano come Manson. Questa risulta essere una lezione molto importante per Chiesa in quanto entra per la prima volta direttamente in contatto con l'industria del cinema.

⁴ G. Chiesa, *La New Wave. L'ultimo cinema newyorkese*, Torino, Aiace, 1985.

⁵ D. De Gaetano, *Tra emozione e ragione. Il cinema di Guido Chiesa*, Lindau, Torino, 2000, pag. 22.

⁶ Questa pellicola originariamente di Wim Wenders utilizzata nel film *Lo stato delle cose* viene regalata a Jim Jarmush allora assistente di Nicolas Ray che a sua volta finito *Stranger than paradise* la regala a Chiesa.

⁷ Secondo le ricostruzioni processuali del procuratore Vincent Bugliosi, Charles Manson avrebbe profetizzato un'apocalittica guerra civile tra bianchi e neri avendo percepito alcuni messaggi in tal senso in certe canzoni dei Beatles: durante la guerra civile lui e la sua famiglia si sarebbero rifugiati in una grotta; alla fine i neri avrebbero avuto la meglio ma avrebbero ceduto il potere agli unici bianchi rimasti e cioè i Manson. Per questo motivo avrebbe commesso delle stragi, per accendere il conflitto razziale.

Intanto in Italia le cose stanno un po' cambiando, c'è il finanziamento dello stato con l'articolo 28⁸ e ci sono nuovi produttori che cercano di rinnovare l'industria cinematografica italiana. E' da questo periodo fino a metà degli anni novanta che si può individuare quello che poi, suscitando molte polemiche, verrà chiamato *nuovo cinema italiano*.

Chiesa nel frattempo ha scritto altre sceneggiature e pensa di ritornare in Italia. Nell'88 conosce Lidia Broccolino⁹, una giovane attrice italiana, che leggendo il copione di *Il Caso Martello* lo convince al ritorno in Italia dicendogli che lo avrebbe fatto leggere ad amici quali Nanni Moretti, Pupi Avati, Maurizio Totti.

Ma i finanziamenti anche in questo caso tardano ad arrivare. Dopo vari tentativi, Lidia Broccolino riesce ad ottenere i finanziamenti chiedendo l'articolo 28 successivamente alla fondazione di una sua società chiamata *Brooklyn Films*.

I.2 Il ritorno in Italia: *Il caso Martello*

Guido Chiesa ritorna così definitivamente in Italia, ma rimane in rapporti con New York perché vi aveva fondato un service per produzioni italiane. Agli inizi del '90 Chiesa comprerà la *Brooklyn Films* e ne diventerà il proprietario.

Grazie alla *Fomar*, ai finanziamenti dell'articolo 28, alla *Surf Film* e agli ulteriori finanziamenti degli enti locali e pubblici della regione Piemonte, la lavorazione de *Il Caso Martello* ha inizio.

L'interesse del regista per il tema della Resistenza italiana viene fuori già dal 1984 quando scrive una sceneggiatura che adatta quattro racconti di Fenoglio sulla Resistenza. Ma di quel tema non se ne vuole interessare più nessuno, allora decide di riportare ad un livello contemporaneo la Resistenza, parlando della sua rimozione. Aiutato da Antonio Leotti¹⁰ imbastiranno la storia come un thriller storico extra urbano, ricorrendo all'archetipo narrativo della ricerca. Nella storia, il protagonista, uno yuppie trentenne che fa l'assicuratore, deve liquidare una

⁸ L'articolo che eroga finanziamenti ad opere di interesse culturale e nazionale.

⁹ Nastro d'argento come miglior attrice esordiente nel film di Pupi Avati, *Una gita scolastica*, 1983.

¹⁰ Sceneggiatore diplomato alla scuola di cinema Albedo di Milano e convinto sostenitore delle leggi classiche della sceneggiatura americana.

pratica vecchia 35 anni e cioè saldare un indennizzo per un incidente al sig. Martello scomparso da quel periodo.

Antonio Martello, ex capo partigiano, dopo la delusione degli esiti del dopoguerra vende la proprietà di famiglia e organizza, con l'aiuto di altri ex-partigiani, delle rapine ai danni dei ricchi ex-fascisti. Dopo l'incidente Martello resosi conto dei suoi errori si ritirerà in montagna vivendo come un eremita. Nella ricerca, quindi, l'assicuratore si imbatte in quelle che sono state le storie della Resistenza, questo gli cambierà la sua visione del mondo.

Il Caso Martello partecipa alla Mostra del cinema di Venezia e vince la *Grolla D'Oro* a Saint Vincent per il migliore esordio e grazie alla vendita del film alla Rai, alla distribuzione della Mikado e della Penta e ai diritti di distribuzione all'estero, il bilancio della *Brooklyn Films* va in attivo. Il film entrerà quindi nel dibattito culturale di quegli anni e genererà buona parte della produzione documentaristica del regista.

Il Caso Martello rappresenta per Chiesa il primo passo verso la definizione di un metodo di lavoro che ha come punti cardine: pragmaticità del progetto e cioè dire cose che si fanno secondo uno stile realizzabile in relazione al budget che si ha a disposizione, l'importanza della preparazione (cosa che ha imparato soprattutto lavorando con Jarmush nei set americani), l'atteggiamento rigoroso verso tutte le fasi della realizzazione del film, l'instaurazione di una sorta di troupe ideale¹¹.

I.3 Altre esperienze e input per il futuro

Nel 1991 Guido Chiesa scrive un articolo¹², pubblicato da L'Unità, che richiama l'attenzione della casa editrice Bollati Boringhieri, la quale aveva edito il libro del prof. Claudio Pavone: *Una guerra civile: saggio storico sulla moralità della Resistenza*. Accomunati da una stessa concezione di Resistenza storica, Chiesa conoscerà alla presentazione del libro del professore, lo storico Giovanni De Luna con cui inizierà più in là una proficua collaborazione.

Contemporaneamente continua la sua produzione di videoclip musicali e nel 1992 gira il videoclip *Gocce di sole* per un gruppo di Roma, gli Assalti Frontali. Nel

¹¹ Chiesa conosce in questi anni le persone che diventeranno suoi collaboratori ideali negli anni successivi, come il direttore della fotografia Gherardo Ghossi.

¹² G. Chiesa, *La mia memoria da Fenoglio a Malcolm X*, L'Unità, 22 agosto 1991.

'93 inizia un rapporto di collaborazione con il gruppo Marlene Kuntz e per loro realizzerà successivamente *Merry X-mas* , *Lieve* ,*Come stavamo ieri* e *Petali di candore*. I videoclip rappresentano, in tutto il percorso formativo di Chiesa, uno strumento di sperimentazione che gli permette di provare soluzioni di montaggio, pellicole diverse e nuovi strumenti.

Dopo aver terminato *Il caso Martello*, sempre nel 1992, Chiesa inizia a lavorare con Antonio Leotti sulla sceneggiatura di un soggetto di suo cugino Pierpaolo Chiesa: *Casamatta*. Il regista spiega così le vicende produttive del film: “ Dopo *Il caso Martello* ebbi l’opportunità, nel 1992, di fare un lungometraggio dal titolo *Casamatta*, la storia di un gruppo di adolescenti che in un’estate indimenticabile sperimentano tutto quello che la società, i genitori e la falsa tolleranza di questa epoca ipocrita gli vietano di vivere. Doveva essere una co-produzione Brooklyn Film e Surf Film, con l’articolo 28 e la partecipazione di Rai 2. Però, prima la Rai ha giudicato il progetto “eversivo e sovversivo”, rifiutandosi di finanziarlo, poi il ciclone di tangentopoli ha fatto slittare di un anno l’assegnazione degli articolo 28. Quando l’abbiamo finalmente ottenuto, un anno dopo, eravamo già impegnati su *Babylon*. Per cui il film si arenò a data da destinarsi”¹³.

I.4 Babylon

Alla fine del '92 sempre sulla scia del successo che stavano avendo i film indipendenti e con la prospettiva di poter sperimentare nuove soluzioni narrative, Chiesa insieme ad Antonio Leotti scrive in tre mesi *Babylon*, facendosi finanziare per 100 milioni dalla *Brooklyn Films* e per altri 120 dalla *Palomar* di Carlo Degli Esposti. Con un enorme sforzo di pre-produzione durato 8 mesi il film viene girato in 18 giorni in pellicola Super 16 e in video 8. Il titolo completo è *Babylon, La paura è la migliore amica dell'uomo* e si riferisce al termine con cui i “rasta” giamaicani definiscono la società occidentale dominata dal caos. Proprio il caos esistenziale, la musica , la solitudine di una generazione che ha perso i parametri ideologici che vengono espressi in un magma visivo-sonoro che costituisce la sua caratteristica principale e allo stesso tempo, al dire dello stesso regista, il suo

¹³D. De Gaetano, op.cit.

limite. In sede di montaggio vengono fatti dei cambiamenti sulla sceneggiatura e il film cambierà molto da come era stato ideato.

Vito Zagarrio scrive di questo film: “In questo quadrilatero sentimentale, Chiesa pratica un esercizio di trasgressione dei codici dei generi, esibendo la propria cinefilia ma anche il proprio talento di “metteur en scène”. Intrigante, dunque, la complessità dell’immaginario contemporaneo identificato da *Babylon*, e interessante l’inedita immagine di un’Italia operaia che vive però le stesse disperazioni, le stesse ‘impossibilità di essere normali’ dell’intellettuale borghese”¹⁴. Tuttavia il film ha dei problemi dal punto di vista ideologico. Chiesa cerca di comunicare dei concetti troppo complessi e le storie dei personaggi non riescono a contenerli.

Finito il film Chiesa incontra molte difficoltà nella distribuzione infatti commenta così questa esperienza: “*Babylon* era un’operazione del tutto atipica nel panorama italiano perché era completamente indipendente: in un mercato cinematografico dominato dal poker Ministero/ Rai/ Mediaset/ Cecchi Gori, rappresentava una scommessa, una sfida. Purtroppo è stata una sfida persa... Non è mai stato distribuito nelle sale, tranne che a Torino e in poche altre città...Con il tempo siamo riusciti a venderlo alla Rai e si può dire che è andato bene dal punto di vista economico...ma con un po’ di fortuna sarebbe potuto diventare un caso cinematografico, invece di cadere nell’oblio.”¹⁵

Babylon segna la fine di un percorso in cui Chiesa crede possibile un cinema veramente indipendente, infatti successivamente proverà a lavorare con le regole del mercato, ma cercando di fare i suoi film, alternandoli con produzioni documentaristiche e di video musicali.

Finito *Babylon* Chiesa ritorna sul progetto di *Casamatta*, perché era arrivato poco prima il finanziamento dell’articolo 28. Sempre con Antonio Leotti nell’ottobre del ’94, quindi, scrive una ulteriore stesura della sceneggiatura, ma non riesce però poi a trovare gli altri finanziamenti che servono per il film.

¹⁴ V. Zagarrio, *Cinema italiano anni novanta*, Marsilio, Venezia, 2001, p. 91.

¹⁵ D. De Gaetano, Intervista a Guido Chiesa, op.cit., pag.33.

I.5 Documentari e partigiani

Lo storico Giovanni De Luna contatta Chiesa alla fine del '94 per una collaborazione ad una mostra a Torino di cui lui è il curatore: *Torino in Guerra 1940-1945*. Con questo lavoro il regista entra per la prima volta in contatto con la memoria storica della guerra e dei partigiani realizzando interviste e facendo un lavoro di ricerca negli archivi.

E' in questo momento che Chiesa inizia a pensare, tra gli altri progetti, di fare un film sulla Resistenza, tratto da Fenoglio. Precedentemente Chiesa aveva provato a comprare i diritti d'autore del romanzo, ma senza risultato, perciò nel 1996 progetta con Giovanni Lindo Ferretti (leader del gruppo musicale C.S.I.) uno spettacolo nella città di Alba: *Un giorno di fuoco: parole, immagini, musica per Beppe Fenoglio*. Questo spettacolo risulterà un evento unico e irripetibile e ne seguirà, da parte dei C.S.I., l'uscita di un film e un disco : *La terra, la guerra, e una questione privata*.

Intanto la collaborazione con Giovanni De Luna continua e nel '95 i due realizzeranno il documentario *25 Aprile, La memoria inquieta*. E' un lavoro questo per certi aspetti sperimentale¹⁶ e rappresenta il tentativo di raccontare come i mezzi di comunicazione (Istituto Luce, Rai) in occasione del 25 Aprile rappresentano la memoria storica della Resistenza a seconda della diversa situazione politica.

Sempre in occasione del cinquantenario della Liberazione, nel 1995, Davide Ferrario propone a Chiesa di collaborare per un progetto di un documentario contenente interviste e riprese di un concerto del 25 aprile a Correggio e interviste in altre zone d'Italia, per capire cosa è rimasto del sentimento dell'antifascismo. Il concerto avveniva per la presentazione del cd *Materiale Resistente*, e vi partecipavano 18 tra i gruppi rock italiani più innovativi, che interpretavano canzoni tradizionali della Resistenza e brani scritti per l'occasione.

Alla presentazione del documentario a Correggio, alla fine del 1995, sono presenti molti partigiani che chiedono a Chiesa e Ferrario di fare un film su di loro.

¹⁶ Viene realizzato solo con materiale radio-televisivo ed è uno dei primi documentari per la Rai senza speaker.

Intanto, nel 1996, Chiesa realizza due lavori per Tele +: *I Fratelli Taviani e Indipendenti a New York*. Nel primo il regista intervista i fratelli Taviani durante una cena e si confronta quindi con quel cinema d'autore italiano che inizialmente aveva rifiutato perché non era riuscito a dare un metodo alle generazioni successive di registi, forse perché troppo chiusi nelle loro concezioni autoriali. Questo filmato rappresenterà quindi un ricomporsi del suo rapporto con il cinema italiano e con quei maestri che inizialmente aveva rifiutato.

Nel secondo, *Indipendenti a New York – Radiografia di un'alternativa*, il regista racconta attraverso interviste ai diversi regista e operatori del settore lo stato del cinema americano indipendente a metà degli anni '90, con un confronto tra New York e la West Coast.

Nel '97 Chiesa realizza quel lavoro documentario sui partigiani conosciuti poco tempo prima. Il documentario si nutrirà di un continuo confronto tra partigiani e filmmakers sul tema della memoria. Il documentario inizia con una parte di fiction, dopo ci sono le testimonianze dei partigiani che raccontano storie emozionanti e sofferenti con un ritmo molto dinamico e frammentario. *Partigiani* è un passo decisivo verso la realizzazione de *Il Partigiano Johnny*, infatti qui il regista sente l'esigenza di sottolineare come la Resistenza sia stata una guerra di minoranza e come le scelte individuali entrano nel destino collettivo.

In seguito alla proiezione di *Partigiani* al Festival Cinema Giovani di Torino, nel 1997, un ex operaio della Fiat, Pietro Perotti contatta Chiesa per proporgli un lavoro che narrasse la generazione che dal '69 aveva partecipato alle lotte sindacali a Mirafiori fino al famoso sciopero dei 35 giorni nel 1980. La proposta sembra subito molto interessante per il regista in quanto Perotti possiede del materiale in super8, da lui girato, su quelle vicende. Insieme a Daniele Vicari (con cui Chiesa si era trovato bene a lavorare nei precedenti lavori)¹⁷ decidono di raccontare il rapporto con queste persone che pur avendo subito delle grosse sconfitte non rinunciavano a lottare per cambiare determinate situazioni. Tra il '99 e il 2000 ne esce fuori, quindi, *Non mi basta mai*, un documentario che passa dal presente al passato con un ritmo dinamico, con un linguaggio stilisticamente complesso che usa in modo molto coinvolgente il montaggio e la musica. Il regista spiega così il documentario: “Uno degli obiettivi che ci siamo posti con De Luna è stato cercare di superare le difficoltà che il documentario ha sempre avuto in Italia. In tal senso all'estero sono molto più avanti di noi. In Italia si fanno e si

¹⁷ Daniele Vicari ha collaborato con Chiesa in *Partigiani e Volare*.

vedono pochi documentari. Abbiamo cercato di operare il superamento della voce off, ad esempio. E volevamo andare oltre la forma documentario tipo inchiesta televisiva alla Caracciolo che utilizza la voce off come fosse la verità. Noi invece avevamo l'esigenza di documentare la realtà facendola parlare. Certo anche io, come regista, effettuo una manipolazione, però cerco di far parlare le cose. Non tento di spiegarle a chi sta guardando...Inoltre, io ho il desiderio di far comunicare i linguaggi fra di loro. Il linguaggio della musica con quello del cinema, quello del cinema con quello della letteratura, quello della letteratura con quello delle arti visive e così via. Questo in Italia accade poco. Un film come *Non mi basta mai*, non commissionato e non realizzato per piacere a qualcuno, neanche al mondo televisivo, ci ha fatto sentire liberi di far comunicare questi linguaggi¹⁸.

Non mi basta mai segna il ritorno di un documentario italiano nelle sale dopo ben trentaquattro anni, anche se con una distribuzione molto limitata, inoltre vince diversi premi tra cui il premio *Cipputi* per il miglior film sul lavoro al Torino Film Festival.

Sempre nel '97 la Palomar di Carlo Degli Esposti aveva provato a comprare i diritti del romanzo di Fenoglio *Il Partigiano Johnny*, ma essendo i prezzi per fare ciò ancora troppo alti Chiesa propone di realizzare uno sceneggiato in due puntate per la televisione sulla vita di Beppe Fenoglio: *Una questione privata. Vita di Beppe Fenoglio*. Qui la narrazione si articola secondo quel complesso sistema di alternanza di fonti e contributi filmici diversi, metodo che il regista sta affinando in quegli anni grazie ai suoi documentari. Tutto il lavoro di interviste, di ricerche sulla vita di Fenoglio, di penetrazione del mondo delle Langhe servirà a questo punto come lavoro propedeutico per *Il Partigiano Johnny*.

Nel 1997 Chiesa collabora con De Luna alla realizzazione di un programma documentario per Rai Due in occasione del cinquantesimo anniversario della Costituzione italiana. Il documentario *Nascita di una democrazia* si suddivide in due puntate: *Dalla guerra alla costituente* e *La costituente*¹⁹ dove si raccontano gli anni di trasformazione dell'Italia che vanno dal referendum del 2 giugno 1946 all'approvazione della Carta costituzionale del primo gennaio 1948. In questo lavoro vengono utilizzati materiali di repertorio (Istituto Luce, combat-film,

¹⁸ M.G. De Bonis, *Privilegiare il cinema della ragione*, intervista, *Cinecritica*, anno VI, n.21 gennaio-marzo 2001.

¹⁹ Trasmessi su Rai Due il 9 e il 10 luglio 1997 alle ore 22.30.

archivio audiovisivo del movimento operaio) uniti a spezzoni di film dell'epoca, canzoni popolari e programmi televisivi Rai.

L'anno seguente Chiesa e De Luna realizzano per la televisione franco-tedesca *Arte* un altro documentario: *Volare. La grande trasformazione*. I filmati utilizzati per questo documentario provengono dal nuovo fondo di una grande società di produzione televisiva, la *Videa*, e concorrono insieme alla musica dell'epoca a dare un ritratto dell'Italia del boom economico in sintonia con le idee dello storico De Luna: una grande trasformazione antropologica e sociale del paese. In questo lavoro Chiesa delinea la fondamentale importanza della memoria intesa in senso critico come generatrice di nuove e possibili alternative per il futuro.

Volare rappresenta il risultato di maggior efficacia rispetto ai documentari realizzati con materiale d'archivio, musica e senza voce off e continua a sottolineare l'importanza del metodo di ricerca accurata delle fonti e di una narrazione in continua evoluzione.

Nel 1997 Chiesa inizia a lavorare su un progetto formatosi grazie ad un incontro ad una proiezione di *Babylon* al Cinema Giovani di Torino, dove vi incontra Raffaella Bortino, terapeuta in una comunità di psico-tossici, che gli propone quindi di fare un film sulle sue esperienze di lavoro riguardanti le perversioni dei terapeuti e i loro deliri di onnipotenza. La sceneggiatura di *Agnello di Dio* scritta sempre con Antonio Leotti viene acquistata dalla casa di produzione Artisti Associati, ma il film alla fine non potrà essere realizzato.

1.6 Il partigiano Johnny

In quel periodo Antonio Leotti stava collaborando con Ligabue alla sceneggiatura di *Radiofreccia*, il produttore Domenico Procacci non aveva però scelto a chi farlo girare. Chiesa si presenta così a Procacci come candidato alla regia di *Radiofreccia*, ma fra i due c'è un equivoco, Procacci infatti aveva capito che Chiesa gli voleva proporre *Il Partigiano Johnny*. Così Procacci si prende l'onere di convincere la famiglia Fenoglio alla cessione dei diritti del romanzo, ci riesce. Il progetto che Chiesa stava accarezzando da diversi anni stava finalmente per diventare realtà. Il regista spiega così il passaggio dal romanzo al film: “ Quando

per la prima volta si legge il romanzo si è travolti dal suo magma linguistico intraducibile sullo schermo e assai poco cinematografico. Invece, ad una lettura più attenta, ci si rende conto che la struttura narrativa del romanzo è molto forte, precisa, quasi di genere nella sua iterazione di fatti ed eventi funzionali alla costruzione del personaggio e del senso dell'opera. E' una struttura classica, archetipica, come quella dell'Odissea, a cui il testo fenogliano è stato da molti messo in relazione...Una volta individuata la struttura narrativa, si trattava di compattarla nei tempi e nei modi di una sceneggiatura cinematografica: se Johnny compie tre volte la stessa azione, ne abbiamo tagliate due; se ci sono tre personaggi che svolgono la stessa funzione narrativa, ne abbiamo lasciato uno solo...In questo senso abbiamo tradito il romanzo...Ma, altrettanto, volevamo che il film fosse diverso dal romanzo, una cosa a sé, che visse di vita propria...Sinceramente credevo che il film sarebbe durato meno di due ore, ma quando sono stato sul set mi sono reso conto che la recitazione di Stefano Dionisi dilatava i tempi. Ho provato a spingerlo in un'altra direzione, ma ho capito che avrei snaturato proprio quanto di bello Stefano ci stava dando. D'altronde lo abbiamo scelto non tanto per la sua somiglianza fisica con il personaggio (confermata a sorpresa proprio dal fratello e dalla sorella di Fenoglio), quanto per la sua capacità di recitare con lo sguardo, perché Johnny, nel film come nel romanzo, è soprattutto questo: uno sguardo attraverso la guerra civile.”²⁰

Il film venne girato in autunno, tra il 4 ottobre e il 19 dicembre 1999, per rendere al meglio il contesto ambientale ed emotivo in cui si dipana la storia. Il film è stato girato nel territorio delle Langhe per diverse ragioni: conoscenza approfondita del regista²¹, perché vi è stata realmente la Resistenza, e perché rappresenta una sorta di paesaggio esistenziale, un teatro ideale per la raffigurazione della tragedia umana, del rapporto uomo-natura e dei conflitti fra le classi sociali.

Il protagonista, un giovane ragazzo, sceglie nel corso della storia di stare da una parte, consapevolmente e con coerenza, senza mai smettere di pensare. Johnny è un personaggio che nel mezzo della guerra e con un bagaglio di confuso idealismo ricerca l'autenticità. Solo in questo modo può dare un senso alla sua vita, e questa ricerca passerà attraverso l'esperienza della solitudine del rigore e della coerenza individuale. La figura di Johnny è emblematica di un percorso umano: la

²⁰ D. De Gaetano, op. cit., pag. 38.

²¹ Nelle Langhe Chiesa ha anche girato *Il caso Martello e Una questione privata*.

Resistenza come occasione per l'uomo di diventare realmente uomo. *Il Partigiano Johnny*, quindi, se da un lato rappresenta il punto di arrivo di un discorso sulla Resistenza allo stesso tempo va oltre, allargandosi a nuove tematiche.

Se, nella dicotomia stilistica tra emozione e ragione, *Il caso Martello* costituisce il polo della razionalità e *Babylon* quello dell'emozione, *Il partigiano Johnny* va verso una sintesi equilibrata di questi due elementi.

I.7 Gli ultimi lavori

Nel 2000 Tele + affida a sei giovani registi il compito di raccontare per immagini qualcosa “di” Pasolini e non “su” Pasolini, di interrogarsi venticinque anni dopo sulla sua poesia fatta di parole e immagini. Guido Chiesa partecipa a questa esperienza²², con la produzione di Cresto-Dina per la Fandango e di Tele +, realizzando un documentario di 15 minuti: *Provini per un massacro*. In questo lavoro Chiesa fa ripetere i provini che Pasolini effettuò nel 1974 per il suo ultimo film: *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Nel documentario la voce off di Francesco Berardi detto ‘Bifo’ legge dei brani tratti da alcuni testi²³ che spiegano le dinamiche dei provini per il suo film e il significato profondo della mercificazione dell'uomo espresso attraverso il sesso aberrante.

Nel 2002 Chiesa realizza un documentario sul tema dell'immigrazione: *Il contratto*²⁴. E' la storia di Jadelin Mabiala Gangbo, un venticinquenne congolese, ma vissuto praticamente da sempre in Italia, che ha vissuto all'età di 5 anni una situazione in cui il padre, un tempo ricco imprenditore, fallisce e ritorna in Congo. I figli vengono lasciati in Italia ed affidati quindi ai servizi sociali, ora Jadelin è maggiorenne e con la nuova legge Bossi-Fini deve trovare un contratto di lavoro che gli assicuri la cittadinanza. Jadelin è uno scrittore di romanzi, e deve poter quindi lavorare, magari come cuoco, per poter continuare a scrivere.

²² A questa proposta di Tele + hanno anche partecipato: Bruno Bigoni, Davide Ferrario, Gianluigi Toccafondo, Daniele Vicari, Daniele Cipri e Franco Maresco.

²³ I brani sono tratti dai seguenti testi: *Il cinema di PierPaolo Pasolini*, Roma 1983; *Scritti Corsari*, Milano 1975; *Lettere Luterane*, Milano 1976.

²⁴ Prodotto da Tele + e Fandango, partecipa il 2 settembre 2002 al Festival di Venezia nella sezione “Nuovi Territori” e viene trasmesso il 23 ottobre 2002 su Tele +.

Sempre con la Fandango nel 2001-2002 Chiesa lavora ad un progetto per un lungometraggio²⁵, ma un cambiamento nella situazione produttiva blocca il film, così il regista riprende in mano un progetto che aveva in mente da parecchi anni e che in parte realizza nel 2002 con un documentario: *Alice è in paradiso* (vedi cap. III e IV). Tutto il lavoro preparatorio e organizzativo del documentario confluisce a questo punto nel film che è oggetto di questa tesi: *Lavorare con lentezza*.

Ma prima di iniziare le riprese di questo film Chiesa realizza un altro scioccante documentario: *Sono stati loro. 48 ore a Novi Ligure*.

Questo lavoro ha suscitato molte polemiche nel mondo mediatico per come viene affrontato il concetto stesso di realtà. Il documentario parla delle prime quarantotto ore successive alla notizia del ritrovamento dei cadaveri della quarantacinquenne Susy Cassini e del figlio Gianluca di dodici anni. In questo massacro l'unica sopravvissuta è Erika, la figlia di Susy Cassini e di suo marito Francesco De Nardo, che in un primo momento indica che la pista da seguire nel duplice omicidio risale a ladri di origine albanese e slava.

Il documentario non indaga sull'omicidio, ma affronta la ricostruzione delle indagini nei primi due giorni attraverso il montaggio delle trasmissioni tv che in quelle 48 ore hanno affrontato la vicenda e invaso Novi con le loro telecamere.

Per 48 ore non si parla d'altro: l'informazione italiana gronda di dettagli macabri sul duplice omicidio, nel paese si avverte una vera e propria ondata di panico. Nel calderone ci finisce di tutto: la sicurezza dei cittadini, l'ordine pubblico, l'immigrazione clandestina, la piaga della prostituzione e della droga. Ad essere accusati del duplice omicidio sono ovviamente gli immigrati slavi e albanesi che vivono in quelle zone. Chiesa attraverso la vicenda di Novi e la paura che ha generato nei suoi abitanti vuole analizzare cosa sta accadendo nel mondo.

Il documentario non parla di quello che si è scoperto nelle ore successive a quelle prime quarantotto, e cioè della risoluzione del giallo che indica che gli assassini sono Erika e il suo ragazzo Omar.

Si parla invece della reazione dei benestanti e borghesi abitanti di Novi, reazione che è stata ricostruita da parte di alcuni attori di quella zona a cui Chiesa ha fatto raccontare dei monologhi costruiti sui frammenti di conversazioni e dichiarazioni che gli abitanti di Novi avevano rilasciato in quei giorni.

Attraverso questa operazione di apparente falsificazione che il regista vuole arrivare ad analizzare i comportamenti di una classe sociale.

²⁵ Il film si dovrebbe intitolare *Il mondo va avanti*.

CAPITOLO II

I FATTI DEL MARZO 1977 A BOLOGNA

Il prossimo film di Chiesa, intitolato provvisoriamente *Lavorare con lentezza*, racconta degli avvenimenti legati alle vicende di due ragazzi della periferia bolognese che attraverso varie esperienze si avvicineranno alle vicende che hanno sconvolto Bologna nel marzo 1977. La natura di questo film, in parte scaturito da un documentario, *Alice è in paradiso*, trova in una determinata realtà del periodo il suo motivo principale.

Ho ritenuto necessario quindi fornire un quadro generale dei fatti di quel biennio bolognese, in particolare in relazione ai movimenti studenteschi, alle vicende di Radio Alice e al clima di illegalità attraverso un curioso fatto di cronaca.

Questa data in questa città, dunque rappresenta ancora oggi, anzi direi forse in maniera più forte, da un punto di vista l'inizio di una situazione diversa e dall'altro la fine di un sogno, di un utopia, di alcune fantasie rivoluzionarie.

Il "movimento del 77" è considerato come la conclusione di un lungo ciclo iniziato con le mobilitazioni collettive del 1968-69, ma cosa è realmente accaduto nel 68?

Gli storici più illuminati continuano ancora a chiederselo, a ricercare nuovi documenti, a intessere nuove relazioni, insomma dopo più di trenta anni la ricerca è ancora aperta, come è naturale e auspicato che sia.

Per quanto riguarda i fatti collegati ai movimenti del 1968 riporto qui di seguito quanto affermato da Vincenzo Camerino: "L'onda del '68 si presentò come un'insorgenza internazionale, forse preannunciata dalle tematiche contro-culturali e dai primi movimenti dei campus nordamericani, dalla rivoluzione culturale cinese, dalle manifestazioni per la pace in Vietnam, ma comunque inaspettata nella sua radicalità.

D'altra parte è innegabile che l'evento-'68 ha cambiato mentalità, costumi, orientamenti, anche culture politiche, modalità comunitarie, stili di protesta, soprattutto in una democrazia e in una società ingessate come erano quelle italiane della fine degli anni Sessanta"¹.

¹ V. Camerino, *Il cinema e il 68. Le sfide dell'immaginario*, Barbieri editore, Manduria, 1998.

A questo proposito cito ancora un'affermazione di Robert Lumley: "Ma nel caso dell'Italia è stato difficile dimenticare l'impatto del biennio 1968-69 come spartiacque; La rivolta studentesca, seguita nel 1969 dall'autunno caldo dei conflitti industriali, scosse le fondamenta della repubblica e sfociò in un decennio di intensa conflittualità che ha avuto conseguenze sia positive (modernizzazione, democratizzazione e crescita della società civile) che negative (conflittualità sociale endemica, paralisi istituzionale, polarizzazione della politica in repressione e terrorismo)"².

Il movimento del '77 però, a differenza di quello del '68/ '69, da cui prende in prestito modi e forme, è stato un fenomeno esclusivamente italiano che si inseriva in una situazione politica particolare: al successo elettorale del PCI nelle elezioni politiche del 1976 (il partito ottenne il 34,4%, una percentuale mai toccata prima) era seguita la costruzione di un governo detto della "non sfiducia", guidato da Andreotti e sostenuto dall'astensione di comunisti e socialisti.

Questo movimento non solo ha segnato una cesura netta fra i modi tradizionali della politica, dei partiti ed anche dei gruppi della sinistra extraparlamentare nati e provenienti dalle esperienze del '68, ma si è posto in netta contrapposizione sia con il Partito comunista che con la tradizione del movimento operaio.

Il movimento del '77 ha anticipato non poche tematiche relative alla composizione attuale del lavoro, della comunicazione e dei mutamenti sociali e ha anche profetizzato le ricche potenzialità evolutive e comunicative della rivoluzione digitale e telematica: infatti le nuove tecnologie multimediali e telematiche avrebbero rotto gli schemi classici del linguaggio per creare un nuovo modo di comunicare.

La città di Bologna in questo caso risulta un esempio emblematico delle contraddizioni di quella società: scontri sociali, lotte armate, crisi delle istituzioni e dei partiti, hanno procurato una vera frattura generazionale. E fu proprio la Bologna "ricca e comunista" e quindi plasmata nei linguaggi della politica nata con la repubblica ad essere messa in discussione nelle radici.

Il film di Chiesa tuttavia non è un film di denuncia politica, non vuole invalidare una tesi o far luce su alcuni fatti che sono stati occultati. Questo film vuole dare una interpretazione di alcune vicende relative a quel periodo che tendono a ripetersi nel corso degli anni. A Guido Chiesa interessa ricostruire il ritratto di

² R. Lumley, *Dal '68 agli anni di piombo. Studenti e operai nella crisi italiana*, Saggi Giunti, Prato, 1998, pp. 18-19.

quello che è stato il movimento creativo bolognese che ha avuto la sua più concreta rappresentazione nel progetto comunicativo di Radio Alice.

Oltre questo gli interessa anche far notare come il potere si comporta rispetto a queste forme alternative, e cioè di come usi la violenza per reprimere alcune situazioni. E' vero che al periodo c'era una forma diffusa di illegalità, che andava dalle occupazioni di case, ai furti ai danni delle botteghe, alle autoriduzioni ecc., e nel film si vuole anche far vedere come il governo ha reagito a questo, e cioè con la violenza.

La parte degli scontri tuttavia è una piccola parte rispetto a tutto il resto del film che si dipana attraverso la storia di alcuni personaggi che si trovano "innocentemente" inseriti nei fatti che sconvolsero Bologna in quel mese.

Nella sceneggiatura infatti si intrecciano i fatti più eclatanti di quel periodo, uniti a vicende intime di alcuni personaggi.

Dal punto di vista narrativo, eventi come la comunicazione radiofonica di Radio Alice si fondono con le rivolte del "movimento", con gli scontri, con i fatti di cronaca.

Devo dire che la mole di materiale su questo periodo è notevole, cercherò quindi di fare un sunto di questi documenti.

II.1 I movimenti studenteschi

Nel 1977 Bologna si trova quindi al centro di una rivolta e di una crisi sociale e politica. Nel Marzo per ben due giorni la città è presidiata militarmente, nessuno può entrare e uscire dalla mura senza pericolo e spavento.

L'università, una delle più antiche e prestigiose, sede di un continuo confronto e scambio politico ed ideologico, si trova al centro della rivolta.

La rivolta operaia, studentesca, intellettuale, femminista diventa una sola e prende il volto di migliaia di giovani, coperti da passamontagna e fazzoletti, armati di spranghe, bottiglie incendiarie molotov, sanpietrini (cubetti di porfido usati nelle piazze del centro storico), che lottano contro il potere rappresentato dalla divisa militare.

Ma furono soprattutto gli studenti universitari a reagire a quel disagio esistenziale, sociale e politico, mettendosi in prima linea nella lotta contro le istituzioni.

Riporto qui di seguito un articolo dell'Unità che esprime una delle tante cause scatenanti la rivolta: “molte cose sono già state dette sulla natura e sugli orientamenti del movimento di rivolta che si è aperto nelle università. Si è individuato il rapporto che lega questo movimento alla crisi politica ed economica del paese, alla mancanza di sbocchi professionali di grandi masse giovanili...nessuno vuole negare la drammatica evidenza delle ragioni sociali che sorreggono la rivolta degli studenti. Nessuno pretende che le masse studentesche subiscano rassegnate la prospettiva della disoccupazione, la durezza delle loro condizioni di vita, la inadeguatezza quasi assoluta delle nostre università a garantire - nei metodi e nei contenuti - l'acquisizione di una professionalità socialmente definita”³.

Quindi possiamo identificare una delle cause di questa rivolta nella affermazione di un “identità giovanile”, emblematica di una realtà che caratterizzava la moderna metropoli.

Questa condizione veniva giudicata dai mass-media come un problema sociale, un malessere che bisognava curare, mentre nel movimento, devianza ed emarginazione venivano rivendicati e fatti propri.

I giovani del movimento, gli studenti fuori sede e non solo, si collocarono contro o altrove, con il loro estremismo senza mediazione (gli autonomi), con la loro fantasia irridente, con i loro saperi incuranti della storia e dell'identità della città. Il cuore di quella identità era il PCI e lì fu portato l'attacco: sicché nel duro scontro che si aprì tra PCI e movimento del '77 a Bologna quel che rimase di profondo e duraturo fu in realtà il consumarsi di una frattura generazionale senza precedenti.

Il mito politico di Bologna tramonta per i giovani e quella frattura tra città, partiti della sinistra, gruppi delle élite progressiste dominanti in città non si è più davvero chiusa.

Il disoccupato ad esempio non chiedeva il diritto al lavoro, bensì il diritto di sviluppare le proprie capacità individuali. Il movimento pose infatti in primo piano nuove istanze: la dimensione del privato, la soddisfazione dei bisogni e dei desideri, l'esaltazione dello spontaneismo, l'esigenza di liberare ed appropriarsi di spazi di espressione. L'azione politica divenne ironia e performance teatrale, non solamente per quella che venne definita l'anima creativa, gli “indiani

³ AA.VV., *Documento di docenti democratici dell'ateneo bolognese*, L'unità, martedì 22 marzo 1977.

metropolitani”, ma per tutto il movimento, anche per l'area di “autonomia” in cui potevano coesistere ironia e violenza.

Le occupazioni delle università, delle case, delle strade, dei quartieri, le barricate erano la dimensione dell'agire politico del movimento. Una costante pratica di riconquista del territorio, dello spazio pubblico, l'autogestione, rimandavano ad una nuova idea di cittadinanza i cui punti cardini erano la critica del lavoro e della politica.

II.1.1 Cronologia dei fatti prima del marzo 1977

Per dare un'idea più chiara di quegli avvenimenti riporterò le date più salienti degli eventi che hanno caratterizzato quegli anni:

“Maggio 1975: dopo gli scontri nelle strade di Milano i giovani proletari si organizzano in circoli e diffondono le autoriduzioni, nei magazzini, nei negozi, nei cinema, nei ristoranti di lusso.

9 febbraio 1976: a Bologna in via del Pratello 41 nasce Radio Alice.

Marzo 1976: viene arrestato uno della redazione di Radio Alice con l'accusa di partecipazione a banda armata.

Giugno 1976: si organizza una grande festa al libero festival del Parco Lambro, dove avverranno concerti, poesie urlate, nudificazioni di massa, balli orfici, sabbe sataniche e un assalto ad un camion carico di polli surgelati.

Dicembre 1976: migliaia di giovani proletari dei circoli giovanili milanesi decidono di impedire la prima della Scala, decine di migliaia di giovani danno battaglia intorno alla scala per tutta la serata. Verranno respinti fuori.

Il Movimento dei giovani proletari vuole divenire Movimento di liberazione dal lavoro, e rompere il muro istituzionale costruito dalle forze del compromesso storico, ovvero Democrazia cristiana e Partito comunista.

Gennaio 1977: a Bologna una cellula mao-dadaista distribuisce un volantino durante una manifestazione organizzata dal Partito comunista italiano e dal partito repubblicano, in questo volantino si esprime (ovviamente in chiave ironica)

l'entusiasmo per la linea del PCI, in tutto e per tutto utile agli interessi dei padroni.

A Roma, il Movimento degli indiani metropolitani eleva l'ironia e la simulazione al livello di comportamento di massa.

10 febbraio 1977: a Bologna una manifestazione di ottomila persone dilaga in città al grido di "Andreotti tu sei pazzo la classe operaia non pagherà più un cazzo".

17 febbraio 1977: all'università di Roma il segretario della Cgil, Lama, intende parlare in rappresentanza al Partito comunista che considera intollerabile la situazione che si sta creando. Gli studenti chiedono di partecipare al comizio con l'intervento di uno dei loro rappresentanti. Il PCI rifiuta la richiesta. Viene assaltato il camioncino sul quale è collocato il palco del comizio.

19 febbraio 1977: a Roma c'è una manifestazione di cinquantamila universitari mobilitati contro la legge Malfatti, che intendeva introdurre il numero chiuso, infrangendo il principio dell'università di massa introdotto nel 1968. Le università vennero occupate.

3 Marzo 1977: a Roma la magistratura condanna Francesco Panzieri a nove di prigione per un delitto che non ha commesso: concorso morale nell'omicidio di un picchiatore fascista. Si pensa ad una vendetta politica contro il Movimento.

5 Marzo 1977: a Roma diecimila studenti e giovani proletari entrano nell'università. La polizia li circonda in forze, ma la manifestazione invade la città.

6 Marzo 1977: a Torino, cortei di massa mettono a sacco gli uffici della Fiat Mirafiori, l'università viene occupata.

7 Marzo 1977: a Bologna c'è una manifestazione di settemila studenti contro la repressione. Il centro cittadino è attraversato da un corteo festante che occupa diversi edifici. Le forze conservatrici della città, ma anche il Partito comunista, chiedono un intervento delle forze dell'ordine contro gli estremisti⁴.

⁴ Bifo e Gomma, (a cura di), *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, Shake Edizioni Underground, Milano, 2002, pp. 9-19.

II.1.2 Gli scontri del Marzo

La cronaca di quanto riportato di seguito è tratta dal libro “Bologna marzo 1977...fatti nostri...”.

Voglio precisare che questi documenti sono interni al movimento, cioè scritti dai “compagni” che hanno vissuto dal loro punto di vista quegli avvenimenti. Tuttavia il film, a dire del regista, non vuole dire la verità assoluta su quei fatti, non vuole far luce su vicende occultate dalla storia, vuole semplicemente raccontare quei fatti, mantenere viva quella parte di storia per poterci riflettere oggi.

Credo però che la cronaca storica riconosca questo punto di vista come veritiero, per quanto riguarda le dinamiche degli scontri, anche perché confermato da centinaia di testimoni, nonché in alcuni casi dalle ricerche effettuate tramite atti processuali.

“Venerdì 11 marzo 1977: alle ore 10 c’è un’assemblea di Comunione e Liberazione nella sala di anatomia dell’università di Bologna, sono presenti circa 400 persone. Cinque compagni della Facoltà di Medicina, presentatisi all’entrata esclusivamente per partecipare all’assemblea, vengono malmenati e scaraventati fuori dall’aula.

La notizia si sparge nell’Università, e accorrono una trentina di compagni che vengono dapprima fronteggiati da un centinaio di ciellini.

L’aggressione dei cosiddetti “autonomi” consiste nel lancio di slogan e scambi verbali.

Scatta la provocazione preordinata: i ciellini si barricano all’interno dell’aula, uno di loro, d’accordo con un professore, che intanto aveva interpellato il rettore Rizzoli, chiede l’intervento della polizia e dell’ambulanza, prima ancora che succedesse qualcosa.

Nel frattempo, fuori dall’Istituto di Anatomia, si raggruppa un centinaio di compagni. Dopo appena mezz’ora arrivano polizia e carabinieri con cellulari, gipponi e camion, in numero certamente spropositato.

I compagni escono allora dal giardino antistante l’istituto e si raccolgono sul marciapiede nei pressi del cancello; un primo gruppo di carabinieri entra e si

schiera nel giardino, un secondo gruppo esegue la stessa manovra, sta per entrare, ma si scaraventa contro i compagni manganellandoli senza motivazione.

I compagni scappano verso Porta Zamboni; parte la prima carica di candelotti. Ritornando verso Via Irnerio i compagni vengono bloccati da una autocolonna di PS e carabinieri, ed è a questo punto che un carabiniere spara ripetutamente. Per difendersi, viene lanciata una molotov contro la jeep, causando un principio d'incendio.

Poi in via Mascarella, un gruppo di compagni che ritornava verso l'Università incontra una colonna di carabinieri provenienti da via Irnerio che carica il gruppo in cui si trovava anche Francesco, e partono le prime raffiche di mitra: alcuni compagni scappano verso l'Università risalendo Via Mascarella.

Una pistola calibro 9 viene puntata sui compagni ed esplose 6 - 7 colpi in rapida successione: lo sparatore (come testimonieranno i lavoratori della Zanichelli), indossa una divisa senza bandoliera, e un elmetto con visiera; prende la mira con precisione, poggiando il braccio su di una macchina.

Francesco, sentendo i primi colpi, si volta, mentre corre con gli altri, e viene colpito trasversalmente. Sulla spinta della corsa percorre altri 10 metri e poi cade sul selciato sotto il portico di Via Mascarella.

I compagni lo raccolgono e lo trasportano fino alla libreria "Il Picchio", dove un autoambulanza lo porta all'ospedale. Francesco vi giunge morto.

Francesco Lo Russo (militante di Lotta Continua) viene freddamente ucciso.

Era rimasto a studiare fino alle 12,30 e solo allora era sceso in strada. Nel frattempo la polizia dopo aver disperso i compagni in via Irnerio, si ritira in questura. La voce che un compagno è stato ucciso si sparge rapidamente. Radio Alice ne dà la notizia verso le 13.30. Da quel momento nella zona Universitaria è un continuo fluire di compagni e compagne. Tutti gli strumenti di informazione che il movimento possiede sono in funzione, dalle parole alle radio.

All'incredulità e al disorientamento, si sovrappongono il dolore e la rabbia.

L'Università si organizza per evitare nuove provocazioni della polizia; vengono chiuse tutte le vie di accesso, ogni facoltà si riunisce, e dalle assemblee improvvisate emerge con chiarezza che l'assassinio di Francesco è tutto tranne un "incidente".

Vengono fatte telefonate ai vari C.d.F. e si manda una delegazione alla Camera del Lavoro per chiedere l'adesione al corteo. La rabbia e il dolore si fanno crescenti e la maggioranza dei/delle compagni/e individua gli obiettivi e le

risposte che il movimento vuole dare. La libreria di C.L. "Terra promessa" ridiventa per la terza volta "terra bruciata".

Finite le assemblee si organizzano i servizi d'ordine, allo scopo di garantire l'autodifesa del corteo e da tutte le parti si grida che l'obiettivo politico da colpire è la DC. Parte un'imponente manifestazione di 8000 compagni/e.

Sono le 17.30. Il corteo è in Via Rizzoli; vengono spaccate tutte le vetrine della via centrale. In Piazza Maggiore il corteo sfilava, raccogliendo i compagni rimasti, mentre un gruppo di aderenti al PCI si raccoglie intorno al Sacario dei Caduti. Il corteo si dirige in via Ugo Bassi, dove altre vetrine vengono infrante. Nei pressi della sede della D.C. la polizia si scontra con la testa del corteo. Poi ci si dirige verso la Stazione FS, i binari vengono occupati. Anche qui iniziano gli scontri. Il resto dei compagni nel frattempo è arrivato all'Università dove si organizza il viaggio a Roma per l'indomani. Il ristorante di lusso "Il Cantunzein" viene "aperto" e centinaia di compagni possono sfamarsi. Nei pressi del cinema Odeon, dove si era trasferita l'assemblea, un compagno viene sequestrato da agenti in borghese. Nella notte vengono effettuati numerosi arresti e perquisizioni domiciliari.

Sabato 12 marzo 1977: le barricate sono state rimosse durante la notte. I dirigenti politici cittadini pensano che tutto sia finito. Ma nelle ore della mattina le barricate sono ricostruite dagli studenti che ritornano in strada.

Centinaia di persone sono intanto partite per Roma, per partecipare alla manifestazione nazionale.

Il concentramento dei compagni rimasti a Bologna avviene alle 9 in piazza Verdi, da dove parte un corteo di circa 4000 persone che si dirige verso piazza Maggiore; qui si svolge la manifestazione sindacale per l'uccisione di Lo Russo.

La piazza è circondata dal servizio d'ordine del PCI che cerca di impedire l'ingresso del corteo. Dopo alcuni diverbi e spintoni l'ingresso di metà del corteo è ottenuto, ma non viene data comunque la parola a Giovanni Lorusso, che avrebbe dovuto parlare a nome del Movimento.

Alle ore 14 mentre si tiene una conferenza stampa, arriva la notizia che la polizia ha iniziato a caricare...e la battaglia riprende, mentre Radio Alice trasmette le notizie che arrivano da Roma, dove centomila persone hanno occupato l'intera città. Scontri si susseguono a Milano, Napoli, Palermo, Lecce, Bari.

A Bologna alle ore 17 le forze di polizia entrano decisamente con i carri blindati nella zona universitaria. Gli studenti, sotto ripetuti colpi di lacrimogeni, ripiegano verso piazza Verdi, innalzandovi barricate e poi incendiandole. Poi riescono ad allargarsi verso le Due torri, a loro si uniscono giovani di strada e gente comune. Le forze dell'ordine attaccano gruppi di passanti e lavoratori che tornano a casa.

Dopo duri scontri, la polizia entra in piazza Verdi.

Dalle 20.30 circa la polizia si ritira dalla zona universitaria, questo consente riunioni di studenti che abbandonano l'università e si spostano in piazza Maggiore.

Qualche tempo dopo veniva forzata un armeria nei pressi dell'università.

Alle 22,25 la polizia occupa la strada dove ha sede Radio Alice, chiude i bar e le osterie e si presenta con i mitra puntati davanti al "pericoloso" covo.

Alle ore 23,15 mentre la città è controllata dalle forze di polizia armate di tutto punto, un plotone di polizia entra nei locali di Radio Alice, in via del Pratello.

I redattori sono arrestati con le accuse di istigazione e associazione a delinquere, le apparecchiature vengono distrutte o sequestrate.

Dalle 23,30 la zona universitaria è abbandonata dagli studenti a causa di una minaccia di morte da parte della polizia.

Domenica 13 Marzo 1977: verso le 5 di mattina la polizia occupa la zona universitaria con mezzi blindati e M113. La situazione sembra tranquilla ma la polizia continua a caricare e a sparare lacrimogeni.

Riporto ora un comunicato diffuso dall'Ufficio Stampa del PCI di domenica 13 marzo 1977: "La situazione nella città si presenta tuttora grave e preoccupante dopo gli scontri che si sono verificati ieri nella zona universitaria e in alcune altre zone del centro e per la presenza tuttora di gruppi di provocatori armati.

Si tratta di un attacco esplicito contro le istituzioni democratiche e contro la convivenza civile nella città."

Radio Alice intanto riesce a trasmettere ancora e riprende le trasmissioni come Radio Collettivo 12 marzo; la frequenza nella quale Radio Alice trasmetteva è stata coperta da un fischio, ma riescono a trasmettere comunque spostando leggermente la frequenza e prendendo dappertutto intorno la corrente elettrica. Trasmettono solo voce, la radio cerca di dare informazioni sulla situazione nella città, per evitare che i compagni restino imbrigliati nelle cariche indiscriminate

della polizia. Intanto si organizzano il funerale-manifestazione di Francesco Lorusso.

La Radio in serata verrà ancora chiusa. In quei giorni sono arrestate in città circa trecento persone.

Lunedì 14 Marzo 1977: si svolgono i funerali di Francesco Lorusso. Il Comune di Bologna vieta ai compagni la possibilità di svolgere il corteo funebre nel centro cittadino. Il sindacato ha indetto un ora di sciopero proprio in coincidenza del funerale di Lorusso. Il Movimento sfila in periferia , dalle parti della Certosa. Radio Ricerca Aperta si offre di ospitare i membri della redazione di Radio Alice nei suoi studi, per continuare a dare informazioni, ma poco dopo Radio Ricerca Aperta è stata invasa dalla polizia, i compagni delle due radio vengono arrestati e sequestrate le apparecchiature.

Mercoledì 16 marzo 1977: Giovanni Lorusso fratello di Francesco riesce, nonostante gli impedimenti del servizio d'ordine del Pci e del sindacato, durante un sit-in a leggere il suo discorso su quanto accaduto. Nel suo discorso chiede le dimissioni del prefetto, l'allontanamento della polizia, e la punizione dei colpevoli dell'assassinio. Spiega che tutte le vetrine rotte da loro non equivalgono certo alla vita di un uomo, e che Francesco è morto per la sua libertà e per quella di tutti gli altri”⁵.

⁵ AA.VV., bologna marzo 1977...fatti nostri..., Bertani Editore, Verona, 1977.

II.2 Le vicende di Radio Alice

“Radio Alice. Buongiorno. Lunedì 9 febbraio 1976. Ieri nevicava. Stanotte c’era la luna e il 13 sarà piena. Siamo sotto il segno dell’acquario e i nati in questo giorno sono tendenzialmente azzurri, spiccata tendenza agli scioperi felici...qui Radio Alice, chi vuole può venirci a trovare in via del Pratello 41, la porta è aperta, il microfono anche...domani facciamo una festa in piazza per salutare la primavera. Per stamattina, invece, vi invitiamo a non alzarvi, a stare a letto con qualcuno a fabbricarvi strumenti musicali o macchine da guerra...”⁶.

Queste sono le parole con cui inizia una delle giornate della breve ma intensa avventura di Radio Alice, una delle prime radio libere italiane. Infatti nel dicembre 1974 la Corte Costituzionale aveva stabilito il monopolio statale dell’etere incostituzionale, permettendo implicitamente la nascita di emittenti radiofoniche libere con l’uso della diretta. La stessa Corte però aveva richiamato la necessità di una regolamentazione dell’uso dell’etere. Intanto grazie a quel vuoto legislativo, chiunque era in grado, con delle spese minime, di procurarsi il necessario per trasmettere. A Bologna infatti i creatori di Radio Alice acquistarono con pochissima spesa il trasmettitore di un carro armato in un deposito militare.

Radio Alice nasce quindi in un contesto culturale molto variegato ed eterogeneo, infatti sin dai primi anni ’70 avviene un mutamento produttivo legato alla diffusione delle tecnologie micro-elettroniche e della digitalizzazione che metteranno il lavoro operaio in condizioni sub-alterne alla produzione automatica. La consapevolezza dell’automazione del lavoro faceva crescere negli operai una “disaffezione” verso il lavoro, sostituendolo con la volontà di espressione creativa individuale. Su questa scia, sulla scia degli studenti che sempre più vedevano profilarsi per loro un futuro più che incerto, (lo slogan in stile *punk* a ciò relativo era proprio No Future), sulla scia del movimento femminista, e con tutti i retaggi culturali del ’68, i giovani cominciarono a sperimentare nuove forme di comunicazione ed espressione.

⁶ Dalla sceneggiatura di Guido Chiesa, Wu Ming, *Lavorare con lentezza*, settembre 2003.

Una delle figure che influenzò molto quel movimento creativo fu quella di Majakovskij che con la sua poetica rivoluzionaria ricercava nuove forme di espressione al di fuori del recinto istituzionale dell'arte: "l'operatività testuale di Majakovskij diventa così attività di massa: scrittura collettiva, scritte sui muri, distruzione dei meccanismi spettacolari, appropriazione delle merci"⁷.

Un'altra figura importante per il Movimento fu anche quella di Artuad che con il suo radicalismo esistenziale "voleva ritornare alle caratteristiche primitive, a quanto era stato seppellito sin dai tempi del Rinascimento: il linguaggio del corpo. Questa riabilitazione del linguaggio del corpo nello spazio linguistico sarà di fondamentale importanza per il gruppo che orbitava intorno a Radio Alice"⁸.

Dal punto di vista sociologico diciamo che nel Movimento erano presenti due tendenze: da una parte quella creativa "che metteva al centro dell'azione politica i *media*, l'informazione, l'immaginario, la cultura, la comunicazione, pensando che il potere si giocava in quei luoghi e non nella sfera della grande politica di stato o della grande politica rivoluzionaria.

Dall'altra vi era l'autonomia organizzata convinta che lo stato avesse il ruolo decisivo e che si dovesse contrapporgli una soggettività strutturata in modo classicamente politico...Radio Alice e le altre radio di movimento rappresentarono un primo tentativo di articolare insieme tecnologia, comunicazione e innovazione sociale"⁹.

Radio Alice prende il nome dalla protagonista di due famosi romanzi di Lewis Carroll: "Alice nel paese delle meraviglie" del 1865 e "Attraverso lo specchio" del 1871. La figura di Alice che guarda dal buco della serratura per scoprire il giardino segreto, e che poi attraversando lo specchio si ritrova in un mondo "meraviglioso" rappresenta un po' la metafora della condizione giovanile degli anni '70, condizione nella quale ci si doveva sempre confrontare con i mutamenti d'identità.

E appunto Radio Alice nasce proprio da un melting pot culturale, nello specifico da "un gruppo che ruotava intorno alla rivista 'A/traverso' animata da Franco Bifo Berardi, che elabora un proprio concetto sulla comunicazione, ispirato sia dall'euforia dell'avanguardia storica sia dalle visioni *soft* tardocaliforniane sul

⁷ Klemens Gruber in *1977 l'anno in cui il futuro incominciò*, Fandango libri, Bologna, 2002, p.126

⁸ Ibidem.

⁹ Franco Berardi, Veronica Bridi, (a cura di), *1977 l'anno in cui il futuro incominciò*, Fandango libri, Bologna, 2002, p. 23.

ridimensionamento dei *media* a misura umana”¹⁰. A/traverso che era considerata una rivista, oppure un foglio di agitazione culturale e politica, nasce nel maggio del 1975; era stampata tramite una tecnica elementare di composizione: si attaccavano dei pezzi di carta dattiloscritta, con cancellature, foto ritagliate da qualche giornale, titoli scritti a mano.

Il linguaggio che la rivista esprimeva (proveniente da un’ala creativa bolognese) era chiamato mao-dadaista. In quella formula c’era l’intenzione di mettere insieme lo spirito provocatorio dei dadaisti e lo spirito della rivoluzione culturale. Mao in questo caso si riferisce a Mao-tze-tung e alla rivoluzione delle masse proletarie, ma nel movimento bolognese assume un altro significato, infatti come spiega Bifo: “il nostro rapporto con il maoismo è sempre stato molto superficiale e ironico. Non vi è mai stata, da parte del Movimento creativo bolognese, un’adesione al maoismo dogmatico dei marxisti-leninisti”¹¹.

Dal dadaismo invece prendevano in prestito dei concetti che riguardavano la poetica del nulla, il rifiuto di ogni atteggiamento razionalistico, il rifiuto della guerra, l’uso dei manifesti quale dichiarazione di intenti e l’abolizione dell’arte, della vita quotidiana e l’abolizione della separazione tra arte e vita quotidiana.

Una delle caratteristiche principali di questa radio era proprio l’uso della diretta telefonica per mezzo della quale si veniva a creare una interazione con gli ascoltatori che era ben diversa dal normale rapporto che allora vigeva tra le altre radio e gli ascoltatori. La telefonata in diretta diventava per Alice il momento in cui mittenti e destinatari cambiavano ruolo e si confondevano in un continuum senza gerarchie, organigrammi, trasmissioni, pubblicità.

Un flusso di comunicazione che si creava da solo le proprie trasmissioni, i propri silenzi, i propri bisogni, abolendo la separazione tra chi trasmetteva e chi riceveva.

Brandelli di libri, comunicazioni sindacali, poesie, lezioni yoga, analisi politiche, assoli di sax, dichiarazioni di amore, ricette e liste della spesa: tutto andava bene, tutto meritava di essere trasmesso. Un marasma senza direzione prestabilita se non quella che passava tra Albert Ayler e i Jefferson Airplane, tra Enzo del Re e Beethoven, tra gli Area e i Fugs, tra Hendrix e il nascente punk.

Radio Alice divenne presto una struttura radiofonica senza palinsesto e senza redazione fissa ed era completamente autofinanziata da chiunque vi entrasse, che

¹⁰ Klemens Gruber, op. cit., p.124

¹¹ Bifo e Gomma (a cura di), op. cit., p.165

nel giro di poche settimane diventò un numero di persone praticamente incalcolabile; ciò permetteva alla radio una libertà totale che si esprimeva tramite “musica, notizie, giardini fioriti, sproloqui, invenzioni, scoperte, ricette, oroscopi, filtri magici, amori, bollettini di guerra, fotografie, messaggi, massaggi, bugie” come diceva una sua pubblicità.

Ed è per questo motivo che venne attribuita proprio a Radio Alice l’invenzione del “linguaggio sporco” : “naturalmente vi erano provocazioni linguistiche, o parole sporche, rotture di tabù come le bestemmie per esempio, ma il linguaggio di Radio Alice era sporco innanzi tutto perché era un linguaggio parlato. Privo di costruzioni formali, libero e schietto, completamente diverso da quello della Rai. Le voci sulla frequenza dei 100,6 megahertz ci trasmettevano invece la possibilità di usare il linguaggio anche per dire cose prive di senso, di liberare l’espressività dall’obbligo del senso”¹².

Vorrei confermare ciò riportando qualche esempio trascritto dalle registrazioni dell’epoca di Radio Alice:

“ Radio Alice, dunque, e questi sono i Jefferson Airplane con White Rabbit, bianconiglio: va a domandarlo ad Alice, penso che lo sappia, / quando logica e proporzione sono cadute fradicio e morte, / e il bianco cavaliere parla alla rovescia/ e la Regina Rossa è lontana con la sua testa...Adunata silenziosa, istigazione a delinquere, congiura ai danni dello stato, congiura ai danni della famiglia...Ma Alice sa come scacciare i fantasmi...Radio Alice fa parlare chi: ama le mimose e crede nel paradiso, chi odia la violenza e picchia i cattivi, chi crede di essere Napoleone, ma sa benissimo che potrebbe essere un dopobarba, chi ride come i fiori e i regali d’amore non possono comprarlo, chi vuole volare e non salpare, i fumatori e i bevitori, i giocolieri e i moschettieri, i giullari e gli assenti, i matti e i bagatti”¹³.

Tutto ciò venne considerato osceno dai media tradizionali e dalle forze dell’ordine, Radio Alice andava in maniera netta contro ogni valore allora vigente e contro le classificazioni di quella società. Il lavoro, la patria, l’ordine gerarchico, il sacrificio, se non si rispettavano questi valori si era considerati osceni.

¹² Klemens Gruber, op. Cit., p. 126-127.

¹³ Bifo e Gomma (a cura di), op. cit., pp. 33-35.

Un aspetto importante da sottolineare è la differenza sostanziale tra informazione alternativa o controinformazione attuata dalla vecchia e nuova sinistra e la “guerriglia informativa” intrapresa dal collettivo di Radio Alice. Infatti la controinformazione o informazione alternativa riproduceva il sistema di comunicazione allora vigente in quanto non veniva alterato il rapporto tra emittente e destinatario, mentre secondo la teoria della guerriglia comunicativa ci si doveva appropriare del mezzo, sconvolgere la circolazione delle informazioni distruggendo il rapporto tra emissione e circolazione.

Ma “Radio Alice oltrepassa la tattica della ‘guerriglia semiologia’ che si limita alla ricezione aberrante, all’interpretazione critica, alla lettura analitica del messaggio. L’informazione viene prodotta in maniera collettiva. La grande originalità di questa esperienza sta nell’aver dichiarato ‘proprietà sociale’ sia l’informazione che la musica”¹⁴.

In altre parole Radio Alice non faceva controinformazione, ma come dicevano loro “un'altra informazione su altri fatti”.

Sotto queste involontarie teorie, che è avvenuto l’incalzante passaggio dalle parole all’azione. Radio Alice nel periodo degli scontri, ma anche prima, creava azione, ha avuto, possiamo dire, la funzione che ha il telefono cellulare oggi; tramite le telefonate che arrivavano in redazione si organizzavano per difendere i diritti dei proletari, soprattutto alla luce dell’inizio degli scontri avvenuti l’11 marzo ’77. E’ così che dopo i primi scontri tra studenti e polizia Radio Alice ha iniziato ad informare su ciò che stava avvenendo, ma ciò non si limitava ovviamente alla sola cronaca, la radio diventa un punto di riferimento per coloro che avevano deciso di organizzarsi per non soccombere alla violenza della polizia dopo l’uccisione di Lorusso.

Il 12 marzo 1977 la radio venne chiusa, con l’accusa di cospirazione contro lo stato, la polizia entrò nello studio con i mitra puntati, chi era presente in radio lanciava appelli ai parlamentari e agli avvocati che erano in ascolto persuadendoli alla loro difesa. Era la prima volta, nella storia dell’Italia repubblicana che una testata editoriale veniva chiusa dai militari. Ma la radio non si arrese così facilmente, riaprì il giorno seguente come collettivo 12 Marzo, venne nuovamente richiusa, qualche giorno dopo si fece ospitare da Radio Ricerca Aperta, ma anche qui fu costretta ad arrendersi alla polizia. Molti vennero arrestati e scontarono una pena di sette anni, altri arrestati con condizionale, altri latitanti.

¹⁴ Klemens Gruber, op. Cit., pp.124-125.

Per 25 anni, Radio Alice è rimasta la “radio degli autonomi”, la voce degli scontri che sconvolsero il capoluogo emiliano nel marzo '77. Eppure, chiunque si avvicini oggi alla vicenda di Radio Alice non fatica a scoprire che l'aspetto belligerante era ben lontano dal suo progetto culturale e dalle esperienze personali e collettive che l'avevano generata.

In realtà, Radio Alice è stato uno dei più singolari e originali esperimenti sulla comunicazione che abbiano mai preso piede in Italia.

II.3 Un fatto di cronaca: Il tunnel

Il 1977 viene ricordato come un'annata sanguinosa, da collocarsi in pieni anni di piombo, leggendo i quotidiani dell'epoca si ha un'idea della violenza e degli accadimenti sovversivi. Nella storia sceneggiata da Chiesa e Wu Ming vi è l'inserimento di un particolare fatto di cronaca scoperto qualche giorno prima gli scontri, precisamente il 2 Marzo 1977.

Questo fatto accompagna quasi per intero il film ed è un elemento narrativo molto importante che si intreccia con le altre vicende.

Al fine di confrontare poi questo fatto con la sceneggiatura per analizzare il metodo di scrittura e di composizione narrativa riporterò qui di seguito l'articolo preso dal quotidiano L'unità del 3 marzo 1977:

“Le indagini avviate dalla squadra mobile per identificare la ‘gang’ delle ‘talpe’ che mirava a saccheggiare il ‘caveau’ della sede centrale della Cassa di Risparmio di via Farini, per ora non hanno dato dei risultati.

Gli inquirenti sono al lavoro per affrontare l'identikit dei due giovani, sfuggiti per un pelo alla cattura e di un terzo complice, che è stato visto frequentare la ‘base’, di via De' Toschi.

Nell'elenco dei ricettatori c'è anche l'intestatario del contratto d'affitto dello scantinato, il quale aveva sborsato due milioni pagando anticipatamente 5 mesi, fornendo un nome falso. Il locale, a suo dire, avrebbe dovuto essere adibito, una volta ottenuta la licenza, a magazzino di liquori e coloniali.

Altra pista seguita dagli inquirenti è quella di rintracciare le ditte che hanno venduto ai malviventi che avevano ideato il clamoroso colpo, scavando un tunnel sotto terra, nella galleria sotterranea dove scorre il torrente Aposa l'attrezzatura del valore di parecchi milioni, che hanno abbandonato nel rifugio ed è stata sequestrata dalla polizia. Si spera in tal modo di raccogliere indizi utili a risolvere il rebus.

Intanto si è accertato che il furgone, dal quale erano scesi i due giovani, il cui atteggiamento sospetto aveva richiamato l'attenzione prima della guardia postale Mauro Rossi e provocato successivamente l'intervento della 'volante', che ha scoperto e sventato il progettato 'colpo', era stato rubato.

Il mezzo è stato trovato nei paraggi di via De' Toschi. L'obiettivo della banda era quello di penetrare nella stanza del tesoro dove si trovano seimila cassette di sicurezza.

In base ai rilievi, tuttavia è stato possibile stabilire, che il 'tunnel' scavato dagli ignoti, se fosse stato condotto a termine, sarebbe sbucato, non già nel 'caveau' ma nella stanza accanto, adibita a deposito temporaneo di valori come l'argenteria e altra merce del genere non così preziosa da giustificare la spesa per il noleggio di una cassetta di sicurezza¹⁵.

¹⁵ *Aveva sbagliato rotta la banda delle "talpe"*, L'unità, giovedì 3 marzo 1977, p. 11.

CAPITOLO III

DAI FATTI AL DOCUMENTARIO

Le ricerche su Radio Alice e su quel particolare periodo storico del '77 hanno inizio per Guido Chiesa già verso la fine degli anni ottanta quando, di ritorno dagli U.S.A. in Italia, contatta Franco *Bifo* Berardi e altri ex del collettivo per farsi dare un po' di materiale su quelle vicende. In quel periodo l'interesse di Chiesa era rivolto nel fare un film su Radio Alice. Ma la cosa finisce nel cassetto, e solo dopo *Il partigiano Johnny* il progetto riprende vita: il produttore Domenico Procacci insieme a Chiesa decidono di fare un altro film insieme. Tra i tanti progetti che il regista gli sottopone c'è ne era uno, in particolare, che interessava Procacci: la storia di Radio Alice. Chiesa infatti gli spiega che esistono molti libri teorici sulle radio libere, ma nessuno aveva spiegato cosa davvero fosse stata quella radio. Procacci entusiasta dell'idea dà il via alle ricerche che avrebbero dovuto essere propedeutiche per il film.

Chiesa delega quindi un suo amico di fare delle interviste alla gente che aveva partecipato a quella singolare esperienza, ne uscirono fuori una cinquantina di interviste. Visionando queste interviste Chiesa capisce che un film narrativo non avrebbe mai potuto spiegare il progetto comunicativo sotteso al movimento di Radio Alice. A questo punto gli si chiarisce quello che nella giovinezza aveva intuito, quello che lo affascinava di più di quelle esperienze. Decidono così di realizzare un documentario che parlasse del progetto comunicativo di Radio Alice.

L'interesse di Chiesa per Radio Alice e per il Movimento bolognese del '77 nasce quindi soprattutto da un coinvolgimento personale. Il regista, infatti, ha vissuto quegli anni a Torino da studente ed è rimasto profondamente influenzato da quella cultura. Il regista spiega così le sue motivazioni:

“I fatti del marzo 1977 ebbero un grosso impatto sulla mia gioventù, avevo 17 anni quando morì Lorusso e la cosa mi colpì molto come ragazzino che andava in

un liceo in provincia di Torino. Negli anni, oltre a militare nel movimento e ad essere interessato alle cose che accadevano nel movimento, c'era un interesse legato all'aspetto politico. Poi proprio in quegli anni, avevo cominciato, come molti altri ragazzi a frequentare le radio cosiddette libere e per chi lavorava in queste radio libere, (non è che ci lavorava, faceva trasmissioni due volte alla settimana, amatorialmente) quello che era successo a Radio Alice era una cosa che colpì tutti perché, a parte che era molto spettacolare la sua chiusura, ma poi si era proprio diffusa l'idea che Radio Alice fosse stata davvero una cosa originale, unica. All'epoca non tutti capivano esattamente cosa era stata Radio Alice, era più che altro famosa perché era stata chiusa e perché potevano parlare tutti, parlavano senza censura, potevano usare il telefono, ecc. Fino in fondo non si è capito bene cosa fosse Radio Alice secondo me”¹.

Un aspetto importante da sottolineare, nell'intenzione del progetto del documentario su Radio Alice e sugli anni '70 in generale, è per Chiesa il rifiuto di un'interpretazione nostalgica di questo passato prossimo. Questo documentario per Chiesa è fatto sulla base di questo presente che stiamo vivendo ma soprattutto deve servire da stimolo per il futuro che ci apprestiamo a vivere giorno dopo giorno. E' l'aspetto “trasformativo” delle cose che interessa il regista e soprattutto i fenomeni di trasformazione che riguardano i conflitti di classe nella nostra società. Sotto questa luce, il fenomeno di Radio Alice e il '77 in generale sono stati fenomeni trasformativi, che hanno perso però, con il passare del tempo, l'efficacia e l'importanza che si meritano. Per questo motivo è importante oggi mostrare quelle vicende.

La trasformazione che voleva mettere in atto Radio Alice non era politica, ma riguardava soprattutto il “linguaggio” che diventa centrale nell'interpretazione semiotica della società di allora. Certo nelle trasmissioni di Radio Alice non mancavano neanche discorsi più concreti, legati ad una dimensione più politica, che allora era fondamentale per tutti, ma l'aspetto principale della radio riguarda una dimensione sicuramente più privata che vedeva in una assoluta libertà comunicativa la sua naturale espressione. Questa attenzione verso il “linguaggio” diventa fondamentale anche nel percorso del regista, infatti in tutti i suoi lavori ritroviamo sempre questa ricerca verso nuove forme di espressione. Il rapporto forma/contenuto nei suoi lavori non è da intendersi in chiave idealistico-crociana,

¹Dichiarazioni raccolte per la preparazione della tesi.

ma secondo il regista se ne deve auspicare il suo superamento, in quanto il linguaggio non deve essere solo veicolo del contenuto, ma deve essere esso stesso portatore di contenuti.

Il documentario per Chiesa diventa quindi un mezzo necessario per confrontarsi con nuove forme di espressione e per veicolare dei concetti che poi si trasformano in lavori che affrontano anche la dimensione narrativa del cinema delle sale.

Ad esempio questo è il caso di due documentari: *Una questione privata. Vita di Beppe Fenoglio* e *Partigiani* che ha portato alla realizzazione de *Il partigiano Johnny*. Nel primo documentario infatti, data l'impossibilità della cessione dei diritti del romanzo di Fenoglio, il regista decide di realizzare un documentario sulla vita dello scrittore. Vengono realizzate oltre duecento interviste e durante le ricerche Chiesa ascolta moltissime storie di partigiani e di vita durante la guerra. Qui la narrazione è articolata secondo fonti e contributi filmici diversi, tecnica che sta affinando attraverso tutti i suoi lavori documentari e che ritroveremo quindi anche in *Alice è in paradiso*.

Anche *Partigiani* è un lavoro che permette a Chiesa di mettersi alla prova su quelle atmosfere presenti in molti scritti di Fenoglio: "*Partigiani* è un film che mi ha molto aiutato a fare *Il Partigiano Johnny* e a leggere Fenoglio, perché tenta di capire quella scelta individuale radicale ed estrema per una ragione collettiva e come questa scelta poteva essere fondante di un immaginario e invece non lo è stata. Il partigiano Johnny vuole rifondare questo immaginario presentandolo in quello che è : non la guerra di popolo di cui hanno parlato i comunisti per cinquant'anni, ma la guerra di una minoranza fatta di ragazzi inesperti, idealisti, illusi, ingenui, talvolta anche sanguinari, che fanno la guerra per una scelta identitaria nei destini più ampi della collettività, nella ricerca di un'autenticità che è singolare ma anche collettiva. Questo è il percorso che mi ha portato al *Partigiano Johnny*"².

Quindi tutto il lavoro di ricerca documentaristica serve anche per penetrare all'interno del mondo che si vuole ricostruire a livello di storia da raccontare sotto forma di fiction. Anzi nella maggior parte dei casi il documentario rappresenta per Chiesa quasi un obbligo verso la realtà, poiché è attraverso questo strumento che riesce a comunicare dei concetti che se fossero espressi in chiave narrativa andrebbero persi.

² Dichiarazioni raccolte per la preparazione della tesi.

III.1 *Alice è in paradiso*: il documentario

Alice è in paradiso viene presentato in anteprima il 12 Marzo 2002 a Bologna, prima in un aula universitaria, poi in un centro sociale bolognese e in contemporanea viene mandato su Tele + Bianco.

Il documentario è stato realizzato senza una vera e propria sceneggiatura di partenza, è il lavoro di Chiesa meno costruito a tavolino e si è formato spontaneamente immaginando le animazioni, le riprese a Bologna e raccogliendo un enorme massa di materiale. Il regista presenta con queste parole il documentario:

“25 anni dopo, ridurre la vicenda della radio bolognese a mero fatto di cronaca ci pare quanto meno inutile e sterile. Oggi, ormai definitivamente sepolte le istanze che ne portarono alla drammatica chiusura, forse si può ricominciare a parlare di Alice con maggiore serenità.

Alice è in paradiso che prende in giro il titolo del libro scritto nel '76 dal collettivo fondatore della radio: *Alice è il diavolo* ne esplora la parabola storica, ma soprattutto la ricerca sulla comunicazione, la scorribanda nell'etere di quegli anni, la brevissima eppure intensa proposta. Con materiali di repertorio di ogni tipo e provenienza (tra cui alcuni inediti legati proprio alle vicende della radio), la babele di Alice viene raccontata attraverso storie e atmosfere che ci permettono di stabilire nessi e cortocircuiti tra presente, passato e futuri possibili”³.

Ricostruire il clima dell'epoca, rintracciare chi ha vissuto quelle storie in prima persona, andare a fondo nella comprensione estetica e concettuale di una esperienza relativa a 26 anni fa non è cosa facile. Il documentario di Chiesa ha il pregio poi di documentare quegli eventi tramite interviste e materiali di repertorio, uniti però da una interpretazione di quell'esperienza che è del tutto singolare. Anzitutto nel documentario non c'è la *voce off* che narra l'evoluzione della radio, l'unica voce off è quella di una voce femminile che legge alcuni passi della favola

³ Dalla presentazione del documentario, Guido Chiesa, dal sito www.fandango.it.

di Carrols, *Alice nel paese delle meraviglie*, il documentario infatti inizia con questa voce che parla sui titoli di testa:

“Raccontaci le tue avventure” disse il grifone, “potrei raccontarle cominciando da stamattina” disse timidamente Alice, “perché è inutile raccontare quelle di ieri, ieri ero un'altra”, “come un'altra? Spiegaci!” disse la finta tartaruga, “no, no, prima le avventure!” esclamò il grifone “le spiegazioni occupano troppo tempo”.

Leggendo queste parole ci addentriamo già in quello che era lo spirito che animava la Radio, infatti rifarsi ad un personaggio come Alice nel paese delle meraviglie significa inglobare e fare proprio tutto il background culturale che sta dietro le favole e i miti.

E proprio in una dimensione situata tra il mitologico e il favolistico che possiamo oggi individuare anche grazie a questo documentario l'esperienza di Radio Alice. Lo stile di Chiesa in questo lavoro è sorprendente in quanto realizza una vera e propria commistione di livelli figurativi e sonori, in sintonia per altro con le idee estetiche del gruppo fondatore della radio.

Il “linguaggio sporco” teorizzato da H. M. Enzensberger divenne presto una prerogativa di Radio Alice; la commistione di falso e vero, di poetico e reale, l'uso di parolacce, l'ironia, insomma la completa creatività espressa attraverso l'etere diventa in questo caso anche una delle caratteristiche del documentario, che traspone ciò in un'esperienza audiovisiva.

Credo che la scelta di realizzare in questo modo questo lavoro sia stata per Chiesa un omaggio alla poetica dell'ala creativa bolognese e contemporaneamente un ricordare un'esperienza molto importante che ha segnato l'inizio di un nuovo modo di comunicare, infatti egli afferma:

“Questo documentario per quanto mi riguarda non vuole essere un reportage storico e ho cercato di farlo con ironia prendendo in giro anche me stesso, se vogliamo, nel farlo, proprio perché non volevo che assumesse la seriosità del documento storico. Mi interessa molto di più che questo documentario, invece, circoli nell'ambito di tutte quelle esperienze che possono andare dall'università, i centri sociali, i circoli, i circoli culturali, le associazioni, che oggi come oggi si pongono il problema della comunicazione e del linguaggio in funzione di una trasformazione. Come ho detto prima io non credo che i fondatori di Radio Alice avessero le idee molto chiare mentre stavano facendo le cose, ma proprio mentre le stavano facendo, si stavano chiarendo e capivano determinate cose. C'era una

certa gratuità, se vogliamo nel loro percorso, soprattutto c'era il rifiuto di un finalità ultima, non c'era l'idea che questo è il piano, questo è lo schema e noi dobbiamo arrivare lì, no, è un percorso, e nel percorso impariamo.

Questa mi sembra una lezione che è andata perduta, per coloro i quali si occupano di trasformazione, di linguaggi. Vale a dire che negli anni successivi, poi, la pubblicità, la televisione anche il cinema hanno assorbito tutte queste energie creative che erano state sviluppate in quegli anni, e oggi come oggi, forse, ad esempio, c'è più creazione nel linguaggio pubblicitario che in molte delle comunicazioni fatte dai movimenti sociali, e questo è un grosso peccato.

Una delle cose che dicevano quelli di Radio Alice era che non volevano fare contro-informazione, ma un'altra informazione su altri fatti, ecco, questa mi sembra un'esperienza che valga la pena ricordare per poterci riflettere sopra alla luce di quanto sta accadendo, ad esempio, nel nostro paese”⁴.

Il documentario appare come un vero e proprio flusso visivo-sonoro che mescola animazione, grafica, foto dell'epoca, filmati d'archivio, riprese dei giorni nostri, musica, parole, volti degli anni 70 e volti di oggi.

Lo stile di questo lavoro potrebbe essere definito sperimentale per la ricchezza delle soluzioni narrative che propone.

Uno degli elementi utilizzati è l'intervista alle persone che hanno creato la radio, tramite ciò si ripercorre la sua intera storia, dalla nascita alla chiusura. Queste interviste sono montate fra loro con un ritmo molto veloce e con delle elaborazioni grafiche digitali: ad esempio nella prima intervista a Giancarlo Vitali vi è una colorazione verde del suo viso ed una sua deformazione, mentre spiega che il suo non ricordare spesso quegli eventi è giustificato dal fatto di non voler sembrare “un vecchio trombone”, questa ultima parola viene quindi trasformata in un suono che sembra quello di un trombone. Oppure sono presenti delle accelerazioni dei movimenti degli intervistati, o delle frammentazioni del discorso intercalate da associazioni di immagini anche esterne al racconto, ma che funzionano per assonanza.

Dopo questa sequenza ci sono delle immagini in bianco e nero della radio sgomberata, la m.d.p. gira nella stanza vuota della radio mentre possiamo ascoltare la diretta⁵ dello sgombero effettuato il 12 marzo 1977 “Sono entrati,

⁴ Intervista a Guido Chiesa rilasciata a Tele+, andata in onda il 12/03/2002.

⁵ Traccia audio del cd che raccoglie le telefonate reali fatte a Radio Alice sia durante la “normale” attività radiofonica che durante gli scontri e lo sgombero stesso. Questo cd (contenente materiale

sono entrati, sono entrati, sono entrati, siamo con le mani alzate, siamo entrati, siamo con le mani alzate, ecco stanno strappando, stanno strappando il microfono, mani in alto eh! (voce della polizia), abbiamo le mani in alto, strappando il microfono, guardi questo è un posto, il mandato di...(silenzio)”⁶.

Queste parole oggi sono ancora più agghiaccianti, poiché testimoniano il primo sgombero di un emittente radiofonica effettuato dai militari.

Altro elemento interessante nel documentario è l’inserimento di una bambina che si aggira per le strade di Bologna e che suona ripetutamente ai campanelli di via del Pratello chiedendo della radio, questa bambina viene poi associata spesso nelle immagini successive alla “Alice” rappresentata nelle favole di Carrolls, ma di colore verde o rosa o rossa che insegue un coniglio bianco in un buco, oppure che si arrampica sulla torre degli Asinelli o che spia dal buco di una serratura per scoprire il giardino segreto.

Passato e presente si intrecciano in questo documentario creando un vero e proprio collage, in cui oltre ai documenti reali di quel periodo, come le fanzine, i filmati, le foto, appaiono elementi di fiction che amalgamano il resto in un unico flusso. Ad esempio la bimba di oggi che si aggira per Bologna o le immagini in bianco e nero che simulano l’uscita di uno dei redattori dalla finestra della radio.

La documentazione in quel periodo non era facile, ne utilizzata spesso dai singoli, ma solo dalle istituzioni televisive come la Rai ad esempio.

Il ritrovare da parte del regista dei materiali dell’epoca posseduti da qualche appartenente alla radio o ad un gruppo di documentatori è risultato molto funzionale al lavoro che egli aveva in mente:

“...c’erano i primi esperimenti di utilizzo del video che all’epoca erano praticamente inesistenti in Italia, le documentazioni delle lotte dei movimenti sindacali, operaie, e via dicendo, erano quasi sempre esclusivamente state fatte in pellicola fino a quel punto e o dal partito oppure dalla Rai, ecco, in quegli anni invece a Bologna un gruppo di ragazzi che si facevano chiamare Dodo Brothers comprano una telecamera mezzo pollice della Sony a bobina aperta e iniziano a documentare quello che facevano sostanzialmente. Molti dei materiali che avete

audio tratto da venti audio-cassette) è venuto alla luce dopo il sequestro dei suddetti materiali durato vent’anni ed è allegato al libro di Bifo e Gomma (a cura di), *Alice è il diavolo*, Edizioni Shake, Milano, 2002.

⁶ Traccia n. 36 del cd allegato al libro di Bifo e Gomma (a cura di), op. cit.

visto nel documentario, sgranati, con un audio non sempre soddisfacente, però proprio per questo molto veri, vengono appunto dal loro archivio, ed è la prima volta che questo materiale è stato salvato, perché era andato praticamente perduto, o meglio nessuno pensava più che si potesse salvare”⁷.

Quel materiale fortunatamente si è salvato e adesso concorre a creare una percezione di quel passato prossimo che è dissimile dal ritratto che ci viene dato dai documentari istituzionali.

Le registrazioni delle assemblee, le azioni che la gente della radio compivano danno davvero un'idea di quella libertà che volevano conquistare.

Uno degli intervistati ad esempio racconta che chiedendo quello che doveva fare in radio gli altri gli risposero “trovatelo!”, oppure la libertà di Filippo Scozzari⁸ nel raccontare in diretta testi porno, di fantascienza o farneticanti (racconti digestivi come lui li chiamava), o ancora la totale mancanza di una struttura e di un palinsesto che indicavano la volontà di non bloccare il “flusso creativo”.

Dal racconto di Bifo emerge anche un aneddoto molto divertente: lo scherzo fatto per telefono ad Andreotti in cui Bifo si finge l'avvocato Agnelli che gli chiede di intervenire poiché degli operai protestavano sotto la sede della Fiat, l'avvocato a quel punto gli dice: “vuole sapere cosa dicono?”, e in coro dalla radio “Andreotti tu sei pazzo, la classe operaia non pagherà più un cazzo!”

Oppure la telefonata a Michelangelo Antonioni, per chiedere di finanziare in parte la radio, in cui non sapevano come chiamarlo, se Angelo o Michelangelo, e alla fine lo chiamano Angelo e gli rispondono che lì non c'è nessun Angelo.

Tutte queste storie emergono da queste persone che hanno adesso circa una cinquantina d'anni e che sono le stesse che vediamo nei filmati di allora, che raccontano queste vicende come un'esperienza unica, indimenticabile.

Quindi tramite interviste, musica, elaborazioni digitali, viene raccontata cronologicamente la storia della radio, dall'apertura avvenuta tramite un trasmettitore di un carro-armato, alla mancanza di una struttura e di un palinsesto, alle trasmissioni che si facevano, all'uso della diretta telefonica, all'accusa di oscenità, fino alla cronaca degli scontri, all'uccisione di Lorusso e alle drammatiche chiusure e riaperture momentanee. Gli intervistati raccontano che dopo la chiusura, alcuni si ritirano nel privato, altri vanno via dall'Italia, altri

⁷ Intervista a Guido Chiesa rilasciata a Tele+, andata in onda il 12/03/2002.

⁸ Disegnatore per il fumetto *Linus*, collaboratore della rivista *Frigidaire* nonché amico di Andrea Pazienza.

finiscono in carcere.

E' il racconto di un anno, dal 9 febbraio 1976 al 12 marzo 1977, un anno però vissuto intensamente e che ha cambiato in parte la storia che di lì a poco sarebbe venuta. Il regista però sta attento a non cadere mai in un tono nostalgico-celebrativo, infatti l'uso dell'ironia, caratteristica ereditata anche da quegli anni, rende la narrazione più leggera.

Dal punto di vista prettamente stilistico poi viene eseguita una vera e propria operazione di concatenazione, nel senso che ogni elemento dell'ultima sequenza di immagini si ricollega all'altra sequenza in un flusso che collega elementi visivi, sonori e concettuali amalgamati tramite lo strumento dell'ironia.

Ad esempio quando un intervistato parla di assorbimento dei media da parte dei "grandi della comunicazione" appare la fotografia di un giovane Berlusconi, associata ad una musica western. Oppure il racconto dell'utilizzo del trasmettitore militare seguito da una fotografia di una rivista di Radiogap dove c'è scritto: "Non credere nei media, creali!"

Tutte le sequenze sono concatenate tra loro quindi sia dal punto di vista estetico che tematico, anzi la maggior parte delle volte è proprio la composizione del montaggio che vi crea il senso profondo.

In questo lavoro quindi emerge l'importanza del montaggio per Chiesa come strumento creativo che in questo lavoro è stato utilizzato proprio come i creativi di allora lo utilizzavano nel linguaggio mao-dadaista.

L'intreccio di vero e falso, di vari stili e forme, la libertà utilizzata dai creatori delle riviste *A/traverso* e *Zut* e dai redattori di Radio Alice nel fare le proprie trasmissioni, vengono utilizzati adesso dal regista per raccontare la loro storia.

Alice bambina e Alice animata, filmati di allora e di adesso, scritte grafiche apposte sulle immagini, colori psichedelici e altro raccontano quelle situazioni con gli stessi strumenti, trasposti in termini audiovisivi, che venivano utilizzati da quel movimento creativo. E' interessante sottolineare la coerenza di questa trasposizione, indice del fatto che il regista ha la totale conoscenza di quei fatti e dei mezzi per esprimerli pienamente.

Un parallelo importante che viene fatto nel film è infine quello tra la chiusura di Radio Alice nel 1977 e la chiusura di Radio Gap a Genova nel luglio 2001 dopo gli scontri del Social Forum.

La bambina Alice sale delle scale, che rappresentano quelle della radio di Genova, mentre ascoltiamo la traccia audio (anche questa contenuta nel cd) che documenta lo sgombero:

“Speaker 1: ...ecco sentiamo anche i rumori , no non siamo isolati con i telefoni, non siamo isolati con i telefoni...

speaker 2:...non siamo isolati bene, cerchiamo di telefonare, di comunicare con l'esterno...

speaker 1:...ragazzi telefonate, diffondete la notizia...

speaker 2:...a tutti gli amici ascoltatori, stanno sfondando Radiogap...

speaker 1:...diffondete la radio dappertutto, su calma, non ci devono fare niente, non abbiamo fatto nulla , stiamo semplicemente facendo informazione, abbiamo continuato a farla, continueremo a farla, continueremo a denunciare sto stato criminale...

speaker 2:...eccoli sono entrati...

speaker 1:...e questa polizia fascista...

speaker 2:...sono entrati, sono entrati i poliziotti in radio...

speaker 1:...che è entrata nella sede di una radio, con manganelli in mano...

speaker 2:...manganelli in mano...(silenzio)”⁹.

Dopo 24 anni la dinamica rimane la stessa: uccisione di uno dei dimostranti, a Bologna Francesco lo russo e a Genova Carlo Giuliani, e chiusura di una radio, a Bologna Radio Alice e a Genova Radiogap. Il documentario termina con queste immagini come a voler dimostrare la ciclicità storica, gli avvenimenti del '77 si ripetono, in altra forma, in un altro contesto, per altri motivi magari, ma quello che rimane sono dei dati di fatto.

“Mai più rivolta se non sarà divertente” è la frase di epilogo del documentario, che il regista in una presentazione¹⁰ del documentario a Bologna dice che avrebbe corretto in “mai più rivolta se non sarà felice”.

⁹ Traccia n. 39 del cd allegato al libro di Bifo e Gomma (a cura di), op. cit.

¹⁰ Dalla presentazione del documentario del 18/10/2003 al cinema Lumiere.

CAPITOLO IV

DAL DOCUMENTARIO AL PROGETTO DEL FILM: *LAVORARE CON LENTEZZA*

Il film che Chiesa vuole fare ha inizio, come abbiamo detto prima, con la raccolta di materiale e con la realizzazione del documentario *Alice è in paradiso*. C'è da dire però che questo film non è incentrato esclusivamente su Radio Alice, poiché niente meglio del documentario per il regista è servito a rappresentare il linguaggio e le strategie di comunicazione di quella singolare esperienza. *Lavorare con lentezza* tuttavia rappresenta un termine di confronto con il passato, anche con la cosiddetta “autonomia” del '77, che attraverso un linguaggio creativo esprimeva la volontà di liberarsi dalle catene del sistema produttivo.

Dobbiamo fare attenzione però a non confondere l'esperienza che racconta Chiesa con altre che hanno a che fare con la lotta armata e che usano delle strategie di reazione fondate sul “terrorismo”, ma credo che chiunque conosca minimamente la storia di Radio Alice e del movimento creativo bolognese del '77 non si sia mai posto questo problema.

Indubbiamente il contesto socio-culturale oggi è cambiato, ma solamente nella forma, nella sostanza la situazione non si può dire sia cambiata molto da allora.

Per il regista, il rappresentare, allora, un'esperienza che è stata sia drammatica ma allo stesso tempo anche felice può illuminare una parte di presente che stiamo vivendo, ma soprattutto dare degli input per il futuro. Il film infatti si rivolge allo spettatore odierno, alle volte così alienato dal lavoro e immerso pienamente nel ciclo produttivo, che si dimentica di un'enorme potenzialità che tutti possediamo: la creatività.

Chiesa trova anche una produzione in cui si può muovere liberamente ed esprimere la propria visione del mondo, infatti anche il produttore Domenico Procacci è entusiasta dell'idea, in una intervista infatti dice:

“E' il secondo film di Guido che produco (il primo era *Il partigiano Johnny ndr*) e nel frattempo, come dicevo, sono stati realizzati anche dei documentari.

Il primo incontro tra noi è avvenuto perché lui si è presentato da me per proporsi come regista di *Radiofreccia* non sapendo che eravamo già in trattativa con Ligabue. Poi è nata la collaborazione che ha portato al partigiano Johnny e ai documentari. Di Guido mi piace molto il rigore con cui lavora, è un regista di grande talento e con cui spero di lavorare ancora, è una collaborazione che va avanti da anni e che da parte mia non ha motivo di fermarsi qui. In questo film crediamo molto entrambi (sono molti anni che esiste questo progetto). La scelta di produrre un film sugli anni '70 e in particolare sui fatti del '77 non è per lanciare un messaggio quanto per mantenere viva una memoria che rischia di scomparire: è stato fatto un lavoro precedente al film, Guido ha fatto un documentario su Radio Alice (*Alice è in paradiso ndr*), abbiamo pubblicato un libro sul '77...Una cosa che è emersa lavorando su questo tema è che il '77 è quasi dimenticato o comunque ricordato da pochi e non con l'importanza che meriterebbe. Molta più gente (compresi i giovani) conosce ciò che è accaduto nel '68 e magari ignora i fatti del '77. Sono stati anni che hanno cambiato questa città (Bologna), il nostro Paese e la nostra storia, quindi lavorare perché ciò venga ricordato è importante, anche se questo non è un film su quei fatti: racconta una storia che avviene in quel periodo, che tocca quei giorni, anche se il vero lavoro sul '77 è stato fatto con il documentario”¹.

Il documentario quindi è servito molto alla progettazione del film, che vuole mostrare da altri punti di vista e con un altro linguaggio quella esperienza. Infatti in *Alice è in paradiso*, la storia della radio, raccontata dai protagonisti reali di quell'esperienza, viene ripercorsa durante l'arco narrativo del film, però in maniera parallela ad un'altra che ci illumina un altro punto di vista. Per quanto riguarda poi gli elementi sia storici che iconografici, sono stati ripresi dalla realtà ed adattati secondo le circostanze narrative; ad esempio il primo disco che Radio Alice trasmette, e cioè l'inno americano suonato con la chitarra distorta di Hendrix, nel film diventa l'inno italiano suonato con una chitarra distorta. Le trasmissioni della radio, allora registrate, che poi sono state prima sequestrate e poi dissequestrate e raccolte in un cd, vengono riportate nel film, sia per quanto

¹ Intervista di Romagnoli C. e Pollastri S. a Domenico Procacci, nel sito www.flashgiovani/cinema.it

riguarda i programmi dei redattori che per le telefonate dei radioascoltatori. Insomma tutto lo spirito di quell'esperienza che Chiesa si è fatto raccontare dalla gente che vi ha partecipato è stato riportato nel film anche cogliendo quegli aneddoti che ad ascoltarli oggi sembrerebbero proprio inventati per quanto fuori dalla norma. Penso ad esempio all'episodio che vede uno di Radio Alice, che nella realtà è Andrea Zanobetti, (come da intervista del documentario), inventarsi un sistema che tramite un grosso magnete rallenta i giri del contatore dell'ENEL, questo è ricostruito nel film alla scena 43; oppure l'episodio che vede Bifo uscito dal bagno, leggere un discorso da lui scritto, su un rotolo di carta igienica, contro le accuse di pornografia alla radio, questo ad esempio è riportato nella scena 35. Viene riportata nella sceneggiatura anche la scena dello sgombero della radio, la cui traccia audio si può ascoltare in quel cd contenuto nel libro di Bifo. Questa scena, la n. 139, viene però ricostruita non dal punto di vista della polizia, ma da quello di chi era in radio, infatti non vediamo per niente la presenza della polizia, udiamo solamente le loro voci al di là della porta, questo anche per mantenere una certa fedeltà alle fonti. Insomma per quanto riguarda il film è stato fatto un grosso lavoro di ricostruzione del clima dell'epoca anche attraverso questi fatti. Anzi in taluni casi nel film è prevista anche l'immissione di materiale di repertorio dell'epoca.

Il titolo *Lavorare con lentezza* proviene da una canzone di Enzo del Re, una delle figure più radicali dell'alternativa politico-musicale degli anni Settanta che ha rappresentato l'utopia più estrema della ribellione e della denuncia nei confronti del lavoro.

In un'intervista a Guido Chiesa fatta da Alberto Crespi, si può capire meglio il passaggio dal documentario al film. Riporto qui di seguito un frammento dell'intervista:

“Domanda: Il tuo film è in qualche misura “figlio” del documentario su Radio Alice?”

Risposta: E' un figlio un po' strano. Fra le varie idee prese in esame dopo *Il partigiano Johnny* ce n'era una su Radio Alice. Ho fatto delle ricerche, e ho scoperto che quella radio non documentava se stessa. Esistono sì e no 10 ore di registrazione, delle quali 8 sugli ultimi due giorni: e forse sono registrazioni della polizia...Intervistando chi ci aveva lavorato, ho capito che c'erano aspetti di Radio

Alice (il linguaggio, la strategia di comunicazione) che un film narrativo non avrebbe potuto restituire. Per cui ho girato il documentario e mi sono “liberato” di una parte della storia. *Paz*, il film di Renato De Maria, mi ha liberato di un'altra parte: il privato di quella generazione, il nomadismo esistenziale dei settantasettini bolognesi. E lì ho incontrato i Wu Ming, quelli di *Luther Blissett*. Sono un po' più giovani me e sono molto in gamba. Con loro, ho concepito l'idea di cercare un cono d'ombra, una storia contemporanea alla chiusura di Radio Alice che potesse illuminarla di riflesso. Ci sono eventi che cascano nelle pieghe della storia: che so, in Sicilia Peppino Impastato che viene ucciso nello stesso giorno in cui viene trovato il cadavere di Moro. Scavando negli archivi, abbiamo scoperto che pochi giorni prima dell'11 marzo 1977 a Bologna venne sventata una rapina in banca stile *Sette uomini d'oro*. I rapinatori avevano scavato un tunnel e si erano fermati a due metri dal caveau, perché uno di loro, uscendo da un tombino, era stato visto da un metronotte che a sua volta aveva scoperto lo scavo. E nessuno era stato arrestato! Mi è sembrato una storia parallela perfetta: due ragazzi che sono i “manovali” della banda, proletari (uno figlio di bolognesi doc, operai comunisti, l'altro di immigrati) che contemporaneamente entrano in Radio Alice e ne sconvolgono i programmi mettendo su *Kung-Fu Fighting* di Carl Douglas...Due “ignoranti” della politica, abituati a lavorare con le mani, che scoprono il mondo degli “impegnati”, colti, velleitari, anche un po' snob. Due mondi che però hanno un sogno in comune: la liberazione dalla schiavitù del lavoro e del salario².

² Intervista di Alberto Crespi a Guido Chiesa, *L'Unità*, 16/12/2003.

IV.1 L'incontro con i Wu Ming

A documentario non ancora uscito, Chiesa d'accordo con Procacci inizia a lavorare sul progetto del film, e nell'ottobre del 2001 contatta il collettivo bolognese Wu Ming per creare la sceneggiatura.

Wu Ming è un laboratorio di design letterario, all'opera su diversi media e per diverse committenze.

Il marchio Wu Ming è gestito da un collettivo di scrittori, costituitosi in impresa indipendente di “servizi narrativi”. L'accezione che ne danno al termine è la più vasta immaginabile, fino a coprire attività di raccordo tra letteratura e nuovi media. Fondatori di Wu-Ming sono Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo, Federico Guglielmi (membri del *Luther Blissett Project* nel quinquennio 1994-99 e autori del romanzo Q) e Riccardo Pedrini (autore di diversi saggi e del romanzo *Libera Baku Ora*), tuttavia per loro, i nomi anagrafici hanno scarsa importanza, in mandarino infatti *Wu Ming* significa “nessun nome”. All'opposto, nel nuovo progetto sopravvivono, opportunamente modificate, molte delle caratteristiche che hanno reso grande il *Luther Blissett Project*: radicalità di proposte e contenuti, slittamenti identitari, eteronimie e tattiche di comunicazione-guerriglia, il tutto applicato alla letteratura e, più in generale, finalizzato a raccontare storie (qualunque sia il linguaggio o il supporto: romanzi, sceneggiature, reportages per organi d'informazione, concepts per videogiochi o giochi da tavolo etc.) o curare/lanciare storie scritte da altri (editing, talent scouting, consulenze editoriali, traduzioni da e in diverse lingue etc.)

Wu Ming si definisce come una *impresa politica autonoma* che vuole valorizzare la cooperazione sociale tanto nella forma del produrre quanto nella sua sostanza, essi infatti si definiscono così:

“Noi siamo una specie di bottega artigiana di narratori, nel senso siamo un laboratorio che va in cerca di storie da raccontare, storie che sono di solito legate a fasi di conflitto molto alte con una dimensione corale, cioè con molti personaggi. Insomma cerchiamo di fare cultura popolare, nel senso meno conservatore e più vasto possibile semanticamente. Cerchiamo di raccontare la storia fatta dal basso e cerchiamo sempre dei punti di vista non del tutto prevedibili”³.

³ Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

Questa collaborazione per il regista risulterà abbastanza felice perché risalta il carattere dell'esperienza bolognese del '77 in quanto il collettivo Wu Ming opera in parte con le stesse finalità con le quali operava il movimento creativo di Radio Alice e cioè dare un'altra informazione su altri fatti, partire dal basso per fare ciò e rendere libera l'informazione poiché proprietà sociale.

Quindi per raccontare quella parte di storia del '77 Chiesa e i Wu Ming decidono di non partire dalla rappresentazione dei fatti più eclatanti di quel periodo (vedi cap. II), ma raccontare una storia semplice di due ragazzi che si ritrovano coinvolti in quelle situazioni: nell'esperienza di Radio Alice, nelle lotte armate, nei fatti di cronaca.

Quindi il collettivo Wu Ming inizia a documentarsi su quello che era successo nel '77 a Bologna raccogliendo molti materiali, tra i quali i più importanti sono stati i quotidiani dell'epoca, essi spiegano così:

“Chiesa è partito dall'idea di raccontare ciò che aveva già documentato con ‘Alice è in paradiso’, ci ha dato la massima libertà, nel senso che sapeva la nostra predilezione per i coni d'ombra e per i comprimari, era un poetica che gli interessava perché il rischio di fare un film agiografico o reducista era presente.

Quindi noi abbiamo utilizzato il solito metodo Wu Ming di documentazione, siamo andati a vedere cosa succedeva culturalmente e a livello di cronaca in quei giorni e ci siamo accorti che il '77 era davvero un mondo trascorso ma che assomigliava parecchio alle cose quotidiane. C'erano i momenti di allarme sociale che sono oggi connessi all'immigrazione o alla marginalità, al cosiddetto degrado, per usare un termine che i giornali bolognesi usano molto, che era allora riversato sui settori della popolazione bolognese...Nel contesto, gli allarmi sociali non erano solo causati dal Movimento, dagli autonomi, ma c'era una violenza diffusa di cui oggi noi abbiamo rimosso, questo potrebbe aiutare a comprendere meglio. La conflittualità non era tra settori ideologizzati e Stato, ma era una cosa che percorreva la società in lungo e in largo, quindi ci è piaciuto giocare proprio su questo registro. Però farle intersecare con gli eventi più importanti del '77. Credo che siamo riusciti abbastanza bene nell'intento”⁴.

⁴ Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi

Quindi diciamo che una volta messisi d'accordo sul metodo da utilizzare per la narrazione i Wu Ming hanno iniziato a raccogliere delle storie facenti parte dei fatti di cronaca dell'epoca, nel fare ciò è uscito fuori un ritratto in cui gli elementi della violenza si intrecciano ad elementi che facevano parte dello stile di vita dei giovani di quel periodo.

Le caratteristiche emerse fuori dalla vita di questi giovani avevano a che fare con un completo distaccamento dalla vita istituzionale, con la voglia di libertà individuale, con il bisogno urgente di espressione.

In un'intervista ai Wu Ming ho chiesto loro quali sono state le fonti dirette e indirette di ispirazione per scrivere la sceneggiatura e la risposta è stata la seguente:

“ Abbiamo guardato una cinquantina di ore di interviste⁵, abbiamo letto libri, quei poche fogli e fanzine dell'epoca e le annate dei giornali dell'epoca...Abbiamo visto il Carlinò, L'unità, e il Corriere della sera, film dell'epoca tipo i poliziotteschi dell'epoca, come *'Sbirro la tua legge è lenta la mia no'*, oppure *'Milano calibro nove'*, quelli con Maurizio Merli, Franco Nero... si questi film rappresentano bene il clima dell'epoca, c'era appunto un diffuso atteggiamento conflittuale verso la realtà. Questi film trash avevano in sé una componente iperrealista che abbiamo riconosciuto solo dopo un po' di tempo. Anche in *S.O.S.* di Spike Lee troviamo qualche assonanza con la costruzione della nostra sceneggiatura dove anche lui prende dei fatti di cronaca: il black-out e il figlio di Sam, e li intreccia tramite dei personaggi inventati comuni, era proprio anche il punto di vista sulla realtà della strada che ci interessava, su come affrontare i nodi della sceneggiatura ci è servito molto appunto questo film”⁶.

Per meglio comprendere le dinamiche della creazione del soggetto, dei vari trattamenti e delle varie stesure della sceneggiatura che Chiesa e i Wu Ming hanno organizzato, è opportuno a questo punto illustrare la storia desunta dalla sceneggiatura finale, anzi diciamo dalla sceneggiatura che si è portata sul set. Infatti la sceneggiatura finale è stata poi a sua volta ulteriormente modificata, non nella sostanza però, a causa delle esigenze di ripresa.

⁵ Le interviste realizzate da Guido Chiesa per il documentario *Alice è in paradiso*.

⁶ Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi

IV. 2 La trama del film

Pelo e Sgualo sono due ragazzi ventenni che vivono nella periferia di Bologna nel 1977. Pelo ha un carattere più chiuso e cupo, Sgualo è più estroverso e socievole. Entrambi sono accomunati dal fatto di essere disoccupati, in contrasto perciò con il desiderio delle famiglie che li vogliono vedere sistemati. Sgualo vorrebbe andare in Australia da una ragazza che ha conosciuto in Italia, egli ha una famiglia regolare, con una sorella ed un fratello che è sposato e che lavora come operaio ed è contento del suo lavoro. Invece Pelo è senza padre, ha una sorella, e deve trovare di che vivere, anche lui dalla vita, che non è stata generosa, cerca riscatto. Contemporaneamente alla presentazione di questi due personaggi vi è l'attività radiofonica di Radio Alice, una radio libera appena nata, e quindi la narrazione tramite inserti un po' surreali della sua fondazione avvenuta tramite mezzi di fortuna. Radio Alice non è come le altre normali radio: parla di scioperi, di praticare l'ozio e di libertà di informazione, per questo motivo è sotto il controllo dei carabinieri in quanto vedono in loro uno strumento di rivolta.

Il carabiniere che controlla le attività radiofoniche è Antonio Lionello, il tenente suo superiore è il tenente Lippolis, che ha fallito in precedenza un'operazione militare e che adesso si vuole riscattare ottenendo una promozione. A coadiuvare per lui questa situazione c'è il fatto che egli ha un figlio con la sindrome di down che potrebbe vivere meglio con una sua promozione.

Pelo e Sgualo trovano un contatto per un lavoro che gli potrebbe fruttare molto denaro, il contatto per loro è costituito da un signore sulla quarantina di nome Marangon che compie delle azioni illegali. Marangon quindi propone ai ragazzi di scavare un tunnel che avrebbe portato alla Cassa di Risparmio, ma inizialmente il motivo del tunnel non viene spiegato esplicitamente ai ragazzi.

Lo scavo del tunnel ha inizio. Contemporaneamente vi è la presentazione dall'avvocato Marta Venturi, un giovane avvocato alle prime armi che vuole prendere il caso, che altrimenti non sarebbe stato preso in considerazione da nessuno, di alcuni ragazzi che hanno picchiato un anziano, questi ragazzi sono dei conoscenti di Pelo e Sgualo.

Nel frattempo il superiore di Lippolis gli fa pressione per continuare le ricerche sulla radio, anche se Lippolis non è d'accordo sull'ipotesi che collegherebbe il terrorismo alla radio.

Sgualo e Pelo introducono una radiolina portatile all'interno del tunnel che stanno scavando e sintonizzatisi per caso sulle frequenze di Radio Alice ne rimangono affascinati.

Marta vuole convincere uno dei ragazzi, Franco Siconolfi, che ha commesso il pestaggio a farsi spiegare il motivo di ciò per poterlo aiutare, ma il ragazzo non parla.

Squalo e Pelo decidono di avvicinarsi alla radio e instaurato un rapporto di amicizia con Pigi, Umberto e gli altri componenti iniziano a frequentarla e a vivere le bizzarre esperienze che gli comportarono l'accusa di oscenità.

Intanto vediamo i due ragazzi lavorare come copertura ai mercati generali sempre per conto di Marangon, di questo i genitori ne sono felici, ma Lippolis sta indagando su Marangon in seguito ad un altro episodio che vede Lippolis abbassato di grado per una sparatoria ai danni di un dipendente di Marangon e di cui non c'era nessun motivo. Continuano nel frattempo le vicende della radio (inserimento di un magnete per rallentare il contatore dell'ENEL, inserimento della diretta telefonica, trasmissioni delle femministe) e le incursioni di scene un po' surreali che narrano epicamente e grottescamente le linee di condotta di Radio Alice.

Radio Alice ha organizzato un concerto in un prato, Pelo e Sgualo si incontrano con Marta (che gli chiede di Franco Siconolfi), fanno amicizia con Claudia (sorella di Pigi), con Mariangela (amica di Claudia) e con Francesco Lorusso giovane studente di medicina.

Pigi, compagno di Marta, la sorprende ad amareggiare con Umberto, amico di Pigi, Sgualo fa l'amore con Mariangela e Pelo inizia una relazione con Claudia.

Sgualo e Pelo si integrano sempre più nella vita della radio e iniziano a trasmettere anche loro ma ricevono delle critiche da parte degli altri sui loro gusti musicali. Pigi litiga con Marta a causa del tradimento. Nel frattempo Marta continua le sue ricerche sul reato di Franco Siconolfi, i due continuano a scavare il tunnel e Lippolis riceve una soffiata sul colpo di Marangon.

Alla radio c'è una assemblea per decidere se accettare finanziamenti dalle pubblicità, ma optano per continuare a fare collette.

Nello scavare il tunnel Sgualo si è inavvertitamente imbattuto su dei cavi elettrici che ha tranciato di netto, i due decidono quindi di chiedere aiuto a Pigi, esperto elettronico, e quindi rivelargli il colpo. Pigi appoggia completamente il progetto del tunnel e li aiuta, mentre però è dilaniato dalle sofferenze d'amore per Marta. Marta viene a sapere da Pelo che il vecchio pestato da Franco Siconolfi era uno strozzino. Marta e Pigi continuano a litigare. Pelo e Claudia fanno l'amore. Intanto in radio fanno uno scherzo ad Andreotti fingendosi Umberto Agnelli.

Lippolis viene a sapere da un informatore di un colpo alla Cassa di Risparmio ma non ne ha la sicurezza, il superiore lo convince però ad occuparsi del fenomeno degli estremisti: secondo lui stanno organizzando qualcosa. Intanto le forze dell'ordine presidiano la Cassa di Risparmio cosicché Pigi, Pelo e Sgualo non vi potranno momentaneamente accedere.

Le rispettive famiglie di Sgualo e Pelo vengono a sapere che non lavorano ai mercati. I due fuggono da casa. Intanto Marta non è riuscita a fare assolvere Franco Siconolfi che ha avuto una pena di sette anni di carcere.

Pigi, Pelo e Sgualo sono di nuovo all'opera al tunnel, Pigi ad un certo punto esce fuori dal tunnel, un metronotte si accorgerà della sua presenza ed andrà ad avvisare le forze dell'ordine. La polizia arriva quindi puntuale al tunnel e vi troverà la radio accesa sintonizzata sulle frequenze di Radio Alice. Pelo e Sgualo fuggiranno quindi da un'altra uscita in un'altra parte della città. I due litigano, Sgualo va alla radio a ripulirsi e Pelo avvisa per telefono Marangon che decide di fuggire via. Mentre Lippolis ottiene il mandato di arresto per Marangon, il suo superiore gli ordina di intervenire all'università a causa di alcuni tafferugli, e gli dice che hanno carta bianca su qualsiasi provvedimento da prendere. Lippolis obbedisce. Pelo alla cabina si trova in mezzo agli scontri tra forze dell'ordine e studenti, e si unisce a loro. Ci sono lacrimogeni, lanci di molotov preparate dagli studenti e lanci di sanpietrini. Nella confusione degli scontri dopo che una molotov ha colpito una camionetta dei carabinieri, Lippolis, intanto arrivato nella zona universitaria, ordina ad un carabiniere di sparare. Il carabiniere spara e uccide uno studente: Francesco Lorusso.

Alla radio nel frattempo arrivano le notizie degli scontri, molti ascoltatori chiamano per descrivere quello che succede e per reagire agli scontri armati.

Poco dopo vi è una grossa manifestazione nel centro universitario per protestare contro l'assassinio del compagno Lorusso, molte vetrine vengono rotte, il fumo dei lacrimogeni avvolge tutto, vi sono numerosi lanci di molotov. La situazione è

da guerriglia urbana. Gli studenti costruiscono barricate attorno alla zona universitaria per non fare entrare le forze dell'ordine.

La sera Piazza Verdi è distrutta, si continuano a perpetrare espropri e furti ai danni di ristoranti e negozi, una armeria viene svaligiata e i fucili scaricati vengono appesi con dei fili tra i rami di alcuni alberi.

Il giorno dopo continuano gli scontri, arrivano i mezzi blindati all'interno dell'università, Pelo e Claudia sfuggono alla polizia, Sgualo viene arrestato.

Intanto Pigi e Marta riappacificatisi dormono insieme, nello svegliarsi accendono la radio e vengono a sapere di quello che sta succedendo, Marta si precipita fuori. La radio continua a fare cronaca, mentre la polizia è arrivata fin sulla loro porta, Lionello ascolta alla radio. La polizia vuole sfondare la porta della radio, ma il collettivo di Radio Alice ha erto una barricata davanti alla porta, Pelo e Claudia riescono a fuggire da una finestrella, la Polizia entra in radio. Lippolis nel frattempo si accorge di essere il responsabile esecutivo dell'assassinio dello studente e si rende conto di essere stato nuovamente fregato.

Al commissariato di polizia arriva Marta che cercando i suoi amici ritroverà Sgualo con i segni degli scontri sul viso, quindi gli si offrirà come avvocato.

Pelo e Claudia andranno via fuggendo dai tetti.

Il giorno dopo Radio Alice è distrutta, Lionello si trova lì a presiedere, viene per un momento lasciato solo. Egli si gira intorno, raccoglie un disco da terra(quello per cui Sgualo era stato criticato) lo mette su quel che resta del piatto e accende il microfono imitando i redattori di Radio Alice.

IV. 3 Le varie stesure della sceneggiatura

La sceneggiatura finale, e cioè quella che è stata portata sul set, è la somma di varie riscritture, approfondimenti, ed elaborazioni varie. In tutto i Wu Ming e Chiesa ne hanno scritte tre stesure.

Nella prima fase del soggetto, e cioè la storia sotto forma di breve racconto letterario contenente indicazioni sintetiche ma esaustive degli elementi necessari della vicenda, i Wu Ming hanno improvvisato, secondo gli elementi che avevano estrapolato dai fatti di cronaca dell'epoca, una struttura generale.

Questa struttura riguarda l'intersecarsi di eventi realmente accaduti a elementi inventati. Nello specifico, le vicende di Radio Alice e i movimenti studenteschi che erano gli eventi più importanti e drammatici di quel marzo bolognese del 1977 sono stati intersecati con eventi, anch'essi realmente accaduti, ma di secondaria importanza, perché erano, diciamo, all'ordine del giorno, e questi a loro volta intrecciati con degli elementi creati *ad hoc* per le necessità narrative del film. Essi spiegano questo processo così:

“Se ci chiedono di fare una sceneggiatura sul '77 noi andiamo a cercare nei giornali quale fatto di cronaca negli stessi giorni degli scontri del marzo'77 sia stato oscurato dall'evento mediaticamente più importante, dall'evento più notiziabile. Questo dà un po' la chiave del nostro approccio, noi non cerchiamo mai di prendere la situazione dal punto di vista che è già stata raccontata ma di arrivarci lateralmente, obliquamente, diciamo obliquamente e dal basso, non diamo mai dei “pugni diretti” ma diciamo dei pugni, a metà tra un “uppercut” ed un “gancio”. Dal punto di vista narrativo di solito prendiamo cose vere e le attribuiamo ad altri, tipo la telefonata scherzo ad Andreotti che è vera, ma la abbiamo fatta fare ad altri personaggi immaginari, molte cose della radio sono state davvero così, ad esempio è vero che la radio fece una festa con gli Area che suonavano, però non è vero che Pelo e Squalo abbiano montato il palco chiaramente, insomma sapevamo di cose realmente accadute che abbiamo infilato dentro, ma con personaggi inventati. Il racconto che legge Sergio ad esempio, è un racconto vero di Scozzari però scritto venti anni dopo, è tutto così, la discussione sulla musica commerciale da mandare in onda oppure no è stata una discussione che è accaduta davvero, ma riguardava un altro gruppo, l'aneddoto del compagno

che va a Milano alla Mondadori per la pubblicità e che poi di ritorno viene contestato dagli altri è vera così come la frase che egli dice: perché si interrompe il flusso creativo”⁷.

Leggendo i quotidiani dell’epoca, in particolare un articolo preso dal Resto del Carlino del 3 marzo 1977, infatti, i Wu Ming trovano questo curioso episodio su un tunnel scavato per arrivare ad una Cassa di Risparmio (vedi cap. II.3). Questo ha dato lo spunto narrativo per creare degli intrecci tra due personaggi, Pelo e Sgualo, della periferia bolognese e la realtà di altri ragazzi che in quel periodo avevano creato una radio, e che di lì a poco si sarebbero trovati a combattere contro le forze dell’ordine.

Il film che Chiesa vuole realizzare, infatti, non vuole essere un film storico, che narri le vicende, magari ideologizzate, di una radio libera e del movimento studentesco, questa infatti potrebbe essere definita come una operazione dai toni nostalgici e celebrativi. Il film di Chiesa lascia sullo sfondo queste situazioni, racconta un periodo di storia italiana vista però da due ragazzi che in quel periodo la vivono in modo molto confuso ma soprattutto innocente. Se vogliamo questo potrebbe essere anche il punto di vista di migliaia di altri ragazzi del periodo, ma con questo film il regista ha la possibilità di sintetizzare umori, atmosfere, e pensieri di quel 1977 bolognese.

Dopo aver quindi definito la struttura del soggetto, i fatti realmente accaduti da inserire e aver in generale costruito un plot, sono passati alla stesura del trattamento che di solito è un sorta di soggetto più dettagliato scritto sotto forma di romanzo che serve per dare un’idea più precisa di quello che succederà nella storia.

Nei vari passaggi delle varie stesure della sceneggiatura la struttura generale della storia è rimasta pressoché invariata. Infatti una volta determinati i grumi narrativi della storia, che in questo caso sono legati appunto alle vicende della radio (con tutta la documentazione che Chiesa ha ottenuto con il documentario), alle lotte studentesche e al processo di iniziazione che i due protagonisti compiono in quella realtà, Chiesa e i Wu ming hanno pensato a scrivere la sceneggiatura vera e propria e quindi ad elaborare al meglio i dialoghi e a rendere più fluida la narrazione.

⁷ Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

Il metodo di scrittura che il collettivo usa per i romanzi è molto visivo ma comunque è diverso dal modo di scrivere una sceneggiatura. A questo punto quindi è intervenuto Chiesa che, ad esempio, ha spiegato ai Wu Ming quella che è una delle regole principali della scrittura di una sceneggiatura che si può sintetizzare nella formula “show, don’t say” e cioè parafrasando Buccheri, “non bisogna inserire informazioni sui personaggi o notazioni psicologiche, ovvero quei particolari che in un romanzo o in un trattamento sono legittimi, ma che in una sceneggiatura devono essere tradotti in chiave visiva, e cioè attraverso i comportamenti di chi è in scena”⁸. O ancora come spiega Robbiano: “Una cosa di cui tenere particolarmente conto è il fatto che le sceneggiature migliori hanno pochi passaggi esplicativi. Aggiungere spiegazioni alle parti descrittive di una sceneggiatura è la trappola più pericolosa nella quale si può cadere”⁹.

Quindi a trattamento terminato hanno proceduto a sintetizzare il trattamento in una scaletta, che è appunto un elenco degli eventi principali organizzato per punti o per scene-azione numerate progressivamente.

Il passo successivo è stato quindi quello di scrivere la sceneggiatura vera e propria, scena per scena. La prima stesura in questo caso risale al settembre del 2002.

Questa prima stesura è in effetti in linea di massima, e cioè come struttura drammatica, uguale all’ultima versione, le differenze che ho notato tra la prima e le altre riguardano sostanzialmente l’introduzione, cioè proprio le prime scene, alcuni dialoghi, e una parte di finale.

Infatti nell’introduzione della prima stesura ci sono delle scene che vengono omesse nell’ultima stesura, forse per ragioni di economia narrativa e nell’ultima stesura ci sono delle scene che invece sono presenti in una parte più avanzata della prima stesura. Parafrasando una frase di Robbiano: “il lavoro dello sceneggiatore consiste in primo luogo nella scelta delle scene con le quali raccontare la storia, segue il posizionamento di queste ‘parti’ (scene) in uno schema che ne esalti la funzione e quindi il modo in cui le scene vengono scritte”¹⁰.

I dialoghi poi sono stati limati, alcuni resi più funzionali alla snellezza del testo.

Il finale a quanto ho capito mi è sembrato cambiare molto dalla prima stesura all’ultima. Nella prima stesura infatti, in particolare nella penultima scena, i due giovani protagonisti, Pelo e Sgualo, riescono entrambi a fuggire dalla radio

⁸ Vincenzo Buccheri, *Il film. Dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Carocci, Roma, 2003, p. 57.

⁹ Giovanni Robbiano, *La sceneggiatura cinematografica*, Carocci, Roma 2000, p.166.

¹⁰ Giovanni Robbiano, *ibidem*, p. 65.

sgomberata dalla polizia e a scappare per i tetti; nell'ultima scena poi il carabiniere Lionello si trova in caserma a cercare sulla sua radio la frequenza di Radio Alice, ma che non troverà.

Nell'ultima stesura invece, nella penultima scena, assistiamo alla fuga di Pelo e Claudia, mentre Sgualo era finito precedentemente in carcere; nell'ultima scena invece il carabiniere Lionello si ritrova solo negli studi della radio sgomberata e parla al microfono fingendo di essere in diretta.

Alla fine del film, prima dei titoli di coda, compare una scritta che nelle prime tre stesure è la seguente: "Nessuno è stato mai catturato per la sventata rapina alla Cassa di Risparmio di Bologna. Nel caveau i rapinatori avrebbero trovato 50 miliardi di lire dell'epoca. Nessuno è mai stato condannato per l'omicidio di Francesco Lorusso".

Invece nell'ultima versione della sceneggiatura il film si conclude con una frase, magari meno specifica, meno politica se vogliamo, ma sicuramente più poetica e indicativa del film in base alla situazione che stiamo oggi vivendo: "Tutte le storie parlano di oggi. E di domani".

Altri cambiamenti riguardano poi la posizione di alcune scene all'interno della sceneggiatura, che dalla prima all'ultima versione subiscono un arretramento o un avanzamento.

Invece la cosa che agli sceneggiatori ha dato maggiori difficoltà è stata quella di definire i personaggi e cioè rendere al meglio le loro caratteristiche, dotarli di spessore, soprattutto riguardo il personaggio femminile, cioè l'avvocato Marta che nella storia rappresenta l'aspetto legale e quindi una sorta di giuntura tra istituzioni e movimento. I Wu Ming spiegano così:

"avevamo bisogno di un personaggio femminile che avesse un certo spessore, quindi aveva bisogno di una storia tutta per sé. La sua storia è quella di un avvocato appunto che difende un giovane proletario, anche in questo caso, la ricerca che abbiamo fatto dai quotidiani riguardava i numerosi casi di violenza e pestaggi anche insensati. Abbiamo incontrato qualche difficoltà sulle storie personali, sulla cosiddetta 'Bibbia dei personaggi', cioè la costruzione verosimile dei personaggi e il renderli credibili, il film infatti aveva questo rischio di diventare agiografico, se i personaggi poi sono stereotipati, tipo l'autonomo degli

anni 70...il problema è stato recuperare nella memoria dei ricordi di quel tempo che non fossero indotti”¹¹.

La seconda stesura della sceneggiatura risale al novembre del 2002, e la terza all'aprile del 2003. L'ultima invece risale al settembre del 2003.

¹¹ Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

CAPITOLO V

ANALISI DELLA SCENEGGIATURA

L'ultima sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* è stata ultimata da Guido Chiesa e dal collettivo Wu Ming nel settembre 2003. Quindi questa è la versione che è stata portata sul set, ed è servita agli altri componenti della troupe, sin dalla pre-produzione, per organizzare il lavoro. Non è però l'ultima versione, in quanto la sceneggiatura è stata ancora leggermente modificata a causa delle esigenze di ripresa.

Quest'ultima sceneggiatura è abbastanza esaustiva e completa, cosa che facilita molto anche il discorso legato agli elementi pratici della realizzazione e cioè sostanzialmente quelli che si rapportano al budget del film. Infatti scrivere una buona sceneggiatura non significa soltanto scrivere una bella storia, ma anche riuscire a prevederne la sua fattibilità.

Dopo aver definito, nel precedente capitolo, la dinamica che ha portato Guido Chiesa a realizzare quest'ultima versione, ora affronterò l'analisi della sceneggiatura, partendo dalla definizione dei personaggi, proseguendo per le analisi della struttura narrativa e indicandone le caratteristiche tecniche.

V.1 I personaggi

Questo film, per la principale caratteristica di relazione di fatti realmente accaduti ad altri inventati, ha come personaggi alcuni che si riferiscono a persone realmente esistenti. Mi riferisco in particolare ai componenti di Radio Alice da cui gli sceneggiatori hanno fatto riferimento per creare i personaggi della storia. Come abbiamo visto dal capitolo precedente, il documentario *Alice è in paradiso* è servito anche a questo. Le interviste a quelle persone, a Francesco Bifo Berardi, a Filippo Scozzari, per fare dei nomi più conosciuti, sono servite a ricostruire

questi personaggi grazie ad alcune vicende che Bifo in particolare ha riportato nel suo libro *Alice è il diavolo*. Molti dialoghi, molte telefonate che vengono riportate nella sceneggiatura fanno quindi riferimento alle trasmissioni registrate.

Per quanto riguarda i personaggi, dunque, dove è stato possibile hanno fatto riferimento alla realtà, altrimenti sono stati inventati dei personaggi che comunque rispecchiano il clima dell'epoca: gli anziani al bar, Marangon, Sgualo e Pelo ecc. ecc.

I protagonisti di questo film sono degli attori non conosciuti, alle loro prime esperienze cinematografiche, questo è il caso di Tommaso Ramenghi e Marco Luisi che nel film sono Sgualo e Pelo.

Questi personaggi, vivono nella periferia bolognese, quartiere Safagna, nel 1976, e così è come vengono presentati nella prime scene:

“2 – EST. – CORTILE/STRADA SAFAGNA - GIORNO

A - ... il brusio lontano che proviene da case popolari, balconi tutti uguali, muri scrostati, vecchi che spiano dalle finestre, qualche bambino che dondola su altalene pericolanti: potrebbe essere una periferia d'oggi. Solo i vestiti dei passanti, qualche rara pubblicità, poche auto ci indicano che siamo in un'altra epoca: gli anni '70.

E molto anni '70 sono i vestiti di due ragazzi ventenni che emergono, uscendo da palazzi diversi, nel medesimo polveroso cortile incassato tra gli alti edifici. Non si salutano, procedono meccanici verso una panchina, si siedono. Visti da lontano appaiono come due identici, annoiati automi nel grigiore indistinto.

DISSOLVE SU

B - Da vicino, invece, non sono affatto uguali. Paolo Gualandi, detto **Sgualo**, indossa pantaloni e giubbotto di jeans, è ben piantato e piuttosto alto, capelli castano chiari tutti scomposti, sguardo divertito, come cogliesse il lato comico di ogni cosa. Gaetano Peluso, **Pelo**, è più rigido, tratti del viso non bellissimi, ma particolari, capelli corvini con la zazzera. Veste un giubbotto di velluto piuttosto liso e pantaloni di fustagno. Fumano senza guardarsi in faccia. Il volto di Pelo è cupo, teso, per nulla socievole. Sgualo lo sbircia strafottente.

SGUALO

Beh, cos'è? Tua madre ti ha trovato un lavoro?

PELO (sarcastico)

Sì. Tuo padre mi dà mezzo milione se ti prendo a calci in culo fino in fabbrica.

Sgualo sorride e con un gesto manda Pelo a quel paese. L'altro abbozza sornione, lasciando intravedere uno spiraglio di cordialità. E' il varco che Sgualo attendeva.

Con un sorriso equivoco, infila lentamente una mano nella tasca del giubbotto e con espressione trionfante estrae una cartolina. Due Koala abbracciati: *Greetings from Western Australia*. Pelo sgrana gli occhi incredulo”¹.

¹ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

Da queste poche righe possiamo già desumere molte informazioni circa questi due personaggi: in che periodo vivono, dove vivono, come sono fisicamente, come vestono, che carattere hanno, cosa vogliono e cosa non vogliono fare.

Quindi vivono negli anni 70, in alcune case popolari della periferia, uno è bruno, alto, con un carattere più estroverso e con il sogno nel cassetto di andare in Australia, l'altro più basso con un carattere più chiuso e comunque con l'esigenza di trovare del denaro.

E' importante quindi che i personaggi principali vengano presentati all'inizio e che diano subito un impatto che lo spettatore si ricordi facilmente.

Il passo successivo è quello di fornire quindi al personaggio una motivazione, un bisogno, che durante la progressione della storia cercherà di soddisfare. Questa motivazione sarà giustificata a sua volta da un conflitto, e sarà ostacolata da un altro conflitto.

Diciamo quindi parafrasando Robbiano che “motivazione e conflitto sono le due facce del problema drammatico, la materia attorno alla quale la nostra storia è costruita”².

A questo punto si può articolare un'ulteriore distinzione fra una dimensione interna ed esterna del conflitto e della motivazione dei personaggi. Diciamo però, che è il conflitto (interno o esterno) ad innescare la motivazione. La motivazione esterna è visibile, guida lo sviluppo dell'intreccio e definisce l'idea di base della storia, invece la motivazione interna riguarda il bisogno di autostima ed elevazione del personaggio, ed è sostanzialmente invisibile.

Nella storia il conflitto interno per Sgualo è costituito da un sentimento di disagio verso la realtà che vuole risolvere fuggendo in Australia per raggiungere una ragazza, per Pelo il conflitto è sia familiare che sociale e ciò lo spingerà a compiere una azione illegale per poter emergere da una realtà che lo svilisce.

In questo caso il conflitto per i due protagonisti è di natura sociale, in quanto essi sono degli emarginati e la motivazione esterna per i due protagonisti è quella di poter guadagnare del denaro scavando un tunnel per una rapina, questo è quello che durante la storia porta poi i protagonisti a confrontarsi con altre situazioni.

Per quanto riguarda Sgualo, la motivazione ed il conflitto sono evidenti nella seguente scena della sceneggiatura :

“13 – EST. – CORTILE - NOTTE

² Giovanni Robbiano, *La sceneggiatura cinematografica*, Carocci, Roma 2000, p. 133.

Come civette in osservazione, le luci delle finestre sovrastano il cortile semi-buio. Un gruppo di **adolescenti**, ragazzi e ragazze, chiacchierano appollaiati su dei motorini. Sotto un lampione sulla panchina più vicina alla strada, Sgualo e Pelo sono in compagnia di **due ragazze** carine, in tiro per la serata. Parlano affabili, come due coppiette.

SGUALO

... per me è meglio il Roxy del Magic... c'ha la pista più grande...

1^ RAGAZZA

... però la musica fa schifo... mettono un sacco di roba italiana, anche i Pooh! Pensa te...

SGUALO (azzardando)

... oh, ma lo sapete che la zia di uno dei Pooh fa la...

Due colpi di clacson fanno voltare i quattro. Una lucida Opel Kadett accosta al marciapiede e la faccia di un **tizio impomatato** sporge dal finestrino. Le ragazze salutano il nuovo arrivato, si congedano con un sorriso da Pelo e Sgualo e salgono in macchina. I due amici restano lì impalati, scambiandosi uno sguardo eloquente. In rancoroso silenzio.

PELO (rompendo il ghiaccio)

Ma tu quando mai sei stato al Roxy?

Sgualo scrolla le spalle.

SGUALO

Però è vero che la zia di uno dei Pooh è un gran puttane...

Ride di gusto. Pelo scuote la testa.

PELO

Io so solo che se continuiamo così penseranno che ce lo diamo nel culo...

Sgualo esita, poi fa spallucce. Il sarcasmo di Pelo non lo scoraggia. Tira fuori un gessetto dalla tasca del giubbotto e inizia a disegnare sulla panchina. Un canguro antropomorfo.

SGUALO

Tanto prima o poi smollo tutto.

PELO (laconico)

E dove vai, senza pilla? A fare il caramba?

Sgualo non risponde. Aggiunge un altro canguro. Questo con due belle tette sporgenti. Pelo guarda il disegno, sorride melanconico. Poi lascia che il suo sguardo vaghi sulle finestre illuminate.

... l'altra notte ho sognato mio padre...

Sgualo lo guarda di sottocchi, stupito e curioso. Pelo prosegue, ancora incredulo della sua esperienza onirica.

... strano... camminavo su un tetto... cioè, sui tetti di tutta la città... non so dirti come... sotto c'era lui, vestito bene, che mi urlava di stare attento... che se no cadevo...

Sgualo non smette di disegnare, ma ascolta attento.

... ma io non gli davo retta... ridevo, ridevo perché... era come avere le ali... non so, come se potevo volare...

Pelo termina il racconto con voce emozionata, quasi commossa. Sgualo, per tutta risposta, gli mostra il fumetto che ha terminato: il primo canguro, mascherina da ladro e sacco in spalla pieno di soldi, spicca un balzo dallo stivale italiano al secondo canguro, in Australia. Sotto, in un bel corsivo: *Australia Dreaming*.

SGUALO (imitando Marangon)
Forse dobbiamo essere più narcisisti...

Pelo sorride, ma non è convinto.

PELO
Non lo so. Marangon è uno tosto... però finché erano cose piccole... ma questa... la vedi a scacchi l'Australia...

Sgualo soppesa le parole dell'amico. Cricca il mozzicone di sigaretta e fa cestino pieno in un cestino.

SGUALO
Però se va bene...

Pelo rimane titubante, ma qualcosa gli fa cambiare rapidamente espressione. Poco lontano, una ragazza tutta tappata da discoteca, sui 16 (**Rosaria** Peluso), carina, sta salendo su un'Alfa Coupé. Pelo sputa a terra. Sgualo si informa prudente.

Ma Rosaria esce con quel coglione là?

Pelo non risponde, imbufalito. Anche il gruppo in Ciao sciamano verso altri lidi. I due sono rimasti soli e scoglionati nello spiazzo delimitato dalle nere sagome dei palazzi. In lontananza una sirena dei pompieri. La stessa sirena che...³.

In questa scena possiamo notare come i due protagonisti notino ad esempio la differenza tra loro che non possiedono nulla, e il tizio *impomatato* con una bella macchina che riesce a conquistare le due ragazze portandosele con se. Da questo Sgualo ne trae fuori, per orgoglio, che non gliene importa niente e che tanto lui vuole “smollare” tutto per andare in Australia. Infatti Sgualo nasconde sotto la sua apparente spavalderia un modo di difendersi, un modo di fuggire, se vogliamo, da una realtà che gli va stretta, egli incarna proprio lo spirito di molti dei ragazzi che hanno vissuto quel periodo, con un carico di sogni ed illusioni che comunque hanno provato a realizzare. Da qui anche la sua caratterizzazione come innocente, egli infatti si ritroverà a passare dei brutti guai senza averne minimamente responsabilità, senza avere una minima coscienza politica, Sgualo è un personaggio che prende la vita con ironia e leggerezza.

Mentre per Pelo una scena più indicativa è la seguente:

³ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

“15 – INT. - CASA PELUSO – GIORNO

Il ritratto mortuario (*Angelo Peluso 1925-1972*) è quello in B&N di un uomo sulla 50ina, baffi solenni e faccia del Sud. La fotografia è collocata in solitaria autorevolezza sulla credenza della dimessa cucina dove la famiglia Peluso è riunita a colazione. L'atmosfera si taglia col coltello. Oltre a Pelo e alla sorella, ci sono l'ottantenne nonna, vestita di nero e chiaramente senile, e la **madre di Pelo**, in piedi a bere il caffè. E' una donna sui 45, tratti mediterranei, parecchi capelli grigi, sul viso i segni di una vita non facile.

PELO (sguardo sulla Moka)
Perché esci con certi stronzi?

ROSARIA (risentita)
Che te ne frega?

PELO
Avrà almeno dieci anni più di te.

ROSARIA
Certi stronzi almeno hanno i soldi per divertirsi...

Pelo accusa il colpo. Afferra la Moka, ma non se la versa. La madre prova a sciogliere la tensione.

MADRE DI PELO (prudente)
Ciro conosce uno alla Ducati... cercano un tornitore...

La sorella segue lo scambio con aperto scetticismo.

... è un posto sicuro...

Il figlio parla senza mollare, né versarsi la Moka.

PELO (rigido)
Non la faccio la fine di mio padre.

La madre ammutolisce mortificata. Pelo si allontana⁴.

Pelo quindi, orfano di padre, morto anche per colpa del lavoro in fabbrica, riceve le pressioni della famiglia che lo accusa di non aver un lavoro e di non possedere denaro, sarà per questo motivo che accetterà la proposta dello scavo del tunnel fatta da Marangon. Pelo è un personaggio un po' più complesso di Sgualo in quanto non esterna molto i suoi sentimenti, egli alla fine vuole dimostrare alla famiglia che se la sa cavare da solo. A differenza dell'altro egli rappresenta la parte più concreta, più razionale, si lascia andare poco ai sogni, anche perché ha vissuto probabilmente una vita non facile, anch'egli tuttavia si ritroverà coinvolto negli scontri.

A questo punto è utile sottolineare come l'impostazione del film non riguardi esclusivamente i due protagonisti, ma che ha una dimensione corale e cioè che

⁴ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

segue contemporaneamente, anche se con minore attenzione, gli sviluppi di altri personaggi e di altre storie. Per questo motivo la motivazione di Pelo e Sgualo non sarà portata a termine, a questo punto infatti entra in gioco il conflitto che impedirà il raggiungimento dell'obiettivo, questo riguarda lo scoprire da parte delle forze dell'ordine il piano criminoso. Anche perché nella realtà il tunnel scavato dalla "banda delle talpe" (vedi cap. II.3) è stato scoperto prima che l'azione fosse portata a termine, e ciò è successo proprio con la stessa dinamica con cui viene scoperto nella storia. Questo evento nel film costituisce sicuramente un punto di svolta (*plot point*, analizzato nei paragrafi successivi) che porterà i due protagonisti in una dimensione sociale più concreta legata alle situazioni reali di scontro del marzo 1977.

Questo passaggio è molto importante, secondo me, nella costruzione della storia, in quanto il tunnel rappresenta anche una dimensione simbolica, lo scavare può essere inteso come un affrontare una prova iniziatica, un superare una grossa prova indispensabile per entrare a far parte nel mondo reale. Infatti il tunnel non rappresenta un mondo reale, anche la presenza di Radio Alice nel tunnel è una sorta di guida, un lasciapassare per il mondo esterno, una sorta di tunnel per "il paese delle meraviglie" che poi si scoprirà non esistere, esisterà solo un paese dove si lotta, si combatte e si muore anche. L'impatto con il mondo reale rappresenta per i due giovani l'impatto con la vita vera e propria condensata sotto forma di scontro e i due ne rimarranno invischiati, ma non rinunceranno a combattervi. L'epilogo sarà drammatico per Sgualo, egli sarà arrestato e picchiato a sangue, mentre Pelo riuscirà a fuggire via dai tetti, proprio come nel sogno che faceva (riportato nella scena n.2). Questo porterà a considerare i due come facenti parte di un quadro prestabilito, come spiegano i Wu Ming : " Questo viaggio iniziatico che fanno loro si conclude non a caso con uno, Squalo, che finisce simbolicamente negli inferi, perché viene arrestato, e poi ce lo ritroviamo lì, e l'altro, Pelo, che finisce sui tetti e quindi sempre simbolicamente in cielo. Diciamo un viaggio iniziatico che termina con queste due prospettive, con questi due punti di vista diversi"⁵.

Quindi possiamo attribuire ai due protagonisti, anche come sostengono i Wu Ming e Chiesa, un processo di formazione, indispensabile ai fini della storia, processo che come abbiamo detto prima si realizza in parte nella costruzione del tunnel e in parte nell'entrare nel mondo della radio, ma diciamo che nella storia questi due

⁵ Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

aspetti coesistono. E mentre i due entrano sempre più in contatto con Radio Alice si avvicinano sempre più alla fine del tunnel, anche inteso simbolicamente e archetipicamente. I due affrontano così un percorso tratteggiato dai riti di iniziazione, che poi rappresenta anche un percorso nella società, dove volta per volta bisogna superare determinate prove. Qui a fare da termine di riferimento è Radio Alice, ed è qui che i due cresceranno ed affronteranno questi riti iniziatici. Quindi alla fine l'ostacolo che impedirà ai due protagonisti di raggiungere il loro obiettivo, sarà lo stesso ostacolo che impedirà a Radio Alice di continuare la sua attività e accenderà il conflitto più evidente del film, quello costituito dagli scontri tra forze dell'ordine e Movimento del '77.

Un personaggio importante sia per i protagonisti che per la storia è quello di Marangon, così è come viene presentato:

“un uomo sulla 40ina, minuto, distinto, completo scuro, camicia bianca senza cravatta, è al telefono, nella cabina interna di un bar. L'aria di chi sa il fatto suo”⁶.

Abbiamo detto prima che Marangon è per i due ragazzi un *mentore*, e cioè una figura affascinante che riesce ad “aiutare” i due proponendogli subito un lavoro, scavare un tunnel, che ovviamente all'inizio non esplicita precisamente per quale motivo. La situazione di disagio dei due unita alla stima che provano nei confronti di Marangon, gli fa accettare la proposta. Marangon infatti li riesce a conquistare anche con la filosofia, che spiega nel corso della storia che gliela fatta imparare Don Hitler, il suo parroco.

Nelle scene successive capiamo subito la relazione che intercorre tra lui e il tenente Lippolis, in quanto, come spiegato prima, il tenente aveva avuto a che fare con Marangon, nel senso che aveva avuto una soffiata sbagliata sul suo conto che lo aveva portato a sparare un innocente. E' grazie alla figura di Marangon che attiviamo anche il conflitto esterno di Lippolis che vorrebbe occuparsi di lui ma che viene costretto ad altro.

Anche per Marangon tuttavia è presente un conflitto, anche se sembra che sia una persona molto sicura di se stesso perché ha la filosofia dalla sua parte. La seguente scena in cui egli si confida con il suo amico Santoro è indicativa per capire il carattere del suo conflitto:

⁶ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming, scena n. 4.

“ MARANGON

... quand'ero dentro, il prete che ci insegnava... Don Hitler (sogghigna)... ci faceva mandare tutta la filosofia a memoria, che lo volevi o no... e io l'ho imparata... pure bene...

Il barista continua nel suo compito. Marangon s'incupisce.

... ma ho imparato solo le risposte, non le domande che ci son dietro... senza quelle, tutta la filosofia del mondo non serve a niente...

Santoro appare scetticamente divertito.

... è come fare tredici e non sapere cosa fartene dei soldi... non prendi mai la vita per le palle...”⁷.

Tuttavia il suo carattere sornione e la sua intelligenza non lo fanno assolutamente identificare come un cattivo. Rubare in una banca per lui non è un'azione criminale, tutto sommato organizza una rapina incruenta, egli infatti non è un criminale, lo capiamo da una scena in cui rifiuta un affare di eroina.

I Wu Ming lo definiscono così:

“Il personaggio di Marangon e quello di Santoro il barista suo amico fedele, sono personaggi tipici della vita bolognese di quegli anni, Marangon è una figura da criminali di altri tempi, criminali con un'etica, è un personaggio tipico della cultura anni 70, figlio della culturalizzazione dell'Italia del dopoguerra, lui che cita i testi a memoria”⁸.

A fare da spalla a Marangon c'è dunque Santoro, proprietario del bar “1X2” dove si incontrano sempre tutti, anch'egli è coinvolto nell'affare di Marangon perché è dal suo bar che avviene la direzione delle operazioni.

Alla fine quando il piano criminoso sarà scoperto Marangon non verrà arrestato ma fuggerà via e scomparirà dalla storia.

In questa storia dunque si può osservare come gli antagonisti siano appunto le forze dell'ordine, ed è in questa categoria che troviamo il tenente Lippolis interpretato da Valerio Mastandrea⁹ e il suo dipendente diretto Antonio Lionello interpretato da Max Mazzotta¹⁰. Al di sopra dei due vi è però un'altra figura, quella del capitano Tozzi. Ovviamente questi personaggi sono del tutto

⁷ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming, scena n. 80.

⁸ Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

⁹ Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

¹⁰ Max Mazzotta è uno dei protagonisti del film *Paz!* di Renato De Maria.

immaginari, nel senso che sono stati creati ai fini della narrazione, ma ciò non toglie che sia stata fatta un'accurata ricerca su queste figure.

Lionello è incaricato dunque di ascoltare le trasmissioni di Radio Alice e di decifrarne eventuali messaggi che la potrebbero vedere coinvolta in azioni legate al terrorismo. Ma già da subito possiamo notare come l'attenzione del carabiniere per la radio aumenti sempre di più, segno questo di un interessamento che va oltre l'incarico ufficiale. Il carabiniere infatti è un ragazzo ed ha la stessa età di chi trasmette a Radio Alice, per questo motivo egli nutrirà nel profondo, sotto la divisa un sentimento di ammirazione. Ma all'inizio tuttavia vi è il contrasto dovuto appunto all'apparente seriosità che il carabiniere mostra nei confronti del proprio incarico e il carattere pseudo-rivoluzionario delle trasmissioni della radio. La recitazione di Mazzotta caratterizza questo in maniera quasi grottesca, egli infatti nella scena 50 chiede anche una nuova radio per poter ascoltare meglio le trasmissioni, e nella scena 57 lo vediamo ascoltarle addirittura in maniera entusiasta:

“ 57 – INT. - CASERMA/ STANZA LIONELLO - NOTTE

La fiammeggiante Philips stereofonica è dotata di modernissime manopole, ma le interferenze non sono cessate. Eppure a Lionello non importa. Il suo volto si apre in un ampio sorriso: finalmente una canzone che conosce! Canticchia il testo, storpiandolo, e segue il tempo con la biro e il piede”¹¹.

Lo spettatore quindi vede nella figura di Lionello non un nemico, un antagonista, ma un carabiniere nella sua umanità, un ragazzo come tanti che fa però un lavoro che non sempre lo soddisfa; questo gli sceneggiatori ce lo fanno anche capire quando associano una scena dove Sgualo e Pelo trasmettono in radio parlando del bisogno di cambiare la propria vita e Lionello nella scena successiva che li ascolta:

“ PELO (secco)

Non è solo quello. E' che bisogna fare qualcosa per cambiare 'sta vita di merda...

106 – INT. - CASERMA/STANZA LIONELLO - NOTTE

La stessa trasmissione è oggetto dell'ascolto del sempre più arruffato Lionello nel suo dimesso stanzino.

PELO (f.c.)

... dove se non sfrutti, devi essere sfruttato... magari ti va male, ma almeno ci provi... cazzo, ce n'hai una sola...”¹².

¹¹ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

¹² Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming

Insomma la figura di Lionello contribuisce a formare un'idea della categoria dell'antagonista non esclusivamente in termini meschini, anzi dal ritratto di questo giovane carabiniere esce fuori una grande umanità che ritroviamo condensata nell'ultima commovente scena¹³.

Invece per quanto riguarda il tenente Lippolis notiamo una figura ben più complessa. Il tenente Lippolis ha una famiglia: moglie e un figlio. Il figlio è affetto dalla sindrome di Down e per lui egli vuole ottenere una promozione che gli permetta di seguirlo con più attenzione. In passato Lippolis è stato lo sfortunato protagonista di un episodio che lo ha visto scendere di grado per colpa di una soffiata sbagliata ai danni di Marangon, il mentore che ha istruito Sgualo e Pelo per il nuovo colpo. Questo nella sceneggiatura è raccontato tramite flashback¹⁴ dal barista Santoro (proprietario del bar dove si incontrano Marangon e i due giovani) ai due ragazzi che gli chiedevano spiegazioni su Lippolis che avevano visto gironzolare attorno a Marangon:

“41 – FLASHBACK: EST. – MERCATO ORTOFRUTTICOLO – NOTTE

Un camion parcheggiato in un cortile angusto, illuminato solo dal riverbero di luci distanti. Ombre furtive scaricano delle casse per portarle in un fabbricato poco lontano. Marangon, vicino al camion, controlla le operazioni. Un **uomo con un soprabito scuro** si avvicina e gli porge un mazzo di banconote.

LIPPOLIS (urlando, f.c.)

Mani in alto! Nessuno si muova!

Dall'ingresso del cortile spunta un drappello di **carabinieri**, pistole puntate, Lippolis in testa. Un botto, fragore di vetri. Uno dei carabinieri, colto di sorpresa, spara in direzione del rumore. Una delle ombre cade in ginocchio reggendosi l'addome. A terra un lago di vetri e liquido rosso.

SANTORO (f.c., sussurrando)

Vino. Sul camion c'era solo vino, con bolla e tutto. La soffiata era fasulla”¹⁵.

Quindi dopo di ciò Lippolis l'hanno fatto scendere di grado, l'odio per Marangon è aumentato così come la voglia di riscatto sociale. Notiamo quindi un conflitto esterno tra Lippolis e Marangon e uno interno di Lippolis dovuto alla mancata affermazione nel suo lavoro. Il tenente vorrebbe quindi saldare questo conto in sospeso e grazie ad un informatore riesce a scoprire il piano criminoso di Marangon, ma mentre sta ottenendo il mandato di cattura, il suo superiore, il

¹³ La scena è la n.146 ed è riportata nel paragrafo successivo.

¹⁴ Questo flashback è l'unico presente nella sceneggiatura.

¹⁵ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming

capitano Tozzi gli ordina di intervenire all'università facendogli capire che quella è l'occasione buona per avanzare di grado.

Lippolis che prima di allora non aveva per niente considerato preoccupante il movimento bolognese e l'attività di Radio Alice si sottomette all'ordine, ma solo dopo si accorgerà di essere stato strumentalizzato. A causa dell'ordine di sparare dato ad un altro carabiniere sarà trasferito. Al conflitto iniziale, quindi si aggiunge il conflitto finale e il personaggio di Lippolis esce di scena in questo modo, da vittima. I Wu Ming spiegano in questo modo la sua figura:

“L'indagine del tenente Lippolis, che è un personaggio immaginario, concentra molte delle tensioni dell'epoca. Lui se ne frega dei fermenti sociali, a lui interessa occuparsi di criminalità e il cliché degli anni di piombo ha rimosso il fatto che all'epoca la cronaca nera era una cosa vertiginosa da seguire. Va anche ricordato che all'epoca la prima delle leggi speciali, la legge Reale del 1975, che poi è stata ricordata come leggi anti-terrorismo, permetteva alle forze dell'ordine di usare le armi rimanendo impuniti, diciamo così in gergo. In altre parole il poliziotto o il carabiniere che sparava aveva molti più escamotage per cavarsela legalmente, come appunto il carabiniere Tramontani che uccide Francesco Lo russo che grazie a quella legge di due anni prima è venuto fuori che ha sparato in caso di necessità e quindi non ha pagato per quello che ha fatto. Questa legge nel 1975, però, non fu presentata come legge anti-terrorismo ma come legge anti-criminalità, anti-delinquenza, per l'ordine pubblico ecc. ecc. Perché l'isteria che c'era attorno alle bande di rapinatori tipo Vallanzasca era la stessa che era intorno alle brigate rosse, autonomia, movimenti e robe varie.

Allora ci voleva un personaggio che ricordasse queste cose, Lippolis infatti nei suoi colloqui con i suoi superiori dice che qui le BR a Bologna non ci sono ma solo che si stanno preparando dei colpi ecc. ecc.

Questa era una dimensione di quel periodo che non poteva rimanere fuori, anche se noi facciamo vedere una rapina incruenta, ma le rapine a mano armata all'epoca erano all'ordine del giorno e se si guardano i giornali dell'epoca ci si accorge di ciò”¹⁶.

¹⁶ Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

In questa storia quindi la figura che impersonifica l'antagonista è Lippolis ma ci si accorge che alla fine il vero cattivo non è proprio lui, lui esegue degli ordini, anche contro la sua volontà.

E' interessante capire anche come ha vissuto e interpretato questa parte Valerio Mastandrea, riporto qui di seguito una sua intervista:

D: Come ti senti ad interpretare un ruolo così scomodo?

R: Secondo me è interessante e stimolante interpretare un personaggio scomodo se il ruolo è scomodo fino in fondo, mentre a volte non si ha il coraggio di osare tanto in quella direzione. Questo ruolo lo è, e come lavoro d'attore è una bella prova (se ci riesco...)

D: Eri a conoscenza dei fatti del '77 prima di lavorare a questo film?

R: Sì, anche se non in maniera dettagliata (nel '77 avevo solo 5 anni), ero comunque a conoscenza di ciò che era accaduto.

D: Per quanto riguarda il film, è stato Chiesa a contattarti o tu ti sei proposto?

R: Guido è venuto da me proprio per chiedermi di fare questo e per me non è stata un'offesa, anzi. La sceneggiatura osa molto e mi è piaciuta.

D: Osa mostrando anche un lato umano delle forze dell'ordine?

R: Molto spesso siamo abituati a vedere le istituzioni rappresentate sempre allo stesso modo e per me non è giusto. Si tratta sempre di persone con i loro difetti come tutti. Ne viene fuori l'umanità.

Per me è un lavoro, una sfida come attore. Indossare questi panni negli ultimi tempi non è facile, secondo me, ma se si sceglie di andare fino in fondo con un personaggio ben venga.

D: Ti sei preparato in qualche modo?

R: Un po' sì, ma di certo non mi sono sentito per tre mesi un carabiniere anche quando ero a casa!"¹⁷

Il suo superiore, il capitano Tozzi, in questo caso è la figura che incarna la parte del cattivo, che a sua volta è collegato con una parte di istituzione che vuole reprimere il "Movimento" e lo fa in modo decisivo, cruento.

L'antagonista per i due protagonisti e per i ragazzi di Radio Alice è quella società, caratterizzata da alcuni anziani al solito bar, che li giudica osceni, pornografici e che giudica chi non si sottomette ad alcune regole come un individuo criminale.

¹⁷ Intervista di Stefania Pollastri a Valerio Mastandrea sul sito www.flashgiovani/cinema.it

All'epoca infatti il Resto del Carlino scrisse un articolo su Radio Alice definendola pornografica e per tutta risposta, uno dei redattori della radio scrisse su di un rotolo di carta igienica una lettera, riportata nella sceneggiatura nella scena 35:

“ UMBERTO (leggendo solenne e ironico)

Oh, sentite un po' qua... epistola cloacale dalla direzione ipergalattica della sublime Radio Alice...

Applausi divertiti. Umberto si appresta a leggere quanto scritto sul rotolo. Nella stanza cala un attento silenzio.

Agli esimi compagni del Partito Comunista Italiano, eccetera eccetera...

Sgualo sgrana incredulo le orecchie.

...rispettosi dei canoni di una corretta dialettica tra le forze della sinistra... bla bla bla... (pausa) il Comune da voi governato ci ha negato il Palazzetto dello Sport per un concerto perché sui giornali locali Radio Alice è stata definita *pornografica*. Siamo un po' sconcertati. Ci aspettavamo molte accuse... pirati, sovversivi, comunisti... ma proprio questa non l'avevamo prevista.

Commenti beffardi, Pigi e Umberto si scambiano un'occhiata divertita e complice.

E invece è naturale, è giusto perché per voi, quando il linguaggio fa parlare il desiderio, è pornografico.

Pelo ascolta concentrato, ogni tanto tirando dal chillum che continua a transitare. Sgualo ascolta sempre più divertito.

Per voi, compagni, quando ci si ribella, quando ci si riprende la vita che ci è sottratta dal lavoro, dalla famiglia, dallo Stato, allora si diventa osceni, fuorilegge, matti.

Umberto si fa istrionico. Gli altri ridono semiseri. Bruno, rimasto solo al mixer, risponde al telefono che squilla.

Il vostro terribile uccello di metallo che si abbassa ogni giorno sulla città ululando ultrasuoni, grigio ottuso pericoloso, sequestra stupendi deliranti perché han fermato l'orrida lancetta. Contro l'angoscia di questa ragione noi invochiamo la ragione del delirio e dell'osceno. A voi non resta che calunniarci dalle vostre colonne, come fa l'ignorante con ciò che non capisce. Sdegnosamente rispondiamo in coro ZUT!”¹⁸.

Veniamo ora ai personaggi che coprono i ruoli dei componenti di Radio Alice. Come abbiamo detto prima tutti o quasi tutti questi personaggi sono ispirati a persone reali, così come lo sono la maggioranza dei dialoghi e delle trasmissioni radiofoniche. In particolare due sono i personaggi che hanno maggior risalto nella

¹⁸ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

costruzione narrativa e affiancano i due protagonisti. Questi due sono Umberto interpretato da Massimo Coppola¹⁹ e Pigi interpretato da Jacopo Bonvicini²⁰. Pigi è nella storia uno dei fondatori di Radio Alice, anzi nella fattispecie è colui che se ne intende di più di elettronica e che ha reso materialmente possibile l'installazione della radio. Egli ricalca la figura di Andrea Zanobetti, esperto elettronico, che nel '76 riuscì tramite un trasmettitore di un carro armato a trasmettere le prime trasmissioni. Pigi è figlio di genitori benestanti, studia all'università, ha una sorella di nome Claudia, (che instaurerà una relazione con Pelo e con cui alla fine fuggiranno dai tetti) ed è il ragazzo di Marta. Egli è un personaggio importante nello sviluppo dell'intreccio, fin da subito si dimostra amico di Sgualo e Pelo spiegandogli la natura della loro radio. Successivamente gli capita il primo problema: vede la sua ragazza baciarsi con il suo amico Umberto. Questo darà una serie di conseguenze che hanno a che fare da un lato con il movimento femminista, in quanto Marta lo rimprovererà di essere troppo chiuso mentalmente facendo valere le cause del movimento a cui appartiene, e dall'altro scatenando un litigio che sarà in parte la causa del secondo *turning point* (vedi paragrafo successivo). Infatti Pigi sarà chiamato dai due protagonisti in loro aiuto per risolvergli il problema dei cavi elettrici tagliati nel tunnel, e la sua distrazione a causa del litigio con Marta lo faranno scoprire da un metronotte all'uscita della botola. In sostanza la figura di Pigi è quella di *adiuvante*, è una sorta di guida per il nuovo mondo che stanno esplorando i due protagonisti, egli infatti risulta ai loro occhi una persona affascinante, sia per le competenze tecniche che per le idee che ha del mondo. Infatti quando verrà portato all'interno del tunnel egli appoggerà in pieno il piano:

“PIGI (determinato, serissimo)

“Colpire il cuore del feticcio borghese!” Questa non è una rapina, è un'opera d'arte, lotta di classe allo stato puro! Io ci sto. Altroché se ci sto!”²¹.

Il finale per Pigi risulterà meno edificante in quanto, trovandosi a casa di Marta dopo essersi riappacificato e ascoltando per radio lo sgombero, non sarà, al contrario di Marta, capace di reagire. Non sappiamo perché si comporta in questo modo, però intuiamo un comportamento non coerente con se stesso.

¹⁹ Massimo Coppola ha condotto per qualche stagione il programma *Brand New* sull'emittente televisiva Mtv.

²⁰ Jacopo Bonvicini è stato uno dei protagonisti nel film *Ora o mai più* di Lucio Pellegrini.

²¹ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming, scena n. 73/C.

Probabilmente il suo appartenere ad un ambiente borghese lo bloccherà dal combattere contro le forze dell'ordine, cosa che il suo rivale in amore, Umberto, sta facendo.

Umberto è un altro adiuvante per i protagonisti, anche lui farà loro da guida nel mondo di Radio Alice e da esempio nel tentativo di costruzione di un'altra realtà. Egli diciamo che è rispetto a Pigi, più intellettuale e più razionale, e dalla sua bocca usciranno delle frasi che sono esplicative del pensiero di Radio Alice; ad esempio la lettera di protesta nella scena 35 riportata sopra, oppure nella scena 68/B dove c'è una riunione per decidere se accettare o meno la pubblicità:

“ DAVIDE

Oh, ma vi rendete conto che non abbiamo una lira! Quali garanzie? Scusa, io mi faccio il mazzo ad andare fin là... compagni, qua non si va mica avanti...

Vedendo che Umberto vuol prendere la parola, Davide gliela cede senza obiezioni. Come al solito, l'intervento di Umberto induce al silenzio collettivo.

UMBERTO

... io capisco Davide... solo che Alice è nata per non aver padroni... ma se i padroni rientran dalla finestra... finisce che mandiamo tutto a fare in culo...”²².

Anche i Wu Ming parlando di Umberto affermano:

“C'è un momento che è tipico dei racconti mitologici che hanno un viaggio iniziatico come tema, e cioè il momento quando Umberto parla a Squalo di fronte al ‘Cantunzein’ dopo il saccheggio, che è il classico momento dove la tua guida iniziatica ti dà la chiave per capire il percorso che hai fatto finora”²³.

Questo momento di cui parlano i Wu Ming è molto indicativo per la comprensione del significato di quell'esperienza che il regista ci vuole trasmettere. Dopo la prima giornata di scontri Umberto e Squalo fanno un bilancio, la scena è la 132:

“ SGUALO (tra sé)

... soccia che storia... pesissimo...

Umberto risponde con la lucidità dello sbronzo.

UMBERTO (mesto, sottovoce)

... peccato... finisce tutto qui...

Sospira. Squalo lo guarda con aria perplessa, interrogativa.

²² Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

²³ Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

Ci vedi domani in radio fare le nostre belle trasmissioni maodadaiste, smontare il linguaggio del potere... raccontare come è bello non andare a lavorare e scopare con chi vuoi?

SGUALO

... che dovevamo fare? Ci hanno sparato, ci siamo difesi...

UMBERTO (amaro)

Oggi non potevamo fare altro... ma non era la guerra che cercavamo. Stavamo andando da un'altra parte... forse troppo in là... Che ne dici, partiamo per l'Australia?

Sorride amaro, mentre Sgualo appare poco convinto e cupo.

SGUALO

Per me... io spaccherei tutto... tutto”²⁴.

Umberto sarà quello che alla fine si troverà a trasmettere in radio fino all'ultimo secondo prima dello sgombero, e le ultime sue parole prima di essere arrestato le ascolteremo proprio dalla radio di Pigi.

Veniamo adesso ad una altra figura, l'unica figura femminile di risalto nella storia, Marta Venturi, interpretata da Claudia Pandolfi. Uno dei problemi che hanno avvertito gli sceneggiatori è quello della mancanza di figure femminili di un certo spessore, infatti Radio Alice era composta per la quasi totalità da ragazzi. Per questo motivo creano la figura di Marta, come spiegano i Wu Ming: “la sua storia è quella di un avvocato appunto che difende un giovane proletario, anche in questo caso, la ricerca che abbiamo fatto dai quotidiani riguardava i numerosi casi di violenza e pestaggi anche insensati, che poi si scopre che il pestaggio non è poi così insensato, il suo senso ce lo aveva”²⁵.

La sua funzione nella storia sarà dunque di riferimento per mostrare il clima di violenza dell'epoca, infatti la sua figura non è indispensabile ai fini dell'evolversi della storia. Ella sin dalla prima scena dove compare vuole occuparsi di un caso di pestaggio, da parte di alcuni ragazzi verso un vecchio, apparentemente senza movente. L'evolversi di questa linea dove lei effettua delle ricerche per capire il movente del pestaggio, si va ad intrecciare con le relazioni sentimentali che ha con Pigi e Umberto. Quindi se da un lato la sua figura ci fa capire il clima di violenza, dall'altro ci mostra un aspetto del movimento femminista di quegli anni; ella infatti è inizialmente la ragazza di Pigi, successivamente la ritroviamo con Umberto ed alla fine che si è riappacificata con Pigi. Diciamo che lei rappresenta

²⁴ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

²⁵ Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

dunque una figura che sta a metà tra movimento e istituzioni, anzi rappresenta l'aspetto razionale, legale, accettato del movimento. E' dunque una figura che ci fa capire molto dell'epoca. Alla fine lei scopre il movente del pestaggio da parte del ragazzo: il vecchio da lui pestato era uno strozzino. Comunque non riuscirà a farlo assolvere. Alla fine ritroveremo ancora lei che si appresta a difendere i ragazzi finiti in questura a causa degli scontri, infatti è grazie a lei che riusciamo a intravedere una speranza per Sgualo finito dentro.

V.2 Strutture della sceneggiatura

Ogni racconto narrativo, che sia un romanzo, una pièce teatrale, una sceneggiatura, può essere analizzato secondo determinate strutture convenzionali. Questo lo dimostrò ad esempio Vladimir Propp²⁶ che, nei primi decenni del secolo, studiando le fiabe russe, notò come queste si costruivano a partire da azioni-tipo necessarie allo sviluppo del racconto. Anche Algirdas J. Greimas²⁷ ha dimostrato come al di sotto di ogni narrazione si ritrovi un modello costruito da sei funzioni: destinatore, adiuvante, soggetto, oggetto valore, destinatario, opponente.

Ognuna di queste sei funzioni è definita come un attante, il modello quindi ha preso il nome di modello attanziale. In questa analisi è utile sapere, come sottolineano Rondolino e Tomasi²⁸, come non per forza ad ogni attante debba corrispondere un solo personaggio, e come si possono individuare più modelli attanziali a seconda dei diversi punti di vista sulla base dei quali esso è strutturabile.

Nel caso di questa sceneggiatura si potrebbero individuare diversi punti di vista sotto i quali è stata strutturata, e quindi diversi modelli attanziali. In altre parole potremmo definire questo film come corale, poiché segue contemporaneamente le vicende di vari gruppi di persone e di linee di azione, confluenti e opposti tra loro.

²⁶ Vladimir Propp, (1928), *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966.

²⁷ Algirdas J. Greimas, (1970), *Del senso*, Bompiani, Milano, 1974.

²⁸ G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. Utet, Torino, 1995, p. 12-13.

Ma l'attenzione che la sceneggiatura dà a due giovani che sono presenti durante tutto l'arco della storia, ci fa pensare ad una costruzione dove sono loro che hanno la linea narrativa più importante e che attraverso i loro occhi e le loro azioni possiamo conoscere anche determinati aspetti della realtà di quel periodo.

Ho già spiegato nel precedente capitolo, infatti, la struttura generale della sceneggiatura, consistente nell'intersecarsi di eventi e personaggi reali ripresi ed adattati con eventi e personaggi immaginari.

Nel corso di questo paragrafo quindi analizzerò la sceneggiatura secondo i modelli della *struttura in tre atti* e del *viaggio dell'eroe*, cogliendone analogie e differenze.

V.2.1 La struttura in tre atti

La formulazione di quella che poi è diventata la struttura in tre atti era già insita nei meccanismi della drammaturgia greca, come dimostrato da Aristotele e dalla sua *Poetica*. Aristotele fa riferimento al concetto di storia come suddivisione di tre parti, che hanno a che fare con un inizio, uno sviluppo ed una risoluzione, e all'importanza del personaggio e dell'azione. Possiamo ritenere quindi il modello neo-aristotelico, valido per tutti i tipi di storia e nel nostro caso di storie scritte per il cinema. Questo tuttavia non basta a scrivere una buona sceneggiatura, infatti numerosi studiosi hanno elaborato delle articolazioni che partono comunque dalla struttura in tre atti. Questa struttura riconosciuta ufficialmente in campo cinematografico è stata elaborata da un guru²⁹ storico della sceneggiatura come Syd Field. Egli la spiega così:

“...il primo atto va dall'inizio della sceneggiatura al ‘punto di svolta’ alla fine dell'atto. Quello che succede nel primo atto è il contesto drammatico conosciuto come introduzione. Hai circa trenta pagine per introdurre la tua storia; presentare il protagonista, l'idea drammatica, stabilire la situazione di partenza, sia visivamente che drammaticamente. Il secondo atto è la parte di mezzo della tua sceneggiatura: contiene il grosso dell'azione. Va dall'inizio del secondo atto fino al ‘punto di svolta’ alla fine del medesimo...Il contesto drammatico è il conflitto

²⁹ Luca Aimeri, *Manuale di sceneggiatura*, Utet, Torino, 1998, p. 140.

ed il tuo protagonista incontra ostacoli che gli impediscono di realizzare il suo scopo...Il terzo atto è la fine, la risoluzione della tua sceneggiatura...in ogni atto si parte dall'inizio e si procede verso i punti di svolta alla fine dello stesso. Ciò significa che ogni atto ha una direzione, una linea di sviluppo dall'inizio fino al punto di svolta”³⁰.

Detto ciò occorre anche chiarire la nozione di ‘punto di svolta’ definito anche come ‘plot point’ o ancora ‘turning point’, e cioè sempre parafrasando Fyeld: “il plot point è un incidente, un evento, che uncina l’azione e la spinge in un’altra direzione. Porta la storia avanti”³¹.

In questo film la storia però presenta delle particolarità che cercherò di analizzare, facendo riferimento dove mi è possibile di cercare di inquadrarle in una forma, senza però rischiare di ingabbiarlo.

In questa storia si individuano più linee narrative, e cioè più personaggi che determinano delle azioni e delle conseguenze nella storia.

Diciamo che la linea narrativa principale è costituita dalle vicende dei due giovani protagonisti, alla quale poi vi si affiancano altre storie che fanno però capo sempre alle vicende dei due ragazzi. In questa direzione quindi si potrebbe applicare la struttura in tre atti.

Il Primo atto, quello che corrisponde all’introduzione, rappresenta le condizioni a partire dalle quali la vicenda, il problema, il conflitto si sviluppano.

In questo atto quindi vengono presentati quasi tutti i personaggi, con i loro conflitti e le loro motivazioni e vengono quindi innestati quelli che poi diverranno i problemi drammatici da affrontare. In gergo tecnico viene fatto il lavoro che si chiama di “set-up” oppure di “semina” e cioè inserire tutti gli elementi che hanno una funzione drammatica che verrà però esplicitata nel corso dello sviluppo o nel finale della storia.

Inizialmente quindi vengono presentate le principali linee di azione.

La prima linea, quella principale, narra la storia dei protagonisti, due ventenni che vivono nella periferia bolognese, che ritrovandosi in una realtà che non ha nulla da offrirgli decidono di intraprendere una scorciatoia che li porterà a compiere un’azione criminale. L’aggancio per fare ciò viene offerto da Marangon, la cui figura possiamo identificare per i due ragazzi come quella di un mentore, che gli

³⁰ S. Field, *Screenplay*, Dell, New York 1982, pp. 191-3.

³¹ Syd Field, *Screenplay*, op. cit., p.111.

propone appunto di scavare un tunnel per rapinare una banca. Questa situazione viene chiamata *catalyst* cioè catalizzatore e la definizione che ne dà Robbiano calza a pennello nel caso di questa storia: “Il catalizzatore è un passaggio obbligato in molte storie, mette a fuoco, catalizza, appunto la generalità della motivazione del protagonista, che è qualcosa di immanente, con una vicenda che segue uno sviluppo particolare, indirizza la storia verso un intreccio che presto incrocerà il nostro personaggio e determinerà un problema, e quindi un conflitto”³².

I due quindi iniziano a scavare, ma la presenza di alcune scene dove c'è l'attività dei carabinieri, ma soprattutto quella del tenente Lippolis che ha avuto in precedenza a che fare con Marangon e che è stata la causa di un suo scendere di grado, fa capire che prima o poi il tunnel avrà a che fare con le forze dell'ordine.

La seconda linea, quella secondaria, vede l'attività di Radio Alice rappresentata in due modi diversi: da un lato ascoltiamo, sempre fuori campo dalla radio del carabiniere Lionello, le farneticanti trasmissioni, dall'altro vi è l'inserimento un po' surreale di scene in un formato di pellicola diverso da quello del resto del film, che narrano la storia della fondazione della radio. In particolare vi è la creazione di uno stile come da film muto in cui dei cartelli, tipo didascalie, informano su quello che fanno un gruppo di ragazzi in un osteria:

“3 – SEQUENZA SUPER 8: INT. - OSTERIA - GIORNO

Un cartello (come i successivi) dai colori acidi benché ingialliti, su uno sfondo tinta pastello. La pellicola reca evidenti scalfitture del tempo. I caratteri sono graziosi e la scritta è contornata da un riquadro con motivi floreali. La musica di accompagnamento ricorda Satie.

***QUALCHE TEMPO PRIMA
IN UN'OSCURA CANTINA...***

Bianco e nero a forte contrasto, super 8 a 16 fotogrammi al secondo. Tutto è leggermente accelerato, come nei film muti. E proprio in un film muto sembriamo esser capitati. Anche i vestiti della decina di giovani, tutti maschi, tediosamente riuniti attorno ad un tavolo d'osteria paiono risalire all'epoca. Un cartello dolcemente azzurro ci informa:

***DELUSI DAI GRUPPETTI
EXTRAPARLAMENTARI***

Hanno tutti l'aria afflitta disperata, travagliata, come i tre in tute da operai che sembrano usciti da un film di Eisenstein (**Daide, Vittorio, Mingus**).

***SMOLLATI DALLE LORO COMPAGNE
IN PREDÀ A FURORE FEMMINISTA***

³² Giovanni Robbiano, op. cit., p.75.

Tocca ai frac e bombette alla *Entr'acte* di **Pigi, Bruno** e **Angelo**: le loro espressioni offrono un'identica sofferenza.

**TORMENTATI DA UN'INAPPAGATA
VOGLIA DI COMUNICARE**

Nonostante le camice a fiori e gli strambi copricapi, anche i volti di **Umberto, Gustavo** e del corposo **cuoco** (con tanto di enorme cappello bianco da chef) rivelano solo afflizione.

**I NOSTRI EROI
LANGUIVANO IN UN VICOLO CIECO**³³

Le scene di questo tipo continuano durante la narrazione ed hanno a che fare quindi con la “scoperta del mondo dell’etere” per “dare voce a chi non ha voce” e con la creazione di Radio Alice; Ancora altri cartelli ci informano: “Radio Alice per chi è coerente e chiede l’impossibile” e altri “Abbasso la vostra morale, Abbasso la vostra religione, Abbasso la vostra politica, Abbasso la vostra Arte”.

La terza linea narrativa riguarda il lavoro dei carabinieri teso a controllare l’attività radiofonica della neonata Radio Alice, anche se questa linea è articolata in un'altra che vede il tenente Lippolis interessato alla criminalità, perché non considera questo incarico in grado di potergli far ottenere la promozione di cui ha bisogno; in altre parole considera l’attività di Radio Alice come una cosa di poco conto e che non ha nessuna relazione con il terrorismo, cosa che il suo superiore gli vuole far credere.

Allo stesso tempo vi è il dipendente di Lippolis, il carabiniere semplice Lionello che ha il compito di monitorare le trasmissioni radiofoniche. Da questo scaturisce una divertente relazione che vede il giovane carabiniere alle prime armi ascoltare sempre con più partecipazione le trasmissioni di Radio Alice che parlano di tutt’altro che di azioni criminali. Vi è quindi questo contrasto iniziale tra istituzione che vuole assolutamente scoprire dei piani criminali dietro l’attività di Radio Alice e la Radio che parla di ricette di cucina, di musica, di cinema.

Per meglio comprendere questa linea narrativa riporto la seguente scena:

“24 – INT. – CASERMA/UFFICIO TOZZI - GIORNO

Il 40enne capitano **Tozzi** è un uomo dalla faccia energica, giovanile e autorevole. Seduto alla sua scrivania, ascolta Lippolis con serena attenzione. Lippolis è rimasto in piedi, ma in posizione di riposo. C’è familiarità tra i due, ma la disciplina militare ammantava tutto di formalismo.

³³ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

LIPPOLIS (serio)

... il terrorismo, allo stato attuale, non sembra attecchire a Bologna ...

TOZZI

... e la radio di questa...

Si allunga sulla scrivania per leggere un foglio.

... Cooperativa Nuova Comunicazione?

Lippolis sospira, aggrotta le sopracciglia. Il tono è di dimessa sufficienza.

LIPPOLIS

Ecco, sì, questa Radio Alice invece ha un certo seguito tra gli estremisti... grazie a loro a Bologna sta prendendo piede una linea... casinista, se mi permette capitano Tozzi... sono studentelli che si sono montati la testa, sfaticati, drogati dalla mattina alla sera...

TOZZI (secco)

Alcuni di questi sono sotto inchiesta per la rapina di Argelato, lo sa?

Lippolis fa un cenno affermativo. Tozzi si alza. Gli offre una sigaretta, che Lippolis accetta volentieri.

Lei si ricorda che in quella rapina uno dei nostri è stato ucciso?

Il tenente annuisce. Il tono di Tozzi si fa grave.

La situazione del paese è preoccupante... i terroristi sguazzano nell'acqua degli scioperi in fabbrica, delle assemblee nelle università... non è il momento di abbassare la guardia, continui a sorvegliarli, è una questione di sicurezza nazionale....

Lippolis incassa deferente benché scettico. Raccoglie la cartellina con il rapporto che aveva consegnato a Tozzi e si avvia verso la porta. Si arresta con la maniglia in mano.

LIPPOLIS (casuale)

E la mia pratica, capitano?

Tozzi, che si è risieduto, annuisce con fare rassicurante.

TOZZI

Abbia fiducia, Lippolis. A tempo debito...

Lippolis, visibilmente deluso, si congeda. Nel corridoio gli giunge da una stanza attigua la voce via etere di Umberto.

UMBERTO (f.c.)

... *Butch Cassidy* è il mio film preferito con *Torna a casa Lassie* e *Yellow Submarine*. E stasera al cinema li danno tutti e due...

MINGUS (impacciati, f.c.)

Scusa, ma non erano tre...? I tuoi film...ne danno due...?

Lippolis si incammina scuotendo il capo. Impreca a bassa voce.

Nel primo atto viene anche presentata Marta che fa l'avvocato, la sua figura è un elemento narrativo che ritroveremo negli altri due atti e ci serve come riferimento per capire il clima di violenza dell'epoca, infatti lei vuole difendere a tutti i costi un giovane proletario che ha picchiato un vecchio, e alla fine avrà ragione a farlo. Inoltre intesserà degli intrecci con altri componenti della radio.

Dopo aver quindi presentato i personaggi più importanti della storia, aver definito il conflitto dei protagonisti e aver predisposto la storia per uno sviluppo drammatico, vi è il punto di svolta.

Il problema drammatico a questo punto si può individuare nel triangolo formato da Pelo e Sgualo che compiono l'azione criminosa, le forze dell'ordine che indagano sia su Marangon (direttamente collegato con i due giovani) che su Radio Alice, e Radio Alice che si trova nel confluire delle precedenti figure. Infatti la radio è sotto il controllo della polizia che a sua volta indaga indirettamente sulle azioni dei due giovani che di lì a poco si ritroveranno anche coinvolti nella vita di Radio Alice.

Il punto di svolta è quindi costituito dalla scoperta di Radio Alice da parte dei due protagonisti, infatti da quel momento in poi le vicende si intrecceranno andando a formare il secondo atto.

Il secondo atto è dunque la parte dove viene sviluppata maggiormente la storia e dove il protagonista, in questo caso i protagonisti, incontrano degli ostacoli o delle complicazioni. Queste complicazioni porteranno al secondo punto di svolta chiamato turning point parafrasando Aimeri: “ Verso la metà del film si verifica un altro turning (o plot) point, un nucleo in sostanza di particolare valore: il punto di non-ritorno. Il punto di non-ritorno si verifica quando il protagonista è definitivamente e irreparabilmente compromesso nella vicenda, ed è ormai impossibile interrompere la catena di azioni e reazioni”³⁵.

Dal momento che Pelo e Sgualo entrano in contatto con la radio vi è quindi la parte più descrittiva del film dove vengono riproposte le vicende di Radio Alice e viene spiegata la sua linea di condotta. Anche i due giovani si integrano in questa storia e ne entrano a far parte a tutti gli effetti.

³⁴ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

³⁵ Luca Aimeri, op. cit., p. 147.

Riporto una delle scene indicative della storia della radio:

“ 44 – SEQUENZA SUPER 8 – INT. – OSTERIA - GIORNO

Attorno al solito tavolo, i *fondatori* sono impegnati in una accesa discussione. Tutti intervengono, tutti divergono. Gustavo riesce a prendere la parola alzandosi su una sedia:

***NESSUNA STRUTTURA!
NESSUN PALINSESTO!
MAI INTERROMPERE IL FLUSSO CREATIVO!***

Umberto approva con ampi cenni del capo. Davide, invece, scuote la testa, visibilmente contrario e obietta:

***NO AL VOLONTARISMO!
NON BASTA VOLER COMUNICARE
BISOGNA AVERE QUALCOSA DA DIRE!***

Vittorio, sventolando un libretto formato tascabile, interviene a sostenere la sua linea:

***TRASMETTIAMOCI ADDOSSO!
DIAMO VOCE AL DESIDERIO!
NON CONTRO QUALCUNO, MA PER NOI!***

Applausi, dissensi. Umberto si alza e tutti cessano di vociare. Il suo intervento è calmo, ascoltato:

***KI RICEVE? KI TRASMETTE?
QUESTO E' IL PUNTO!***

Umberto incalza, da vero arringa folle:

***NO AI PROFESSIONISTI DELLA POLITICA!
NON C'E' PARTITO NON C'E' LINEA
FACCIAMO PARLARE IL MOVIMENTO!!!***

La sua posizione sembra mettere d'accordo tutti. Pigi applaude. Mingus, preso da una sorta di raptus, bacia Umberto a lungo sulla bocca. Tutti si chetano. Finché il cuoco si alza togliendosi il cappello e umilmente domanda:

COME FAREMO?

Un silenzio tombale cade sulla comitiva.

LA CRISI!

Ora sono tutti schierati da una parte del tavolo. Dall'altra, il solo Pigi in frac bianco. Sul tavolo, un misterioso oggetto coperto da un drappo nero. Tutti, tranne Pigi, hanno lo sguardo puntato verso il drappo. Il ragazzo alza la mano imponendo il silenzio. Tutti tacciono.

***SOLO UNENDO TECNICA
E INTELLIGENZA COLLETTIVA***

Pigi, a mo' di prestigiatore, solleva con un gesto rapido il drappo. Una densa fumata si solleva. Gli altri si scostano spaventati. Tra le pieghe del fumo, emerge nitido l'oggetto nascosto: un telefono SIP nero con i tasti a rotazione.

**IL MOVIMENTO PER LA LIBERAZIONE DAL LAVORO
DIVENTA REALTA'»³⁶**

Contemporaneamente continua il tentativo dell'avvocato Marta di far parlare uno dei ragazzi che ha commesso il pestaggio e la ricerca della motivazione di ciò. Continuano anche le indagini del tenente Lippolis per incastrare Marangon e ottenere la promozione. Pelo e Sgualo continuano a scavare ottenendo risultati positivi, riescono a felicitare i genitori portando a casa del denaro, conoscono due ragazze con cui hanno una relazione e partecipano alla vita della radio anche avendo dei piccoli litigi.

La complicazione che sorge a metà della storia riguarda un ostacolo che si frappone fra loro e il raggiungimento dell'obiettivo, cioè la fine del tunnel. Sgualo con un colpo di piccone trancia di netto dei cavi elettrici, questo significa che li avrebbero scoperti. Risolvono ciò ricordandosi del fatto che Pigi, un loro amico di Radio Alice, è un esperto elettronico, lo chiamano e lui li aiuterà, ma a questo punto avranno coinvolto anche lui.

Sembra che tutto vada bene per i due che nel frattempo se la spassano, fino a che interviene un'altra complicazione: i rispettivi genitori scoprono la copertura che loro avevano dato per giustificare il denaro che possedevano, e cioè che lavoravano come facchini ai mercati generali. Dopo di ciò vi è un precipitare di tutte le situazioni e la storia che fino ad allora era stata in parte ironica cambia. Anche il ragazzo che Marta difendeva al processo viene condannato a sette anni di carcere.

Siamo dunque arrivati al *turning point* del secondo atto, questo riguarda una scena in cui Pigi, il ragazzo che aveva aiutato Pelo e Sgualo nell'ultima fase del tunnel, viene sorpreso da un metronotte ad uscire fuori dal tunnel. Questo è il *punto di non-ritorno* in cui la situazione per i protagonisti è compromessa per sempre.

Infatti il metronotte andrà ad avvisare la Polizia ed il piano per loro è fallito.

A questo punto inizia il terzo atto. Secondo Buccheri si struttura in questo modo: "Nel terzo atto, quello della risoluzione, cambia il ritmo narrativo: il conflitto si intensifica, aumenta la velocità, si avverte un senso di urgenza e di progressione. Il protagonista, che non ha raggiunto il suo obiettivo, comincia a guardare dentro di sé, alla ricerca della risposta giusta...Alla fine, attraverso una lotta titanica

³⁶ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

(simbolica o reale) in cui aumenta il climax della narrazione, il conflitto si estingue e l'escalation narrativa si arresta"³⁷.

Per il terzo atto è importante quindi il concetto di *climax*, Robbiano lo definisce così: “ Il punto di maggiore tensione drammatica di tutta la storia e, allo stesso tempo, il luogo ed il momento in cui la storia si confronta con la sua risoluzione e fornisce la risposta al nostro interrogativo. Il climax è di fatto la fine della nostra storia. Tutta la struttura in tre atti è organizzata per condurre a questo punto”³⁸.

Dopo che il metronotte scopre Pigi ad uscire dalla botola del tunnel, Pelo e Sgualo ovviamente scappano via, arriva la polizia e scopre il piano. All'interno del tunnel vi è la radiolina che i due avevano portato, e questa è sintonizzata, ovviamente, sulle frequenze di Radio Alice. A Questo punto il collegamento tra piano criminale e Radio Alice diventa, per la polizia, automatico.

Lippolis riceve dal suo informatore la notizia del tunnel e si presenta poco dopo dal bancario che era d'accordo con Marangon per il colpo, il bancario confessa, Lippolis riesce a farsi avere il mandato di cattura ma in quel momento il superiore di Lippolis gli dice che è arrivato il momento che aspettavano, all'università ci sono dei tafferugli, Lippolis deve intervenire subito. Da Roma gli hanno detto che hanno carta bianca.

Possiamo notare come il ritmo della narrazione in questo punto della storia tende ad aumentare, segno questo che sta per accadere qualcosa di molto forte ai fini della risoluzione.

Sgualo e Pelo usciti da un tombino iniziano a litigare, così l'uno si ritira in radio e l'altro va ad avvisare per telefono Marangon che si trova al solito bar. Egli saputo di ciò fugge via, forse in Australia, prendendo come pretesto una cartolina dell'Australia che Sgualo aveva lasciato al bar. Questo è un esempio di elemento “seminato” nella prima parte della storia, nel senso che nelle scene iniziali Sgualo aveva infilato una cartolina dell'Australia in una fessura della macchina del caffè. Questo gesto sarebbe stato ritenuto apparentemente insignificante, ma come abbiamo visto il senso lo si ritrova alla fine del film.

Mentre Pelo si trova alla cabina vi è l'inizio di un confluire delle situazioni più drammatiche dell'intero film: sono iniziati gli scontri tra studenti e polizia, che ricalcano gli scontri veri che sono accaduti a Bologna il 12 Marzo 1977 (vedi cap. II.1.2).

³⁷ Vincenzo Buccheri, op. cit. , pag. 41-42.

³⁸ Giovanni Robbiano, op. cit. , p. 90.

Il ritmo si fa frenetico e la progressione drammatica aumenta; da parte degli studenti ci sono lanci di molotov e di sanpietrini e da parte della polizia lanci di lacrimogeni. Tutto è avvolto dal fumo.

A questo punto c'è il climax del film, che corrisponde anche al climax di quei drammatici giorni del 1977.

Un gruppo di studenti, tra i quali Pelo (che si era unito a loro) e Francesco Lorusso (che Pelo aveva precedentemente incontrato ad una festa-concerto) comincia a lanciare molotov su una camionetta dei carabinieri dove c'è anche Lippolis; il telone della camionetta si incendia, uno dei carabinieri spegne il fuoco con un estintore, Lippolis ordina di sparare; un carabiniere si apposta dietro ad una macchina, si avvicina al gruppo dei ragazzi e spara tre colpi.

Tutti gli studenti fuggono via, ne rimane solo uno: Francesco Lorusso, che si accascia per terra con il sangue sulla schiena e sulla bocca.

Pelo si accorge di ciò ed emette un urlo.

In radio intanto arrivano telefonate³⁹ che raccontano quello che sta succedendo, i “compagni” decidono di intraprendere una guerriglia. Pelo e Claudia sono fra loro, anche Sgualo è in piazza a manifestare. Continua la guerriglia con lanci di molotov, vetrine che si infrangono, costruzioni di barricate da parte degli studenti. Di notte la situazione in piazza Verdi è devastante, tutto distrutto, c'è un pianoforte in mezzo la piazza che suona il notturno di Chopin⁴⁰, intanto gli espropri dai ristoranti continuano. Un'armeria nei pressi di piazza Verdi viene svaligiata. Il giorno dopo sempre con la radio che continua a dare informazioni su quello che stava accadendo, arrivano i mezzi blindati, Sgualo viene sorpreso da alcuni poliziotti in borghese a spaccare il parabrezza di un'automobile e viene arrestato.

A questo punto siamo arrivati all'epilogo di tutta la faccenda che corrisponde all'invasione della polizia all'interno della radio. Pelo riesce a fuggire con Claudia dai tetti, mentre Marta che si trovava con Pigi in casa, ascolta l'invasione in diretta e si precipita in loro aiuto. La polizia entra in radio. Il tenente Lippolis a casa sua si rende conto di quello che è successo, e che sicuramente, invece di ottenere la promozione, lo trasferiranno. Ritroviamo Sgualo in caserma, pestato a sangue, e Marta che vi si presta come avvocato.

³⁹ Le telefonate alle quali si fa riferimento sono quelle reali registrate in quei giorni da Radio Alice, e che sono contenute nel cd allegato al libro *Alice è il diavolo* di Bifo e Gomma.

⁴⁰ Vicenda che è successa davvero durante quelle giornate.

La scena finale vede Lionello, il giovane carabiniere rimasto solo dopo lo sgombero in radio:

“Il carabiniere muove qualche passo nella stanza, attento a non pestare nulla. Osserva curioso. La sua attenzione è attratta da qualcosa, sul pavimento. Timidamente si china a raccogliere un disco. E’ *Kung Fu Fighting*, di Carl Douglas. Lionello non riesce a trattenere un lieve sorriso. Appoggia il disco sul mixer, quasi volesse evitare che altri lo calpestino. Si guarda attorno, ascolta: nessuno in avvicinamento.

Si siede al mixer e sfiora il piatto su cui giravano i dischi. Con espressione seria contempla l’inutilizzabile microfono. Si schiarisce la voce. Si sporge in avanti.

LIONELLO

Va... va... uno, due, tre... qui Radio Alice... prova... prova... potete passare a trovarci...

Dissolve a nero:

***Tutte le storie parlano di oggi.
E di domani.***⁴¹

Quindi nel terzo atto come afferma Buccheri: “il personaggio subisce un cambiamento interiore, una maturazione che gli consente di raggiungere l’obiettivo sfuggitogli nel corso della storia: un obiettivo magari differente da quello inseguito, e comunque mai soltanto ‘esterno’, ma anche ‘interiore’ (comprendere i veri valori: salvarsi l’anima si potrebbe dire)”⁴².

Nel terzo atto quindi i protagonisti non riescono a soddisfare la motivazione che si erano prefissi, cioè quella di finire di scavare il tunnel e ricevere il denaro pattuito, ma avranno raggiunto una certa maturazione che gli avrà portati ad un livello sociale più concreto. Infatti entrambi si uniscono ai gruppi studenteschi e combattono contro le forze dell’ordine, per una motivazione, con degli scopi, che sono poi quelli che hanno imparato frequentando Radio Alice. Che poi quegli eventi siano stati la fine di un sogno, di un utopia oppure l’inizio di un futuro diverso, questo è un giudizio che dobbiamo realizzare noi, l’importante per i protagonisti della storia è che si siano scontrati con una realtà più concreta, tangibile, dei loro sogni da ragazzi.

Il finale poi presenta due soluzioni diverse per i protagonisti: Sgualo finisce in carcere e Pelo fugge dai tetti, l’identificazione con i protagonisti quindi viene soddisfatta a metà, per una l’epilogo è drammatico, per l’altra l’epilogo è più poetico.

⁴¹ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

⁴² V. Buccheri, op. cit. , p. 42.

Nella costruzione della struttura in tre atti, il terzo atto non dovrebbe essere risolto grazie all'intervento di un *deus ex machina* e cioè un intervento esterno ai personaggi, ma il finale dovrebbe riguardare la risoluzione dei problemi del protagonista.

Si potrebbero anche interpretare gli scontri, a livello narrativo, come un evento prodotto da un *deus ex machina*, cioè un evento esterno al protagonista che risolve la storia, ma questo evento non deve essere stato seminato in precedenza, mentre abbiamo avuto modo di notare come le indagini della polizia vertessero in quella direzione, e quindi in qualche modo gli scontri sono stati preannunciati. Anzi il film vuole anche dire che gli scontri sono stati addirittura provocati, e l'uccisione di qualcuno quasi premeditata, infatti come affermano i Wu Ming:

“Ci voleva il morto...ci voleva il morto per far precipitare la situazione e per poi passare ad altre leggi speciali, che poi sono passate...Dal '77 all'82, diciamo dai moti del marzo fino alla legge sui pentiti, è stato tutto un legiferare liberticida e anticostituzionale, che però essendo presentato come leggi di emergenza, la Corte Costituzionale le ha fatte passare poiché appunto il paese stava attraversando un momento drammatico e che ci voleva il polso duro...Sono leggi che permettono alle forze dell'ordine di usare le armi in maniera molto più libera e spregiudicata di prima, leggi sul valore probativo dei pentiti, che di fatto sconvolgono il codice penale, ad esempio l'articolo 270bis che permette di dare delle pene più gravi, praticamente c'è stato tutto un far precipitare le cose fino al morto, il morto secondo noi serviva, non era stato pianificato come, dove, quando e chi...però cioè quel mattino lì erano successe delle cose da niente, due tafferugli, due cazzotti, e da quel momento lì c'è un effetto palla di neve inspiegabile, per cui si arriva ai carrarmati, sembra davvero strano che dietro non ci sia stata una strategia ben precisa per far precipitare la situazione, poi a Bologna, città simbolo del Pci, in modo che il Pci risultasse facesse opera di repressione anche nei propri ranghi, di delazione, e non a caso chi è che passa in quei giorni come grande uomo d'ordine, il sindaco di Bologna Zangheri, dirigente storico del Pci...Insomma anche nella sceneggiatura cerchiamo di far capire che non è stato tutto accidentale...Come a Genova tra l'altro...dove sono state utilizzate strategie ben precise per giustificare la repressione...”⁴³

⁴³ Dichiarazioni dei Wu Ming raccolte durante gli incontri preparativi alla tesi.

Nel film questo lo si capisce anche attraverso la figura del tenente Lippolis che analizzerò nei paragrafi precedenti, in particolare nella seguente scena della sceneggiatura:

“123 - INT. – CASERMA/ STANZA LIPPOLIS – GIORNO

Lippolis è al telefono con espressione trionfante. Persino la vista della foto del figlio è come se lo riempisse d'orgoglio.

LIPPOLIS (concitato)

... sì, il bancario ha confessato... passo subito per il mandato di cattura per il Marangon... dottor Asturianelli, mi raccomando, fino all'arresto siamo al corrente solo noi due... la ringrazio...

Aggancia pago. Vibra compiacimento. Inizia a comporre un altro numero. Il rumore della porta che si apre. Senza nemmeno guardare chi è, Lippolis fa un gesto con la mano libera, come per respingere un intruso.

TOZZI (f.c., teso, perentorio)

Lippolis, ci siamo...

Sconcertato e preso alla sprovvista, Lippolis non osa aprire bocca. Tozzi è rimasto sulla porta, visibilmente preoccupato.

Ci sono stati dei tafferugli all'università... il rettore ha chiesto il nostro intervento... vada subito e mi tenga informato...

Lippolis trova la forza di spicciare qualche parola.

LIPPOLIS

Capitano, io... devo...

La forza della disperazione gli fa assumere un tono duro, poco formale.

... ho un impegno, non posso.

Tozzi lo fissa con aria energica.

TOZZI (tassativo)

Questa non è una richiesta, tenente, è un ordine.

Il tono del capitano si fa perentorio.

Da Roma dicono che oggi abbiamo carta bianca... carta bianca, ha capito, Lippolis?

Lo fissa come per assicurarsi che abbia colto il significato profondo delle sue parole. Esce. Scuro in volto, Lippolis si accorge solo adesso di non aver rimesso a posto la cornetta⁴⁴.

Il film che quindi nei primi due atti possiamo definire come una commedia, per il tono e la leggerezza delle storie, raccontate in modo quasi grottesco, si trasforma

⁴⁴ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

nell'ultimo atto in una storia terribilmente drammatica. Tutti gli eventi che ruotano attorno al climax, hanno la drammaticità della realtà, e quindi alla fine sotto la parvenza di una commedia, il regista vuole veicolare dei concetti che possono servire per un'altra interpretazione di quei fatti.

V.2.2 Il viaggio dell'eroe

Un'altra scuola di sceneggiatura che affianca quella di Fyeld e del suo paradigma in tre atti, è generalmente conosciuta come "il viaggio dell'eroe"⁴⁵. Questo modello creato da Christopher Vogler si rifà esplicitamente ad alcuni studi di Joseph Campbell⁴⁶ sul mito dell'eroe nelle tradizioni orali e in letteratura. Secondo l'ipotesi di Campbell tutte le opere narrative seguendo gli antichi modelli della mitologia, mettano in campo un modello universale, presente in ogni cultura e in ogni tempo.

Ci sarebbero quindi in questo modello, delle tappe-chiave, che hanno a che fare con delle valenze archetipiche presenti nel funzionamento del cervello umano. Questi passaggi emergono anche quando l'autore non ne è consapevole.

Vogler ha adattato questo modello al cinema secondo questo schema riassunto da Aimeri:

"1. L'eroe vive in un *Mondo Ordinario* in cui domina un certo equilibrio (o uno squilibrio consolidato e accettato, dunque una forma di equilibrio a sua volta).

2. Un problema, una sfida, o un'avventura vengono proposte al personaggio, quindi un *Richiamo all'Avventura* che necessariamente implica l'uscita dal mondo ordinario per un'incursione in un *mondo straordinario*.

Il richiamo all'Avventura fissa la posta in gioco e illumina l'obiettivo dell'eroe: conquistare il tesoro o l'innamorata, vendicarsi ecc ecc.

⁴⁵ *Il viaggio dell'eroe* è la traduzione in italiano del libro di Christopher Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, 1992.

⁴⁶ Il libro a cui ci si riferisce è: J. Campbell, *The Hero of a Thousand Faces*, Bollingen Series/Princeton University Press, Princeton 1973. La sua traduzione italiana è *L'eroe dai mille volti*, Feltrinelli, Milano 1984.

3. L'eroe rifiuta per il comprensibile terrore di ciò che è sconosciuto (*Rifiuto del Richiamo*).
4. Spesso interviene un *Mentore* che istruisce il neofita dell'Avventura, fornendogli nozioni e strumenti utili ad affrontare il mondo esterno, spiegandogli l'importanza del suo compito.
5. Facendo tesoro dei suggerimenti del mentore, l'eroe varca la *prima soglia*, cioè intraprende un viaggio nel mondo esterno.
6. Per imparare le regole del nuovo mondo, l'eroe deve affrontare una serie di *prove*: vede luoghi e conosce persone, alcuni *alleati* e guide, altre *nemici*. Molti di questi incontri e prove avvengono di solito nei bar.
7. Varcando una *seconda soglia*, l'eroe compie una maggiore penetrazione nel territorio straordinario in cui è custodito l'oggetto della ricerca, spesso ben nascosto e ben difeso.
8. A questo punto l'eroe affronta la *prova suprema*, rito iniziatico in cui sfiora la morte: spesso viene scoperto dal nemico e ne consegue un capovolgimento repentino, dalla condizione di privilegio cui è approdato all'ingresso della caverna si ritrova a dover sostenere terribili prove che lo spingono come non mai alla disfatta e alla morte.
9. Sopravvissuto, riceve un premio (informazioni, esperienze) che lo aiuterà a conquistare l'oggetto-desiderio.
10. Ma sulla *via del ritorno* deve fronteggiare nemici ancora più agguerriti, che lo ricacciano nelle braccia della morte.
11. Sopravvissuto per la seconda volta (anche grazie agli alleati incontrati dopo la prima soglia), l'eroe ora è più forte e maturo. Vive una sorta di *Risurrezione*: è l'atto ultimo, estremo, che l'eroe compie per sconfiggere l'avversario o per conquistare l'oggetto-desiderio.
12. Vinta l'ultima battaglia, l'eroe può tornare al proprio mondo con l'elisir (un tesoro, conoscenze che saranno utili alla comunità, amore, libertà, saggezza, o l a conferma che si può sopravvivere al mondo esterno)⁴⁷.

Vogler puntualizza che il modello è costituito dalle tappe e non dall'ordine: in pratica, si può scombussole la sequenza oppure assemblare più passaggi in uno, e assegnare più funzioni a un solo personaggio.

⁴⁷ Luca Aimeri, op. cit. , pp. 163-166.

Nel caso della nostra storia dunque e prendendoci ovviamente una certa libertà interpretativa, l'eroe è rappresentato da due personaggi, che sintetizzano, possiamo dire, le due facce della stessa medaglia.

La situazione di cui si parla nel primo punto non è per i nostri eroi una situazione di equilibrio, in quanto essi vivono in un mondo che non gli piace, non sono soddisfatti della loro vita e cercano qualcos'altro. Quindi diciamo che vivono in uno squilibrio consolidato, per essere coerenti con le tappe del viaggio dell'eroe.

Successivamente incontriamo non il secondo punto, ma il quarto, che ci parla dell'incontro con un mentore che istruisce i neofiti su questa nuova avventura da intraprendere. Il mentore è Marangon che con il suo *savoir faire*, la sua filosofia fornisce notizie e strumenti utili all'intraprendere dell'avventura:

“PELO

E' un pezzo che non ci passi dei lavori. Hai niente per le mani?

L'uomo li squadra per bene, si accende una Gitanes, gliene offre. Riprende con l'usuale flemma.

MARANGON

A Parigi... c'è la tomba di un ladro molto famoso... sopra s'è fatto scrivere... "nella vita non ho voluto sfruttare, né essere sfruttato. Per cui ho rubato. Il mio unico rimpianto è di non aver rubato abbastanza".

I due ragazzi attendono il seguito con aria incerta⁴⁸.

Evidentemente si capisce che l'avventura che Marangon offre ai due ha a che fare con un furto.

A questo punto incontriamo il terzo punto, cioè la rinuncia dell'eroe: i protagonisti rifiutano momentaneamente il richiamo all'avventura, credono sia troppo rischioso questo piano:

“PELO

... lì vicino c'è la Cassa di Risparmio...

MARANGON (senza scomporsi)

Davvero? (pausa) E allora?

Pelo e Sgualo si scambiano una rapida occhiata, intimoriti dalla non-risposta.

SGUALO (ironico)

Beh, è un bel rischio...

Senza fare una piega, Marangon si avvia verso l'uscita.

⁴⁸ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

MARANGON (caustico)

Vi facevo più narcisisti.

Esce senza aggiungere altro. I due rimangono a guardarsi, sconcertati e silenziosi”⁴⁹.

Dopo aver rinunciato i due si ritrovano nel loro solito mondo fatto di incomprensioni da parte dei genitori da una parte e da voglia di affermarsi a livello sociale dall'altra. Per questi motivi quindi i protagonisti accetteranno la sfida, il compito propostogli dal loro mentore Marangon. Eccoci quindi arrivati al secondo punto, dove per i protagonisti viene fissata la posta in gioco e l'obiettivo da raggiungere:

“8 – INT. – RETROBAR - GIORNO

Un piccolo magazzino occupato da derrate da bar. Sul tavolo, rischiarato da un'unica lampadina che penzola dal soffitto, una mappa di Bologna con un cerchio rosso su Piazza Minghetti. Gli occhi di Pelo non si staccano da questa, mentre quelli di Sgualo vagano più indecisi. I volti dei due ragazzi tradiscono un'evidente tensione. Marangon, appoggiato al tavolo, non rivela invece alcuna emozione.

PELO (nervoso)

... solo pala e piccone... sessanta metri...

MARANGON (ricapitolando pacato)

Un tunnel abbastanza largo che ci passi un uomo... avete otto... nove mesi. Duecentomila alla settimana. Dieci milioni a testa a lavoro finito”⁵⁰.

I nostri eroi quindi convintisi del “viaggio” da intraprendere e dopo aver ricevuto le istruzioni necessarie per farlo si preparano a varcare la prima soglia. Secondo Vogler questo viaggio sarebbe da effettuare nel mondo esterno, una sorta di ricerca di qualcosa, invece nel nostro caso gli eroi effettuano un viaggio in una dimensione più interna che esterna. Il tunnel dà appunto l'idea di interiorità più che di esteriorità, e il viaggio sarà appunto un viaggio anche simbolico che farà conoscere loro delle realtà sin da quel momento sconosciute, e cioè la dimensione di una nuova comunicazione e di un altro modo di intendere la società. La fine del tunnel porterà loro davvero nel mondo esterno e cioè nel cuore degli scontri reali. Siamo dunque arrivati alla quinta tappa, Sgualo e Pelo iniziano a scavare:

“B - Guanti, tute, raffazzonate lampade da minatori in testa, piccone in una mano e badile nell'altra, i due raggiungono il punto prestabilito e inchiodano al muro le lampade. Sgualo vibra il primo colpo con tutta la forza di cui è capace: la parete viene giù come fosse di carta.”⁵¹

⁴⁹ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

⁵⁰ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

⁵¹ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

I due avventurandosi nello scavo del tunnel scoprono per caso un altro mondo, e cioè quello di Radio Alice. Questo passaggio mi sembra determinante in quanto i due eroi nell'azione dello "scavare" sottoterra e anche simbolicamente dentro se stessi conoscono altre realtà che si trovano al di fuori di loro. L'azione di ascoltare la radio nel tunnel diventa quindi per loro come una sorta di guida che li porterà quindi a conoscere un nuovo mondo (Radio Alice) in cui vi si addenteranno. Questo è appunto il varcare una *seconda soglia*, quella della radio, e ciò determina anche un cambio di obiettivo. Loro continueranno sempre a scavare ma l'obiettivo a questo punto sarà un altro e cioè la possibilità di comunicare liberamente se stessi. Siamo quindi arrivati al settimo punto che nella nostra ricostruzione precede il sesto, dove, appunto, gli eroi dopo essere entrati in questo nuovo mondo, gli aspettano una serie di prove, di riti iniziatici, e dove conosceranno i propri alleati e i propri nemici. Infatti Sgualo e Pelo conosceranno gli altri componenti di Radio Alice e pian piano entreranno a far parte della loro vita, ne seguirà una serie di riti di iniziazione, di prove, che i due supereranno. I Wu Ming infatti spiegano così questo passaggio:

“Il processo di formazione di Pelo e Sgualo è fondamentale, diventa una specie di rito iniziatico che loro hanno avvicinandosi pian piano alla radio e via via entrano nel cerchio più interno della radio attraverso tutta una serie di riti di iniziazione che vanno dal montare il palco della festa, alla loro prima trasmissione anche se sbagliano il disco, e poi c'è quello finale di prender parte agli scontri”⁵².

Per quanto riguarda i nemici Sgualo e Pelo avranno occasione di incontrarli, e questi nemici sono poi i nemici che impediranno a loro di arrivare alla fine del tunnel e che eseguiranno anche lo sgombero di Radio Alice. Le forze dell'ordine quindi in questo caso sono i nemici, poiché visti come strumento di repressione. I Wu Ming spiegano così:

“...il cattivo è Lippolis , infatti anche in molti film di cassetta poliziotteschi all'italiana i buoni sono i cattivi, come anche in molti Western all'italiana...si si il cattivo è il carabiniere come in tutti i nostri soggetti...Recentemente leggevamo una dichiarazione di un parasindacato dei carabinieri e uno dei motivi del grave

⁵² Dichiarazioni dei Wu Ming raccolte durante gli incontri preparativi alla tesi.

malcontento è che sono davvero relegati in uno stato di miseria, e l'unica uscita è far carriera, non vorrei però che si pensasse che noi abbiamo una visione manichea di queste cose, è interessante vedere come, dopo i tragici fatti di questi giorni a Nassyria, molte prese di posizione dure vengono da dentro all'arma, l'importante che ci si lamenti del fatto che i regolamenti risalgano alla prima guerra mondiale...non è che abbiamo voluto stigmatizzare l'arma dei carabinieri con un cattivo ecc. ecc. , solo che a livello sociale in Italia rappresentano il malcontento di una classe sociale ...Anche nell'arma dei carabinieri ci sono dei proletari...la conflittualità c'è anche lì anche se non ce la vogliono fare vedere...»⁵³.

Attenendoci sempre allo schema generale di Vogler siamo arrivati all'ottavo punto dove i protagonisti, scoperti dal nemico affrontano la *prova suprema* e dopo di che vi sono dei capovolgimenti repentini accompagnati da un rito iniziatico in cui sfiorano la morte. In questo punto infatti viene scoperto il piano criminale. Pelo si ritrova casualmente all'uscita del tunnel ad affrontare il nemico, il suo nemico, e quello dei "compagni" conosciuti in radio. E adesso, la morte, uno dei protagonisti la sfiora nel vero senso della parola, poiché Pelo si trova nello stesso gruppo dove c'è Francesco Lorusso che viene ucciso. Ma non è finita qui, in quanto come viene descritto nel decimo punto, gli eroi devono affrontare nemici più agguerriti che li porteranno nelle braccia della morte. I nemici più agguerriti infatti arrivano il giorno dopo gli scontri, sotto forma di carri armati. Qui avviene la disfatta per uno dei protagonisti, Sgualo, che finisce simbolicamente nelle braccia della morte: egli infatti verrà arrestato e contribuirà a dare l'idea di disfatta generale della storia, così come è avvenuto in realtà a molta gente che partecipò a quegli scontri. Infatti in questa storia non è che ci sia proprio un lieto fine, come quello che alla fine di solito l'eroe ottiene. La risoluzione più felice in questa storia è affidata all'altro protagonista, in quanto riesce a sfuggire ai suoi avversari proprio come succede nelle ultime due parti. Pelo infatti riesce, insieme alla sua ragazza, a fuggire dai tetti e sicuramente da tutta questa storia ne sarà uscito più forte e maturo:

“145 - EST. – TETTI - NOTTE

Pelo e Claudia camminano sul tetto in tegole di un palazzo. Prudenti, ma rapidi. Si voltano per guardarsi alle spalle: non c'è nessuno. Solo la notte di Bologna, una sorta di nera tavolozza

⁵³ Dichiarazioni dei Wu Ming raccolte durante gli incontri preparativi alla tesi.

perforata da luci e dal lontano ululare di sirene e isolati spari. I due si fermano nei pressi di un abbaino per riprendere fiato. Si accendono l'unica sigaretta rimasta e se la passano complici. Pelo è stranamente calmo, consapevole.

CLAUDIA

E adesso?

Pelo ci pensa un po' su. Poi si alza in piedi.

PELO

...vediamo dove vanno a finire 'sti tetti...

La prende per mano. I due abbracciano con lo sguardo la città notturna. Riprendono a camminare.

DISSOLVENZA A NERO⁵⁴.

Mettendo ora a confronto i modelli di Field e di Vogler notiamo come i due siano complementari nella comprensione della struttura profonda di una storia. Infatti il viaggio dell'eroe aiuta a costruire i personaggi con un certo spessore e gli fa compiere un percorso di formazione, la struttura in tre atti aiuta ad organizzare gli eventi secondo organicità e ritmo.

V.3 La forma della sceneggiatura

Dopo aver eseguito dunque l'analisi della sceneggiatura in base al suo racconto, alla sua storia e ai suoi personaggi ora analizzerò le sue tecniche di scrittura.

E' importante prima però ricordare cosa si intende con il termine sceneggiatura, e cioè una storia raccontata per immagini, una storia scritta a parole che saranno poi tradotte in termini visivi in vista della realizzazione di un film. Per fare a riguardo una citazione ormai classica, ma che ne illumina un significato profondo, pensiamo al saggio di Pasolini: "*La sceneggiatura come struttura che vuole essere altra struttura*"⁵⁵.

Dopo di ciò diciamo che una sceneggiatura è strutturata in scene, ogni scena è un ambito definito da un unità di spazio alla quale si aggiunge una convenzione

⁵⁴ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

⁵⁵ P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1981.

temporale non interrotta, ed è composta da tre elementi principali: i *titoli di scena*, le *descrizioni* e i *dialoghi*.

La sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* è composta da 146 scene ed è lunga 69 pagine. Il formato sotto la quale è stata scritta è quello americano, attualmente quello più usato dalla maggior parte degli sceneggiatori.

Nel formato americano le descrizioni sono a tutta pagina e il dialogo in una colonna centrale. A differenza degli altri formati e cioè all'italiana⁵⁶ e alla francese⁵⁷ la lettura è più scorrevole e convenzionalmente ogni pagina corrisponde a circa un minuto di girato.

Una delle regole fondamentali nello scrivere una sceneggiatura è il divieto di indicazioni tecniche che hanno a che fare con la regia. Scrivere in una sceneggiatura delle indicazioni che riguardano ad esempio i movimenti di macchina o il taglio dell'inquadratura è sconsigliato per vari motivi, uno dei quali è la scarsa leggibilità che ne deriverebbe, infatti la sceneggiatura è fatta per essere letta dai componenti della troupe, a cui viene negata però la possibilità di comunicare attraverso un linguaggio specifico. Il secondo motivo riguarda il caso in cui lo sceneggiatore non sia il regista del film, in quanto il regista non accetterebbe indicazioni su quello che è il suo mestiere.

Non è il caso di questa sceneggiatura in cui i due ruoli coincidono, ma comunque la forma del testo sceneggiato è stata rispettata, tranne in casi in cui la particolarità di una scena non richiedesse indicazioni utili ai fini della comprensibilità e delle riprese.

Diverso il discorso quando ci imbattiamo in indicazioni tecniche tipo: "STACCO SU" oppure "DISSOLVENZA", prendiamo ad esempio delle scene della sceneggiatura esaminata dove compaiono queste diciture:

"130 – SEQUENZA MONTAGGIO – STRADE DEL CENTRO - GIORNO

A - In rapida successione: una, due, tre vetrine vanno in frantumi sotto le sassate: una banca, una gioielleria, il negozio "La sposa radiosa".

A STACCO SU

B - Due poliziotti al riparo dietro una colonna sparano candelotti lacrimogeni a ripetizione. Una ragazza mascherata, avvolta dal fumo dei candelotti, ne rispedisce uno al mittente con un potente calcio.

⁵⁶ Nella metà sinistra della pagina ci sono le descrizioni e nella metà destra i dialoghi, il rumore e la musica.

⁵⁷ Le descrizioni sono a tutta pagina e i dialoghi nella colonna di destra.

A STACCO SU

C - Una bottiglia molotov viene lanciata contro la vetrina di una libreria dal nome inutilmente ottimista: "Terra promessa".

A STACCO SU

D - Tre ragazzi a viso coperto lanciano delle molotov che si infrangono sul portone di un edificio su cui spicca l'insegna del Commissariato di Pubblica Sicurezza "Due Torri".

A STACCO SU

E - Sotto gli occhi di due anziani passanti atterriti, tre poliziotti sparano, da dietro un'auto, contro un gruppetto di ragazzi mascherati che sta fuggendo in una via laterale. Uno di essi si ferma, si volta e spara ripetuti colpi di pistola prima di darsi nuovamente alla fuga.

A STACCO SU

F - Mentre la voce della Callas si dispiega in tutta la sua struggente drammaticità Pelo e Claudia, mano nella mano, fuggono sotto i portici per sottrarsi al fumo dei lacrimogeni. Un gruppo di ragazzi proveniente dalla direzione opposta, tra cui Sgualo, li incrocia con molotov e sassi in mano. Ma non si riconoscono.

Il gruppo, raggiunta la fine dei portici, effettua un compatto lancio di pietre e bottiglie. Sgualo partecipa con foga, per nulla intimorito. La musica sfuma su...

DAVIDE (f.c.)

... qui Alice, parla...»⁵⁸.

Possiamo notare come viene inserita di continuo in questa scena la dicitura "A STACCO SU"; nel titolo della scena però compare la dicitura "SEQUENZA MONTAGGIO" che ci indica chiaramente che le inquadrature di cui è composta la scena verranno montate insieme in una sequenza che pare molto ritmata e veloce. In questo caso l'esigenza di sottolineare lo stacco viene dal fatto che questa scena altrimenti non sarebbe stata percepita dai lettori come un'unica scena visto che non sono rispettate le unità di tempo e spazio. Effettivamente queste inquadrature non sono state girate nello stesso arco di tempo, ma in frangenti di tempo differenti a seconda del luogo dove sono ambientate, cosa che non capita di solito nel girare una scena in quanto si cerca di girarla nello stesso giorno.

Aimieri spiega così la dicitura "A STACCO SU": "Per *chiudere la scena*, infine, non è necessario indicare lo *stacco* o enfatizzare il passaggio ad altro contesto drammatico con l'espressione 'stacco su': è ingenuo, pleonastico, in quanto ogni inquadratura-scena-sequenza finisce con un taglio, uno stacco; e quest'ultimo è già implicito nell'inizio di una nuova scena introdotta dal titolo. Si esplicita lo

⁵⁸ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

stacco solo quando strettamente necessario: quando, ad esempio, si vogliono evitare possibili confusioni nel lettore”⁵⁹.

In questo caso dunque compare la dicitura “stacco” quando la scena è suddivisa in varie inquadrature contraddistinte da lettere dell’alfabeto. Questa operazione è stata effettuata perché come spiegato prima ci sono delle inquadrature che non sembrano rispettare l’unità di tempo e luogo tipico della struttura di una scena.

Per quanto riguarda la dicitura “DISSOLVE SU” invece riporto questa scena:

“135 - EST. – STRADE DEL CENTRO - GIORNO

A - Poca gente è rimasta attorno alla barricata. Tra i pochi, Pelo, Sgualo e Claudia. Si guardano senza parlarsi, seduti sull’alto marciapiede di Via Zamboni. C’è in giro una calma innaturale, resa meno sinistra solo dalla usuale radiolina.

GUSTAVO (f.c.)

... allora, tutti i compagni che sono all’interno delle facoltà occupate o nei dintorni, è bene che stiano in gruppo in piazza Verdi... ci sono già troppi arrestati...

Gli occhi di Pelo e Sgualo si incrociano, ansiosi, smarriti.

5^ ASCOLTATRICE (f.c., voce telefonica, trafelata)

... senti, io sono a Porta San Donato... c’è l’esercito con i blindati... l’università è circondata...

Dalle vie circostanti comincia a salire il rombo inquietante dei mezzi corazzati.

DISSOLVE SU

B - La barricata è in fiamme. Tutt’attorno è nebbia fitta. Ombre scure vi si aggirano attorno.

DISSOLVE SU

C - Avvolti dal fumo dei lacrimogeni, Pelo e Claudia fuggono a perdifiato in un vicolo, gli occhi grondanti lacrime. Sgualo li segue qualche metro più indietro, con un bastone in mano. Corre con espressione furibonda. Voltando un angolo, va a sbattere inavvertitamente contro un’Alfa Romeo parcheggiata. Urlando rabbioso spacca il parabrezza col bastone e si accanisce con violenza sul cofano.

8^ ASCOLTATORE (f.c., voce telefonica, disperata)

... l’università è stata sgomberata pochi minuti fa... la resistenza è stata minima perché non avevamo un cazzo... uno sbandamento completo...

All’improvviso due agenti in borghese, sbucati da chissà dove, bloccano Sgualo e lo sbattono sul cofano della macchina, mentre un terzo lo tiene sotto tiro con la pistola. Sgualo non ha nemmeno la forza di divincolarsi, solo il tempo di lanciare un’occhiata disperata verso Pelo, che lo osserva smarrito, insieme a Claudia, prima di riprendere a scappare”⁶⁰.

⁵⁹ L. Aimeri, op. cit., p. 92.

⁶⁰ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming

In questo caso credo che si tratti di una dissolvenza incrociata, cioè quando l'immagine che scompare e quella che compare si sovrappongono per alcuni istanti sullo schermo. Infatti la dicitura "DISSOLVENZA A NERO" cioè *in chiusura* compare in un altro caso nella sceneggiatura che indica che l'immagine scompare fino a diventare nera.

Aimeri spiega questa modalità di chiusura rispetto allo stacco: "Differente il caso in cui si voglia suggerire una determinata modalità di chiusura della scena, come ad esempio la dissolvenza, perché può voler suggerire una ellissi temporale o la conclusione di un capitolo del film. Ogni eventuale nota tecnica relativa a modalità di chiusura o raccordo deve essere battuta in maiuscolo e allineata a destra a fine scena"⁶¹.

In questo caso la dissolvenza indica dunque un ellissi temporale che avverte sia il lettore della sceneggiatura che lo spettatore del film che è passato del tempo.

A livello narrativo vi è però differenza tra le due modalità, infatti la dissolvenza a nero indica una pausa più pronunciata che interrompe il flusso narrativo e separa nettamente le azioni che le precedono da quelle che le seguono, mentre la dissolvenza incrociata indica che è avvenuto un breve salto temporale.

Per quanto riguarda le indicazioni tecniche notiamo in una scena di questa sceneggiatura delle indicazioni di montaggio, abbastanza esplicite:

"84 – INT. – RADIO – NOTTE

C – Sul finale di Patti Smith, lo schermo è un turbinoso montaggio di colori e movimenti:

... quelli di Sgualo che si agita euforico nella radio

... quelli della fuga dell'ebbra comitiva dal ristorante, con Sgualo che saluta sorridente gli inorriditi astanti

... quelli delle immagini di repertorio che rivelano ora la loro vera natura: sono ragazzi e ragazze nudi che ballano ad un raduno musicale; un festoso corteo operaio che sfila sul viale di fronte alla Fiat battendo su dei tamburi; Piazza Maggiore piena di giovani in pacifica manifestazione; disordini nel piazzale antistante l'Università di Roma; un corteo festoso che percorre le vie del centro di Bologna, in testa un drago di tela sospinto da facce dipinte.

E' una vera e propria esplosione di variopinta energia.

DISSOLVE SU"⁶².

Questa scena dovrebbe essere quindi un esplosione di stili figurativi diversi, accomunati dal pezzo musicale *Birdland* di Patti Smith. Questa è una scena molto particolare, dove si riconoscono maggiormente gli elementi che hanno caratterizzato quel periodo. Qui notiamo una caratteristica stilistica specifica del cinema di Guido Chiesa, e cioè il realizzare una commistione di stili diversi, in

⁶¹ L. Aimeri, op. cit., p. 92-93.

⁶² Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

sintonia anche con l'esperienza poliedrica di Radio Alice. Da questa scena notiamo anche come viene sottolineata l'importanza della post-produzione in questo lavoro. In particolare in questa sequenza vi sono le scene n. 78A e 78B, girate in super8, della fuga dal lussuoso ristorante dove sono andati a mangiare precedentemente Sgualo, Pelo e gli altri; la scena n. 84A in cui Sgualo che si trova solo in radio si lascia andare ad una frenetica danza liberatoria⁶³; infine le altre immagini che provengono dal materiale di repertorio e contribuiscono a darci un'idea della libertà, delle lotte e della psichedelia del periodo. L'unione, attraverso una elaborazione grafica digitale, di un livello narrativo in cui ci sono i personaggi della vicenda a immagini documentarie dell'epoca sortirà sicuramente un effetto originale e piacevole nella visione.

Chiarita dunque l'impossibilità di inserire note tecniche che riguardano la regia analizziamo adesso un modo per indicare comunque nella sceneggiatura una regia, senza scriverla esplicitamente. Stiamo parlando di *regia invisibile*.

Questo è un concetto molto importante per gli sceneggiatori in quanto è grazie all'esattezza, alla precisione, alla punteggiatura che si permette al regista di visualizzare meglio la scena drammatica riducendo lo scarto fra immagine mentale e inquadratura.

A proposito di ciò Aimeri dice: "lo sceneggiatore, attraverso le parole, è l'ideatore, il regista, il direttore della fotografia, lo scenografo, l'operatore, il macchinista, il tecnico del suono, il montatore, il proiezionista del film sulla carta"⁶⁴.

Questa sceneggiatura presenta dunque questa caratteristica, in particolare grazie alla composizione di scrittura di una scena è possibile immaginare quella che ne sarà la regia espressa ad esempio in termini di inquadratura, movimenti di macchina, movimenti degli attori. Riporto qui di seguito un frammento di una scena dove si può notare la *regia invisibile*, che comparerà alla regia effettiva che ne è stata effettuata⁶⁵.

“126 - EST. – STRADE DEL CENTRO – GIORNO

A - Sulle note di *Los Cuatro Generales* della Music Liberation Orchestra, vediamo Pelo arrivare correndo in una via dagli stretti portici, a ruota di altri due ragazzi.

Dalla via in fondo alla strada, avvolta dal fumo dei lacrimogeni, provengono, urla, il rumore di automezzi militari in colonna e qualche sparo isolato.

⁶³ Un particolare di questa scena riguarda il fatto che il regista stesso ne ha fisicamente realizzate delle riprese.

⁶⁴ L. Aimeri, op. cit. , p. 62.

⁶⁵ Questa comparazione riguarda la mia effettiva presenza sul set quando giravano questa scena.

Il ragazzo avanza, lento, ma determinato, come risucchiato verso il fulcro degli eventi. Si ripara sotto i portici dove c'è un piccolo gruppo di ragazzi. Un paio hanno in mano delle molotov, uno sta distribuendo dei sassi da un tascapane. Tra quelli che ricevono le pietre, il baffuto Francesco, lo studente di medicina che, vedendo Pelo, lo saluta sorridente. Pelo ricambia, felice di aver trovato una faccia nota. Prende un cubetto di porfido anche lui.

A STACCO SU”⁶⁶.

Innanzitutto notiamo dalla prima riga l'introduzione di un pezzo musicale, elemento questo che è extradiegetico e cioè che non appartiene alla dimensione interna della storia raccontata. L'espressione “vediamo Pelo arrivare” ci indica che quando inizia la ripresa Pelo non è in campo, infatti nelle riprese vi entrerà poco dopo seguito da altri due ragazzi. L'espressione “correndo in una via dagli stretti portici a ruota di altri due ragazzi” ci dà il senso di una scena dinamica, movimentata, infatti quando Pelo sarà entrato in campo la m.d.p. A in campo medio lo seguirà fin dentro gli stretti portici bolognesi.

Vediamo come la seconda frase ricomincia al capoverso successivo, questo di solito indica che questa parte è girata in un'altra inquadratura. In questo caso le riprese sono effettuate con due macchine da presa, indicate rispettivamente con A e B⁶⁷.

La seconda frase dunque ci dà l'idea del contesto: in fondo alla strada, fumo, urla, spari, rumori di automezzi militari. In questo caso è la m.d.p. B che mentre Pelo entra sotto il portico sta riprendendo in campo lungo questa situazione.

La frase successiva riguarda l'avvicinarsi di Pelo al gruppo di altri ragazzi che maneggiano sanpietrini e molotov, questa situazione è ripresa in piano medio dalla m.d.p. A che insegue Pelo al centro dell'azione e si ferma riprendendo il gruppo in piano medio.

Il resto della frase riguarda uno studente, Francesco; l'aggettivo “baffuto” ci indica lo spostamento dell'attenzione verso questo particolare del volto, dunque mentre la m.d.p. A starà riprendendo in piano medio Pelo e gli altri ragazzi, la m.d.p. B riprenderà il “baffuto Francesco”. La m.d.p. B dunque entrerà anch'essa sotto il portico e riprenderà in primo piano Francesco. Quest'ultimo a sua volta “vedendo Pelo lo saluta sorridente” e “Pelo ricambia...”, ciò ci indica che mentre la m.d.p. A sarà in piano medio su Pelo e gli altri ragazzi, la m.d.p. B si sposterà dietro Pelo effettuandone il controcampo, assicurato dal raccordo di sguardo, e si fermerà sul primo piano di Francesco.

⁶⁶ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

⁶⁷ Analizzerò più approfonditamente queste dinamiche tecniche nel prossimo capitolo.

Altro elemento che ritroviamo dal documentario alla sceneggiatura in maniera evidente, e che rappresenta una delle regole fondamentali della grammatica cinematografica è il collegamento di personaggi e situazioni diverse tra una scena e l'altra.

In generale il collegamento fra due scene può avvenire tramite:

- Le interpunzioni classiche del linguaggio cinematografico: dissolvenze, assolvante, chiusure a mascherino ecc. ecc.
- Raccordi di sguardo, sul movimento, sull'asse.
- Consequenzialità, dove una scena è causa drammatica, logica, temporale, spaziale dell'altra.
- Contraddittorietà, dove in una scena il personaggio afferma la sua volontà e nell'altra il suo proposito è stato del tutto negato.
- Alternanza, quando le due scene da collegare sono strutturate in termini opposti: ad una scena lenta e triste se ne contrappone una veloce e euforica, ad una dove avviene ad esempio un atto criminale viene contrapposta una dove ci sono le forze dell'ordine, ad una scena girata in interni se ne alterna una in esterni e così via.
- Un elemento visivo, quando un elemento della scena precedente richiama in qualche modo un elemento della scena successiva.
- Un 'elemento sonoro, la scena precedente si aggancia a quella successiva tramite un rumore, un suono, una musica, una voce fuori campo, una voce off tutti di natura intradiegetica o extradiegetica.
- Attraverso didascalie viene esplicitato il passaggio drammatico, spaziale, temporale.
- Un segno o un elaborazione grafica di natura digitale, in questo caso avverrà una trasformazione di un elemento da una scena all'altra.

In questo caso i collegamenti più evidenti e specifici, oltre a quelli classici e normali che riguardano consequenzialità, raccordi, dissolvenze, hanno a che fare con un elemento sonoro. Infatti dato che la storia racconta anche le vicende di una radio, sarà quest'ultima che collegherà varie scene. Radio Alice è ascoltata da Sgualo e Pelo che scavano il tunnel, da Lionello che indaga su di essa e anche da Lippolis che si trova in una stanza attigua; la ascoltiamo direttamente dal suo studio quando i redattori trasmettono, a casa di Marta, e anche durante gli scontri dove vi è la presenza di una radiolina.

Anche il collegamento tramite alternanza è spesso effettuato e riguarda ad esempio il bizzarro mondo di Radio Alice e la caserma dei carabinieri. Questo contrasto è presentato però in termini ironici in quanto il monitoraggio sulle trasmissioni che esegue il carabiniere Lionello, anche se apparentemente mirato a scoprirne connessioni con la malavita, finisce col portare lo spettatore a capirne l'effettiva estraneità.

Anche a livello figurativo notiamo come è presente l'alternanza tra scene in cui ci sono Pelo e Squalo che scavano e che quindi si ritrovano al buio, sottoterra, con scene in cui emergono da questa dimensione per approdare in una più solare come quella della radio.

Diciamo dunque che l'alternanza, sia a livello narrativo che a livello figurativo, è spesso una buona norma per costruire storie che non siano monotone.

Altri collegamenti tra scene presenti in questa sceneggiatura sono di carattere extradiegetico e riguardano l'elaborazione grafica digitale che sarà inserita in post-produzione ma che già è indicata in sceneggiatura, e l'introduzione di didascalie esplicative pertinenti allo stile di alcune scene girate in super8.

CAPITOLO VI

DALLA SCENEGGIATURA AL SET

VI.1 La preparazione del film.

Abbiamo visto come nel percorso professionale del regista è importante la fase di pre-produzione e cioè la preparazione accurata di tutti gli elementi che sono necessari alle riprese. In questo progetto la base per fare ciò è costituita soprattutto dal coinvolgimento del regista e dall'urgenza di comunicare alcuni concetti.

Una regola fondamentale per Chiesa, che ha imparato soprattutto lavorando in America, riguarda infatti la completa conoscenza dell'argomento che si vuole affrontare.

Chiariti dunque i passaggi che hanno portato alla scrittura di questo film che concettualmente nasce nel 1976, finalmente il regista può concretizzare quello che ha in mente.

La fase fondamentale per realizzare questo film è stata dunque la scrittura della sceneggiatura. E' all'interno di questo processo che egli ha individuato tutti gli elementi pratici necessari alla sua lavorazione.

Mentre Chiesa scriveva la sceneggiatura sapeva già dove lo avrebbe girato, come lo avrebbe girato, e in parte quali volti avrebbero impersonato i suoi personaggi.

A questo punto è utile parlare della parte finanziaria del film.

VI.1.1 Il budget

Questo progetto ha avuto un budget equivalente a cinque miliardi e mezzo delle vecchie lire, che all'interno dell'odierno panorama cinematografico italiano equivale ad un budget medio-basso, ma che è risultato funzionale alla realizzazione del progetto. Guido Chiesa spiega così il suo rapporto con il denaro nella realizzazione di un film:

”La mia formazione professionale avvenuta all’interno del cinema indipendente americano riguarda delle idee che mi sono fatto e cioè: bisogna farsi venire delle idee proporzionali ai soldi che uno ha, quei soldi poi bisogna farli fruttare il più che si può. In altre parole se tu hai mille deve sembrare che ne hai diecimila, è inutile che mi metta a pensare dei film che costano dieci milioni di Euro, non me li daranno mai, mi chiamo Guido Chiesa e non ho mai fatto un film di cassetta”¹.

Questo è un passaggio molto importante nella realizzazione di questo film, perché è anche in base al budget che si realizza lo stile di un film. Chiesa ammette ovviamente che se avesse avuto più denaro sarebbe stato più contento, ma questo secondo la sua concezione non deve mai rappresentare un limite ma bensì un incentivo per farsi venire delle idee.

Infatti nel film sono previste delle scene di scontri, che anche se ne rappresentano una piccola parte, sarebbero state molto dispendiose se ad esempio fossero state girate “all’americana”.

Allora un’idea, relativa al denaro che aveva a disposizione nello girare queste scene di scontri, è stata per Chiesa il ricordare, ad esempio, che nei filmati dei telegiornali che trasmettevano le immagini degli scontri del ’77, gli operatori riprendevano l’azione sempre da lontano, anche perché sarebbe stato pericoloso avvicinarsi. Le uniche riprese ravvicinate poi, riguardavano l’uso del teleobiettivo. Le caratteristiche tecniche del teleobiettivo sono: distanza focale lunga², angolo di ripresa limitato, ingrandimento massimo e ridotta profondità di campo, che provoca una compressione dello spazio tra primo piano e sfondo, cioè un appiattimento dell’immagine. Questo comporta una messa a fuoco più difficile e un aumento delle vibrazioni nei movimenti di macchina.

Da questo ragionamento ne viene fuori quindi l’uso del teleobiettivo nelle scene di scontri. Questo ha comportato il fatto di non dover, ad esempio, ricostruire intere aree, ma ha dato più importanza alla figura che in quel modo veniva isolata dall’ambiente. In questo senso sfocature e immagini mosse sono risultate ideali per questo tipo di scene.

Quindi con questa idea di ripresa le strade di Bologna, con delle piccole modifiche scenografiche, hanno costituito lo sfondo reale per queste scene.

¹ Intervista da me effettuata al regista Guido Chiesa.

² La distanza focale è determinata dal rapporto tra lunghezza focale (distanza tra l’obiettivo e il piano focale e cioè la pellicola) e diagonale del formato della pellicola. In questo caso la lunghezza focale è superiore alla diagonale della pellicola.

Per quanto riguarda le location relative agli scontri quindi si era risolto un problema che altrimenti avrebbe richiesto davvero una grossa quantità di denaro.

VI.1.2 Location e scenografie

Detto questo, il film è stato pensato per essere girato in due “blocchi”, una parte a Bologna e un'altra a Roma a seconda delle location.

Per le location a Bologna già prima di “fare i sopralluoghi” Chiesa sapeva esattamente in quali strade girare.

A questo punto per il territorio bolognese è entrata la Bologna Film Commission che fa parte del Coordinamento delle Film Commission Italiane e opera in stretta collaborazione con la Film Commission regionale. Il servizio che offre riguarda il supportare le produzioni cinematografiche e audiovisive che richiedono ospitalità alla città. Il supporto consiste nell’assistenza per l'ottenimento di tutti i permessi relativi all'occupazione di suolo pubblico, di edifici comunali, nonché il coordinamento della presenza di forze dell'ordine, lo snellimento burocratico, la guida e l’assistenza per la ricerca delle locations in città e provincia, le convenzioni con alberghi, servizi di ristorazione e altre società di servizi.

E’ un ponte insomma tra società di produzione audiovisiva e la città di Bologna per quanto riguarda tutta una serie di facilitazioni relative alle riprese.

La maggior parte delle riprese da girare a Bologna avevano dunque a che fare con gli esterni e riguardavano: le strade intorno a piazza Verdi, alcune strade tra via S. Vitale e Strada Maggiore, via del Pratello, P.zza S. Giovanni in Monte, alcune strade e aree nella zona Pilastro. Le altre dovevano effettuarsi in alcuni appartamenti privati nella zona Pilastro di Bologna dove si dovevano ricostruire: la casa di Squalo, la casa di Franco Siconolfi (il ragazzo che nella storia commette il pestaggio), e il bar 1X2. Tutti questi ambienti sarebbero stati ricostruiti a partire da spazi vuoti.

Le location della parte romana, invece, riguardano un istituto vuoto nella zona dell’Aurelia dove sarebbero stati ricostruiti gli uffici della caserma dei carabinieri, la casa occupata dove viveva Pigi, la casa di Marta, le scale di Radio Alice e il magazzino dei robivecchi.

In una scuola abbandonata in via Forteguerri sempre a Roma avrebbero ricostruito l'appartamento del tenente Lippolis con il bagno, lo studio dell'avvocato Berardi, e casa Peluso, uno dei due ragazzi.

Gli interni di Radio Alice erano previsti al teatro 20 di Cinecittà, così come anche il tunnel scavato dai due ragazzi e il suo ingresso che faceva da campo base.

Per quanto riguarda la scenografia, ad esempio per gli esterni bolognesi, si trattava di rendere la città anni '70, cosa che è più difficile che renderla ancora più vecchia perché si ha un'idea di quel periodo che non è facile da interpretare.

Nel vedere le location gli addetti al reparto scenografia si sono fatti un'idea di quello che sarebbe stato il loro lavoro sul set. Hanno dunque visto dove si doveva "impallare" e cioè nascondere tutti gli elementi urbani che non sono di quel periodo. In questo senso hanno costruito quello che in gergo tecnico viene chiamato "fuori opera", ad esempio delle tavole pittate con lo stesso colore dei muri che servono a nascondere la cassetta moderna dell'ENEL o la canalina dell'acqua, oppure delle finestre non dell'epoca. Trattandosi di nascondere tutto ciò che non fosse anni '70, dove si poteva si sono aiutati con manifesti pubblicitari dell'epoca o anche con delle automobili d'epoca previste nel film.

In generale, una delle regole importanti nella costruzione della scenografia in questo film è il fatto che essa non si deve notare, infatti se c'è un elemento troppo evidente disturba la narrazione. La scenografa Sonia Peng spiega così l'ideazione dello stile scenografico:

“Innanzitutto diciamo che non si voleva ricostruire il design degli anni '70, tranne alcuni elementi, perché non volevamo dare un'immagine stereotipata di quel periodo. Ad esempio in casa dei ragazzi non ci sono mobili anni '70, ma rimanenze degli anni '50 e '60. L'unico appartamento dove c'è qualche elemento caratteristico dell'epoca, tipo tappezzeria in stile "optical", è quello di Marta. Per il resto nella casa occupata, ad esempio, c'è tutta roba recuperata, come sedie spaiate, bancali, cucine laminate. Poi c'è anche il discorso del colore, c'è una fase iniziale poco colorata, poi una più colorata e infine una ancora poco colorata, quindi a seconda della cromia della parte abbiamo pensato ad elementi più o meno colorati”³.

³ Intervista da me effettuata alla scenografa Sonia Peng.

VI.1.3 I casting e gli attori

Dopo aver capito, dunque, dove girare e con quale stile, c'è stato il passaggio alla fase dei casting.

Alcune parti erano già state decise dal regista, che conosceva gli attori e sapeva la loro disponibilità già al momento della scrittura della sceneggiatura. Questo è il caso di Valerio Mastandrea, Max Mazzotta, Valerio Binasco e qualcun altro della radio. Le parti del tenente Lippolis, del carabiniere Lionello e di Marangon era state scritte dunque già pensando ai suddetti attori, e quindi strutturate in parte a seconda delle loro caratteristiche attoriali.

Quello che invece ha dato dei problemi al regista e al produttore è stato trovare i due protagonisti: Pelo e Squalo. Per questa parte il regista voleva due attori non professionisti, anzi alle prime armi. I ragazzi che gli erano stati presentati dalla direttrice dei casting non piacevano, non andavano bene. Si avvicinava così la fine dell'estate e la produzione si trovava senza i due attori protagonisti, ciò era davvero un bel problema. Allora Chiesa decide di "sguinzagliare" due suoi assistenti per Bologna con delle videocamere per cercare dei ragazzi che facessero al loro caso. In questo modo riescono a trovare Tommaso Ramenghi che nel film fa la parte di Squalo. Il regista capisce subito la sua fotogenia e il suo sapersi porre davanti alla m.d.p., insomma dimostrava delle caratteristiche attoriali naturali.

Mentre per Pelo la ricerca è stata molto più difficile, perché loro cercavano un ragazzo meridionale, in quanto nella storia Pelo è figlio di immigrati. I ragazzi meridionali trapiantati a Bologna che si sono presentati al casting parlavano con l'accento bolognese, così hanno deciso di fare delle ricerche nel sud dell'Italia.

Hanno quindi visionato delle cassette relative a casting effettuati ad esempio a Napoli o in Sicilia, ma Pelo non veniva fuori.

A Bari il regista aveva una amica che lavorava in un teatro, così ha fatto spargere la voce del casting in quel ambiente, ma nessuno ha mai risposto, tranne che un certo Marco Luisi, amico di uno dei ragazzi che frequentavano questo teatro.

Il regista racconta che Marco ha mandato una foto di sé dove si mostrava in canottiera e con un'aria abbastanza grezza.

Questo è piaciuto sia al produttore che al regista che l'hanno chiamato per un provino che è risultato interessante. Dopodiché l'hanno richiamato per provare

insieme all'altro ragazzo e la recitazione dei due funzionava, avevano già capito cosa il regista voleva da loro.

Quindi si può dire che questi due ragazzi sono stati letteralmente presi “dalla strada”.

Per quanto riguarda il lavoro con gli attori da parte del regista, durante le prove, ovviamente egli fa dei ragionamenti diversi a seconda del film o dell'attore in questione.

In particolare in questo film ha lavorato in maniera diversa a seconda che si trattasse di un attore professionista o di un attore non professionista. Chiesa spiega così questo lavoro:

“Se c'è una cosa che tendo a fare è provare sempre, con gli attori non professionisti ancora di più, questo di modo che loro arrivino sul set e si lascino un po' andare, improvvisino un po', ma all'interno di una struttura ben precisa.

Io uso sempre il paragone con il free jazz, che è una musica che a me è sempre piaciuta molto. I musicisti del free jazz per i profani improvvisavano. E' vero che loro improvvisavano, ma perché sapevano alla perfezione il pezzo che stavano facendo, solamente in quel modo quindi si può improvvisare. Quello che cerco di dare agli attori soprattutto non professionisti è una struttura, quindi farli ragionare su ciò che stanno facendo, perché lo stanno facendo e su chi sono. Non ho un metodo vero e proprio, mi sono elaborato un mio metodo, quindi, lettura, ragionamento, provare, provare con gli altri attori, e poi sul set cercare di tirare fuori quel tanto che non ti aspetti. Con degli attori professionisti, sembra strano, ma è più difficile, perché gli attori non professionisti tendono a ripetere quello che hanno imparato, allora per cercare di tirare fuori qualcosa di più ogni tanto li devi proprio provocare, abbiamo anche avuto dei momenti di tensione, e devo dire che in alcuni casi è servito, ho fatto bene a farlo, in altri casi forse meno, ma in altri ho fatto bene a farlo perché gli ho tirato fuori delle cose che se no tendevano a ripetere”⁴.

Riguardo a Valerio Mastandrea il regista dice che è un attore molto istintivo che si prepara in un modo tutto suo, mentre Binasco e la Pandolfi sono degli attori più concettuali che hanno bisogno di prepararsi molto.

⁴ Dichiarazioni di Guido Chiesa rilasciate nelle interviste da me effettuate.

Hanno trovato anche qualche difficoltà nel trovare l'attrice che impersonasse Marta, e dopo tanti provini la scelta della Pandolfi era un po' rischiosa perché lei si porta dietro appunto questa figura che interpreta in "distretto di polizia", e cioè quella del commissario. Questo ruolo, per il regista, magari potrà servirle anche per tirarsi via di dosso questa figura.

Per i casting delle comparse invece se ne è occupato l'aiuto regista Roy Bava, che nelle quattro settimane prima dell'inizio delle riprese, ha visto moltissimi ragazzi e ragazze che dovevano interpretare i giovani del movimento e i carabinieri del '77.

VI.1.4 Il découpage

Era prassi comune nel cinema, fino a qualche anno fa, scrivere, dopo la sceneggiatura, una versione tecnica, dove tutte le scene vengono suddivise in inquadrature con indicazioni dettagliate dei piani e dei movimenti di macchina, quella che in Francia chiamano *découpage*. Nel caso di questo film Chiesa ha scritto una "specie" di *découpage* che in questo caso consiste in una lista delle inquadrature, diciamo una sorta di partitura indicativa dello stile. Egli la spiega così:

"In questo senso in passato ero più rigoroso, ad esempio ne *Il partigiano Johnny*. In questo film sono stato più elastico, perché se uno ha un piano poi può cambiarlo, altrimenti è difficile. Certo alcune cose le avevamo già decise prima di iniziare il film, ad esempio quando girare a mano e quando la m.d.p. andava sul cavalletto, quando avremmo girato con obiettivi corti e quando con quelli lunghi, e questo era già scritto. Diciamo che ho scritto una lista delle inquadrature che serve soprattutto alla m.d.p. e a me a orientarmi, avere una direzione, una partitura, e in questo senso la abbiamo rispettata molto"⁵.

⁵ Dichiarazioni di Guido Chiesa rilasciate nelle interviste da me effettuate.

Il piano di lavorazione previsto per questo film inizialmente era di otto settimane, ma alla fine hanno steso un piano per nove settimane con la possibilità di qualche altro giorno in più a causa magari di qualche problema.

VI.2 Elementi tecnici di ripresa

VI.2.1 La pellicola e la fotografia

Una caratteristica fondamentale di questo film è stata la scelta di girarlo con un pellicola Super 16, questo è il formato utilizzato per raccontare il presente del film.

La parte del film che invece racconta la storia della fondazione di Radio Alice è stata pensata per essere girata in pellicola Super 8. Questo formato, a differenza del super 16 che ancora oggi è abbastanza usato, ad esempio negli spot, ormai è quasi caduto in disuso. Il super 8 si è sviluppato diciamo dagli anni 70 per rendere le cineprese più leggere e quindi per utilizzarle in situazioni “difficili”.

La differenza tra pellicola super 16 e pellicola 16 mm sta nel formato. Il formato è il rapporto tra altezza e larghezza del fotogramma. Il formato più utilizzato nell'uso della pellicola 35 mm e 16 mm è di 1:1,33, questo viene anche chiamato rapporto standard o *Academy Ratio*. Nella pellicola super 16 invece la dimensione del fotogramma è maggiore rispetto a quella in 16 mm, il suo formato è infatti 1:1,66, formato panoramico. Questo è dovuto al fatto che la pellicola super 16 non ha nella parte destra la pista sonora che normalmente si trova negli altri formati, questo determina la sua maggiore ampiezza di ripresa. Per questo motivo esiste solo il negativo di questa pellicola. Invece la maggiore grandezza del fotogramma della pellicola super 8 è dovuta al fatto che le perforazioni sono più piccole rispetto a quelle della 8 mm.

La scelta di usare dunque questi tipi di pellicola proviene da una serie di motivi.

Per il super 16 i motivi di ordine tecnico riguardano rapidità di lavoro e maneggevolezza visto che nelle riprese sono previste due macchine da presa che sono utilizzate per la maggior parte dei casi a mano. Un altro motivo è invece quello di recuperare la grana e un'immagine non pulita, non perfetta, non definita, di modo che possa caratterizzare meglio determinate situazioni del 1977.

Per il super 8 invece il motivo è creare, attraverso la differenza che si noterà con questo formato e con la sua grana, degli inserti dal sapore un po' surreale. Infatti lo stile di questi inserti vorrebbe assomigliare ai film dell'epoca del cinema muto:

“3 – SEQUENZA SUPER 8: INT. - OSTERIA - GIORNO

Un cartello (come i successivi) dai colori acidi benché ingialliti, su uno sfondo tinta pastello. La pellicola reca evidenti scalfitture del tempo. I caratteri sono graziosi e la scritta è contornata da un riquadro con motivi floreali. La musica di accompagnamento ricorda Satie.

***QUALCHE TEMPO PRIMA
IN UN'OSCURA CANTINA...***

Bianco e nero a forte contrasto, super 8 a 16 fotogrammi al secondo. Tutto è leggermente accelerato, come nei film muti. E proprio in un film muto sembriamo esser capitati. Anche i vestiti della decina di giovani, tutti maschi, tediosamente riuniti attorno ad un tavolo d'osteria paiono risalire all'epoca. Un cartello dolcemente azzurro ci informa:...”⁶.

Quindi le parti in super 16, quelle in super 8 e tutto il materiale di repertorio che Chiesa ha recuperato per inserire all'interno del film verranno telecinemate e poi trattate in post-produzione.

Il telecinema è uno scanner, che riceve l'immagine e la trasforma in segnale elettrico, ossia è il procedimento mediante il quale le immagini impressionate su una pellicola vengono riversate su supporto magnetico.

In post-produzione quindi la copia finale ultimata verrà stampata in pellicola 35 mm per essere proiettata.

Per quanto riguarda la fotografia invece, il film è stato pensato per svilupparsi su un percorso cromatico particolare. Il direttore della fotografia Gherardo Gossi spiega così questo processo:

“C'è un percorso cromatico che si svolge durante il film. L'idea è di partire con un film grigio, con pochi colori, poi il colore cresce durante il film fino alla parte centrale dove il colore è pieno fino al cuore del film che è il momento di maggior splendore della radio ed è accoppiato anche con le scene delle manifestazioni girate all'epoca. Dopo di che il colore va via via scomparendo fino alla fine del film dove ritorna al colore con cui eravamo partiti, quasi per raccontare come l'arrivo della radio in qualche modo è stato all'epoca un momento che con la sua

⁶ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

creatività e il lavoro che ha fatto sul linguaggio ha portato una visione diversa della vita”⁷.

Questo percorso cromatico dunque riguarda tutti gli aspetti del film. A livello filmico risulterà complementare alla narrazione della storia, anzi in questo modo diventa un elemento narrativo. Invece a livello profilmico riguarderà quindi anche la scenografia, i costumi, il trucco che vi si adatteranno dal punto di vista cromatico.

Per quanto riguarda il sistema di illuminazione utilizzato è da considerare, per le scene di esterni, che Bologna per la sua particolare architettura è una città abbastanza buia. Quindi se per gli esterni giorno non si vede mai la luce entrare con irruenza nelle strade, per gli interni giorno hanno dovuto ricostruire le situazioni di cielo coperto. Per gli esterni notte invece è da considerarsi il fatto che Bologna all’epoca era davvero una città abbastanza buia con ambienti molto contrastati e che quindi è stato fatto un lavoro sulle luci teso a ricalcare questi aspetti, anche eliminando le luci di colore arancione che sono attualmente presenti nelle strade.

Ovviamente il film sarà poi trattato anche in sede di post-produzione per rendere al meglio queste caratteristiche.

VI.2.2 Il suono

Durante le riprese il suono del livello diegetico del film, costituito dai dialoghi degli attori e dai rumori d’ambiente e di fondo, non viene mai inciso sul negativo della pellicola, ma viene registrato a parte e poi sincronizzato dopo lo sviluppo.

In questo caso e cioè con la pellicola super 16 abbiamo visto come non c’era neanche la possibilità fisica di registrare il suono direttamente sul negativo.

Il reparto sonoro è composto minimamente e mediamente da due persone: una che sta al mixer e cioè alla registrazione e all’immagazzinamento dati e un’altra che sta sul set che gestisce il o i microfoni.

⁷ Intervista da me effettuata al direttore della fotografia Gherardo Gossi.

In questo film, come ormai nella stragrande maggioranza, la parte sonora è stata registrata in “presa diretta”. Registrare in presa diretta significa registrare la parte sonora contemporaneamente a quella visiva, questo viene fatto però tramite un dispositivo digitale chiamato DAT (Digital Audio Tape). I vantaggi della digitalizzazione dell’audio rispetto al sistema precedente basato sull’analogico sono costituiti dall’eliminazione delle distorsioni e dalla possibile sincronizzazione di suoni e immagine grazie ad un *time code*. Gli svantaggi invece riguardano il fatto che essendo il passaggio al digitale un processo in evoluzione, non si è ancora stabilito uno *standard* unico sul mercato.

La caratteristica principale del lavoro di un tecnico del suono riguarda il “lavorare per sottrazione”. Infatti Corrado Volpicelli tecnico del suono di questo film spiega:

“Il problema del suono è che noi ascoltiamo attraverso un filtro che si chiama cervello, ovvero, noi abbiamo la facoltà innata di “abbassare” un rumore esterno che noi conosciamo, che il nostro cervello ha già campionato, che sa che cosa è. Noi riceviamo tutto, le nostre orecchie sentono tutto, ma il nostro cervello ci fa sentire o ascoltare quello che ci interessa. Il momento che noi facciamo una registrazione e riascoltiamo da una fonte sonora questo, il microfono ci restituisce pienamente quello che era l’ambiente e da quel momento noi non abbiamo più la facoltà, all’interno di quel suono di fare una partizione, o scegliere cosa sentire, noi non possiamo più sentire. Perciò c’è l’esigenza di lavorare per sottrazione, di eliminare tutto ciò che non ci serve, per poi eventualmente in sede di missaggio reinserirli a seconda però dei volumi che a noi servono. Ad esempio giriamo in ambiente che è quello di un interno radio, con delle finestre che danno sulla città, noi qui dentro abbiamo la necessità di lavorare puliti, non avere nessun rumore esterno. In missaggio poi ovviamente ci metteremo la presenza della città, un minimo di traffico..., però adesso noi ci dobbiamo concentrare esclusivamente togliendo tutto il resto. Quello che ci interessa in questo momento sono i dialoghi e gli effetti sonori in base al tipo di ripresa. Questo film, al momento, tecnicamente, non avrà necessità di integrazione di doppiaggio, è chiaro poi che se domani Guido vuole cambiare qualche battuta, quella è un'altra problematica, ma tecnicamente non si entra in sala di doppiaggio”⁸.

⁸ Intervista da me effettuata al tecnico del suono Corrado Volpicelli.

Registrare il suono in presa diretta rappresenta quindi dei notevoli vantaggi rispetto a registrare in sede di doppiaggio, perché quello che un attore riesce ad esprimere sul set attraverso la gestualità, l'interpretazione, la mimica facciale e la voce, non è paragonabile a quello che farebbe ad esempio due mesi dopo in sala di doppiaggio.

Detto questo, il film tuttavia ha avuto bisogno di qualche giorno di doppiaggio per l'integrazione di alcune battute di dialogo.

VI.3 Sul set: le riprese

Per quanto riguarda lo stile della regia in questo film, ho potuto notare come Chiesa abbia utilizzato un “linguaggio sporco” per rappresentare le esperienze dei ragazzi di Radio Alice e del “movimento”, anche in sintonia appunto con il loro modo di vedere le cose. Parlando con il regista poi e facendogli notare questo, egli mi ha risposto che il termine “sporco” non era quello più adatto per il suo stile utilizzato in questo film, che in particolare lo spiega così:

“Penso che il discorso vada inquadrato in una mia riflessione sul linguaggio cinematografico e sulla capacità del linguaggio cinematografico di raccontare l’uomo o il reale. Questo mio ragionamento è in continua trasformazione così come lo è il reale, questo lo si può vedere anche nell’uso della macchina a mano ne *Il partigiano Johnny*. La scelta di raccontare la vicenda di Radio Alice probabilmente è anche funzionale a questo, cioè, più che un “linguaggio sporco” che forse è anche vero ma che non vuol dire niente, userei il termine di “linguaggio contaminato”. Tutto il progetto di Radio Alice ricombinava elementi del futurismo sovietico, del dadaismo, della psichedelica e dell’underground americano in una lettura marxista non ortodossa, non ufficiale. In questo senso anch’io ricombino degli elementi di linguaggio che sono i miei strumenti per interpretare il reale, e io sono sempre più convinto che oggi come oggi per raccontare la realtà, non si può che farlo sotto l’insegna della frammentarietà.

Più mi avvicino al presente anche filmograficamente, cioè dopo *Il partigiano Johnny* e questo ambientato negli anni 70, più sono convinto di ciò e spero che mi facciano fare un film sul presente.

Oggi secondo me è impossibile raccontare l’uomo o la donna in maniera statica o a tutto tondo, oggi siamo costretti ad usare un linguaggio frammentario per descrivere questa nostra realtà. Questo è il primo film in cui arrivo a pensare questo, lo avevo già pensato con *Il mondo va avanti*⁹, spero che il prossimo film sia un passo ulteriore in questa direzione.

Ho sempre pensato che dentro al modo in cui vedo le cose c’era un elemento schizofrenico, contraddittorio per lo meno, da un lato il desiderio di stare vicino le cose, dall’altro il desiderio di prenderne le distanze. Questi sono due aspetti del mio modo di essere, un aspetto molto razionale, analitico e strutturale e un aspetto

⁹ Questo è il film che Chiesa stava preparando prima di iniziare *Lavorare con lentezza*.

molto più emotivo, istintivo, sono due cose che non riesco mai a risolvere. Spero con questo film di essere per la prima volta riuscito a fonderle. Con *Il partigiano Johnny* le avevo ancora tenute separate, c'erano le scene di battaglia fatte in un modo e altre scene fatte in un altro. Qui ho cercato di fonderle, spero che questo aspetto emotivo e questo aspetto razionale vadano dunque di pari passo"¹⁰.

Le riprese di questo film ambientato completamente nella Bologna del '77 sono state effettuate tra Bologna e Roma.

Anche per quanto riguarda la troupe il regista non ha avuto problemi proprio perché egli ha un gruppo con cui lavora da tanto tempo. Questo è un aspetto molto importante nel suo lavoro in quanto in questo modo si crea un buon affiatamento sul set dove i tecnici sanno cosa il regista vuole e soprattutto come lo vuole.

L'ottima organizzazione e l'estrema disponibilità della *troupe* mi hanno permesso di seguire tutte le riprese della parte bolognese e buona parte delle riprese riguardanti Radio Alice, che sono state girate a Cinecittà.

Inoltre ho avuto modo, come altri duecento ragazzi circa, di partecipare al film come comparsa per le scene di scontri e avere modo così di dare un'occhiata al processo realizzativo anche da un altro punto di vista.

Prima delle riprese, di solito la sera prima, tutti i componenti della troupe ricevono *l'ordine del giorno* cioè un programma di lavoro per il giorno successivo compilato dal direttore di produzione in collaborazione con aiuto regista e segretaria di edizione. Si tratta di un modulo standard che contiene tutte le informazioni necessarie per le riprese da effettuarsi il giorno successivo.

L'intestazione del modulo riguarda la società di produzione e vengono indicati indirizzi e numeri di telefono delle persone responsabili dell'organizzazione del set. Poi vengono indicati titolo del film, i nomi del regista, del direttore della fotografia, e dell'organizzatore generale, il giorno in cui si effettueranno le riprese con indicazioni generali di orario di convocazione, di inizio riprese, di pausa, di fine riprese. Vengono poi indicate le previsioni metereologiche per quella giornata, l'orario in cui il sole sorge e in cui tramonta, gli indirizzi delle location e gli indirizzi di parcheggio dei mezzi tecnici.

In un riquadro vengono indicate quali scene verranno effettuate in quella giornata, dove verranno effettuate, la sinossi della scena e la stagione prevista.

¹⁰ Intervista da me effettuata al regista Guido Chiesa.

In un altro riquadro vengono indicati i personaggi che intervengono, quali attori li interpreteranno e in quale scena, l'orario in cui saranno presi dal posto dove alloggiano, l'orario in cui saranno al trucco e l'orario in cui saranno sul set.

Di seguito viene indicato se ci sono figurazioni speciali o la presenza degli stunt e anche per loro vengono indicate le scene dove intervengono e i vari orari.

Successivamente vengono indicati gli orari di convocazione della troupe.

In un altro riquadro vengono indicati quali ruoli di figurazione ci saranno, in che numero, in quali scene intervengono e i vari orari.

Dopo di che ci sono indicazioni scenografiche e di fabbisogno di scena, elementi degli effetti speciali (sfx), indicazioni su costumi, trucco, veicoli di scena, armi, fabbisogno tecnico, automezzi tecnici, note di produzione e comunicazioni varie.

Infine è anche presente il programma del giorno successivo con indicazione di scene da girare e orari. Il tutto viene firmato dall'organizzatore generale e dall'aiuto regista.

L'ordine del giorno rappresenta un utile strumento di lavoro dove tutti i componenti della troupe possono sapere esattamente cosa faranno la prossima giornata di lavoro e quando lo faranno.

Per maggiore chiarezza riporto qui di seguito un ordine del giorno per la lavorazione di *Lavorare con lentezza*, relativo ad una giornata di ripresa a Bologna:

ROMA
Via Ajaccio, 20
00198 Roma
+39.06.85354026
+39.06.85357406
f +39.06.85353790

BOLOGNA
Via E. Mattei, 15/8
40138 Bologna
+39.051.533338
f +39.051.532492

FANDANGO



Organizzatore Generale: Gian Luca Chiaretti
Direttore di Produzione: Michela Rossi
Ispettore di produzione: Alessandro Sogliuzzo
Coordinatrice Prod.: Maria Continella
Location Manager BO: Roberta Barboni
2° Ass Regia: Franco Basaglia
3° Ass Regia: Massimo "Macio" Tosti

Produttore: Domenico Procacci

"Lavorare con Lentezza"

Regia: Guido Chiesa

Fotografia: Gherardo Gossi

Organizzazione: Gian Luca Chiaretti

Ordine del Giorno n. 5

Sabato, 25 Ottobre 2003

Temperature: 11°C / 6°C
Previsioni Meteo: Molto freddo, soleggiato.

Alba: 07:40
Tramonto: 18:18

SUL SET: 07:30

PRONTI A GIRARE: 08:00

PAUSA: 12:30

FINE RIPRESE: 17:30

Location: Via di Bibiena / Via Vinazzetti / Via Acri

Parcheggio Mezzi Tecnici: Via Belmeloro

SC #	ET - G/N	AMBIENTE	SINOSSI	Gio	Stagione	Pag
126A	EXT - G	STRADE DEL CENTRO	Pelo correndo incontra il gruppo armato di Francesco.	25	Inverno	3/8
126B	EXT - G	STRADE DEL CENTRO	Lippolis si aggira nel caos. Una macchina gli si ferma accanto.	25	Inverno	3/8
126C	EXT - G	STRADE DEL CENTRO	Sparpagliatisi i ragazzi lanciano pietre e molotov.	25	Inverno	2/8
126D	EXT - G	STRADE DEL CENTRO	Iniziano gli scontri. Lippolis dà l'ordine di far fuoco.	25	Inverno	2/8
126E	EXT - G	STRADE DEL CENTRO	Muore Francesco Lorusso.	25	Inverno	5/8
Tot p.						17/8

Ruolo	Attore	Scene	Auto	Trucco	Set
2. PELO	Marco Luisi	126A, 126E	06:45	07:00	07:45
5. TEN. LIPPOLIS	Valerio Mastandrea	126B, 126C, 126D	07:15	07:30	08:30
22. FRANCESCO LO RUSSO	Giorgio Porcheddu	126A, 126E	-	07:00	07:45

STUNT

Ruolo	Interprete	Scene	Trucco	Set
Carabiniere Sparante	Paolo Antonini	126E	-	08:30
Stunt Coordinator	Gianluca Petrazzi	-	-	08:30
-	Diego Guerra	-	-	08:30

CONVOCAZIONE TROUPE HALL HOTEL ore 07:10

CONVOCAZIONE TROUPE SUL SET

Nome	Set	Nome	Set	Nome	Set
REGISTA	07:30	DIR. FOTOGRAFIA	07:30	SCENOGRAFA	07:00
AUTO REGISTA	07:30	OPERATORE	07:30	ASS. SCENOGRAFA	OR
ASSISTENTI REGIA	06:30	ASS. OPERATORE	07:30	ATTREZISTA DI SCENA	07:30
EDIZIONE	07:30	AUTO OPERATORE	07:30	ATTREZ. PREPARAZIONE	OR
CAPOGRUPPO	07:30	FOTOGRAFO DI SCENA	07:30	AUTO ATTREZ.	OR
DIR. PRODUZIONE	06:30	FONICO	07:30	COSTUMISTA	06:30
ISP. PRODUZIONE	06:30	MICROFONISTA	07:30	ASS. COSTUMI	06:30
COORDINATRICE	06:30	C.SQ. MACCHINISTI	07:30	SARTA	06:30
SGR. PRODUZIONE	06:30	MACCHINISTI	07:30	TRUCCATRICE	07:00
ASSISTENTI PRODUZIONE	06:30	CSQ ELETTRICISTI	07:30	PARRUCCHIERE	07:00
AMMINISTRAZIONE	09:00	ELETTRICISTI	07:30	AGGIUNTI	07:00
		GRUPPISTA	07:00	SFX	08:00
		MDP	07:00	STUNT	07:30

OP= Orario Proprio OR=secondo ordini del reparto H= convocazione in albergo

FIGURAZIONI

Tipo	Numero	Costumi/Trucco	Pronti Set
126A Carabinieri	21	06:30	08:30
Autisti Carabinieri	2	07:00	08:30
Ragazzi Movimento ob. da sc124	9	07:00	07:45
Ragazza Movimento ob. da sc124	1	07:00	07:45
Poliziotti Borghese (1 guida)	3	07:00	08:30
126B,126C,126D,126E -	-	Da sc precedenti	Da sc precedenti
TOTALE 36 = 2 Carabinieri autisti, 21 Carabinieri, 10 Ragazzi Movimento, 3 Poliziotti Borghese			

SCENOGRAFIA / FABBISOGNO DI SCENA

Sgombero segnaletica stradale, cestini e altro con interventi arredo urbano Marzo 1977 come accordi con regia - 10 Biciclette

SFX

Fiamme per effetto auto che brucia - Fumo per effetto auto finisce di bruciare (fumante) - Fumo in profondità per effetto cortina fumogena - Fumo per esterno lacrimogeni - 3 Molotov in partenza (X3 = 9) - 1 Molotov in arrivo al suolo (non si accende, azione a ripetere) (X3) - 1 Molotov arriva sul telone fiat campagnola incendiandolo (X3) - Estintore per spegnimento incendio telone (X3) - 25 Sassi per arrivo - 25 Sanpietrini per arrivo - 4 Fucili sparalacrimogeni - Colpi lacrimogeni a consumo - 5 Lacrimogeni in arrivo a ripetere (portante 10) STANDBY - Pistola Beretta cal.9 per Carabiniere sparante - Colpi in partenza a consumo - 1 Fucile sparacapsule aria compressa per effetto colpi in arrivo - Colpi in arrivo su muro a consumo - 2 Colpi in arrivo su schiena con uscita davanti sul pctto per omicidio (a ripetere quattro volte: X4 = 8) - Telaio bersaglio x lacrimogeni.

COSTUMI

Costume quadruplo per Lo Russo - Protezioni per Lo Russo - Scarpe e Foulards per tutte/i ragazze/i Movimento - Berretti - Zucchetti - Passamontagna.

TRUCCO

Sangue - Capsula in bocca -

VEICOLI DI SCENA

127 Polizia borghese - 1 Ape Piaggio - 1 Putmino - 1 Camion Carabinieri (x SFX) - 2 Camionette Carabinieri (1 ob. Camionetta Lippolis) - 6 Automobili ob da sc126A - Fiat 850 ob.

Set

07:30

ARMI

4 Fucili sparalacrimogeni - Pistola Beretta cal.9 per Carabiniere sparante - Armi per Carabineiri n23 - Armi poliziotti borghese n3

FABBISOGNO TECNICO

1 Corpo macchina Mdp SR3 Advanced 16mm - 1 Corpo macchina Mdp SR11 HighSpeed 16mm - 1 Serie obiettivi Zeiss 16mm/35mm - Accessori come nota da carico - 1 Nagra Stc - 1 Nagra 4.2 - Fostex Pd2 - 2 Micofoni Neuman - 4 Microfoni Senheiser - 1 Mixer Audio AO - 1 Mixer Audio SoundCraft - Cuffie, radiomicrofoni e accessori come da nota carico - 8 Radio Motorola modello GP340 complete di microfono, auricolare, caricabatteria, e #1 batteria di riserva - 2 Megafoni. - Mdp Super 8.

AUTOMEZZI TECNICI

Cinemobile 50Kw - Furgone Mdp - 2 Furgoni Attrezzeria - 5 Macchine Produzione

NOTE di Produzione e Comunicazioni

Cassetta Medica, Medicina Tilset per allergia sig.Luisi, Estintore

Ripresa 2 Mdp - Ripresa Super 8

Carburante per i mezzi di scena.

Sgombero auto e blocchi secondo accordi.

Autobotte a disposizione per effetto strade bagnate.

N.B.:

E' VIETATO FUMARE NEGLI INTERNI

E' VIETATO TENERE IL TELEFONO CELLULARE ACCESO SUL SET

PROGRAMMA DI GIORNO SUCCESSIVO - Dom, 26.10.03 - Orario Previsto 08:00/15:00

SC 19129

AIUTO REGISTA

ORGANIZZATORE GENERALE

VI.3.1 Le scene degli scontri

Le riprese del film sono iniziate lunedì 20 ottobre 2003 a Bologna. Nei primi giorni di ripresa sono state girate le scene relative agli scontri tra forze dell'ordine e contestatori. Tutte le scene degli scontri sono avvenute nel centro storico di Bologna, precisamente nella zona di piazza Verdi e tra strada Maggiore e via S. Vitale. Sicuramente questa è stata la parte più faticosa e impegnativa di tutto il film. Le scene in esterni infatti richiedono un'organizzazione maggiore rispetto a quelle girate in una qualsiasi altra struttura interna. Ciò riguarda innanzitutto il rapporto con le istituzioni, con il comune e con i cittadini che in questo caso è stato molto buono per lo svolgersi delle riprese.

Il direttore di produzione di questo film spiega così il rapporto con la città:

“da questo punto di vista ero molto preoccupata, perché questo era un film importante, impegnato, per cui temevo che Bologna risentisse di ciò. Questo film parla comunque della storia recente di Bologna, per cui rappresenta ancora una cicatrice aperta, e invece c'è stato un grande interesse una grande disponibilità che ci fatto capire che Bologna è una città che ancora mantiene una certa apertura mentale, che ha sempre avuto. Anzi diciamo che abbiamo avuto la massima ed estrema partecipazione da parte della città di Bologna”¹¹.

Un altro motivo per cui la parte in esterni degli scontri è risultata più impegnativa e faticosa riguarda il grosso numero di comparse che vi hanno lavorato nelle scene più drammatiche e movimentate. Credo che in tutto ci saranno state più di duecento comparse tra ragazzi e ragazze fra i venti e i trenta anni, che hanno impersonato studenti e giovani lavoratori da un lato e carabinieri e poliziotti dall'altro che si sono scontrati nelle giornate fra l'11 il 12 e il 13 marzo 1977 a Bologna.

Truccatrici, sarte, costumiste, da questo punto di vista hanno realizzato un grosso lavoro, cioè quello di rendere “anni '70” tutte le comparse. Per queste scene infatti le comparse venivano convocate di solito due ore prima dell'inizio delle riprese per avere la possibilità di essere truccati e vestiti. Ovviamente la maggior parte dei ragazzi che interpretavano i “contestatori” si è fatta crescere la barba e i capelli come da indicazione dell' aiuto regista che ha effettuato i casting. Infatti se

¹¹ Intervista da me effettuata al direttore di produzione Michela Rossi.

vediamo le foto di quel periodo che riguardano i contestatori bolognesi ci accorgiamo che l'80 per cento di essi ha la barba. Per quanto riguarda i costumi dei contestatori, dato il grosso numero di figuranti, chi possedeva abiti e accessori "anni 70" se li è portati da casa, altrimenti giacche di pelle, pantaloni a zampa, fazzoletti per coprire il volto, borsette, anfibi e in qualche caso caschi o elmetti sono stati forniti dalla produzione. Invece per quanto riguarda le comparse che interpretavano i carabinieri sono stati forniti costumi uguali alle divise militari e distribuiti fucili, pistole, caschi, manganelli, scudi. Ovviamente una o due settimane prima dell'inizio delle riprese sono state effettuate più prove costumi, supervisionate dalla costumista Lina Taviani. La caratteristica che questi abiti dovevano avere, oltre al fatto di essere in stile "anni '70", era che il loro colore doveva essere scuro. Infatti la prima parte delle riprese, e cioè quella degli scontri, costituisce l'ultima drammatica parte del film che a livello cromatico è stata impostata per essere scura, grigia.

Quando le comparse "contestatori" erano vestite e fornite di tutti gli accessori del caso, venivano sporcate con una polvere d'argilla per rendere più verosimile le scene degli scontri, dove ovviamente gli abiti non sarebbero potuti essere puliti.

Il grande numero di comparse ha comportato oltre che un grosso lavoro da parte delle costumiste e delle truccatrici, un notevole lavoro di organizzazione sul set.

Gli assistenti alla regia coordinati dall'aiuto regista Roy Bava hanno provveduto dunque alla logistica degli spostamenti delle comparse sul set e alla loro istruzione per le scene. In questo caso è intervenuto spesso anche Guido Chiesa che personalmente istruiva e motivava i figuranti.

Un altro problema relativo alle scene girate in esterni riguarda l'affluenza della gente esterna al film che attirata dal set osserva le riprese. Il giorno prima delle riprese, venivano esposti dei cartelli nelle zone interessate per avvisare la gente del posto e chiedere una collaborazione anche occultando eventuali elementi esterni posti nella loro proprietà. Per fronteggiare poi eventuali intrusioni "in campo" sia fisiche che sonore, gli assistenti alla regia e alla produzione, provvedevano a "bloccare", transennando con dei nastri segnaletici o con la propria presenza, le zone dove avvenivano le scene, e ad avvisare di spegnere i telefoni cellulari, fare silenzio e non fare fotografie con flash durante le riprese, perché la luce ovviamente rovina la pellicola.

Girare in esterni quindi comporta sempre un grosso lavoro di organizzazione da parte di tutta la troupe e di sopportazione degli eventi climatici, freddo e pioggia

infatti non possono impedire un piano di lavorazione che è stato compilato in ogni sua minima parte.

Nella seconda giornata di ripresa sono state effettuate alcune scene relative alla fine di quello che nella sceneggiatura è il primo giorno di scontri, quando nella realtà è stato ucciso Lorusso. La ricostruzione narrativa di Chiesa, ovviamente, non segue esattamente la cronaca di quei giorni (vedi cap. II.1.2), ma viene eseguita una operazione di assemblaggio di quei fatti principali, unita alle vicende dei personaggi. Per rendere meglio l'idea di queste scene di scontri riporterò a seguire una sorta di breve diario dal set delle riprese più significative del film.

Martedì 21 ottobre tra via Acri e Via Vinazzetti, nei pressi di piazza Verdi, c'è il set del film.

Finti carabinieri, finti contestatori con tutti i vari accessori del caso sono pronti a rappresentare, quelle drammatiche giornate bolognesi.

La troupe già sul set dalle prime ore della mattina ha iniziato il lavoro di organizzazione. Sono state predisposte le aree per il divieto di parcheggio e individuati gli elementi da nascondere, al loro posto ci saranno elementi dell'epoca. Gli attrezzisti e gli scenografi smontano tutti i cartelli stradali odierni, invecchiano i muri applicando ad esempio della carta velina increspata dello stesso colore; dappertutto vengono affissi manifesti pubblicitari dell'epoca e volantini di protesta che riguardano Radio Alice e i "Movimenti". Sul set vengono portati i veicoli di scena dell'epoca. L'armiere prova il funzionamento delle armi finte, dei fucili e soprattutto degli sparalacrimogeni, verifica gli strumenti per le detonazioni e quando necessario prepara le molotov. Il regista predispone il punto macchina, cioè il punto da dove riprendere e si consulta con gli operatori e il direttore della fotografia. È il momento delle prove con gli attori, l'aiuto regista fa venire sul set le comparse e gli attori, il regista spiega la scena. Le truccatrici, le costumiste, le parrucchiere ritoccano i costumi e il trucco. Nel frattempo la troupe continua il suo lavoro, i macchinisti posizionano la m.d.p., gli elettricisti collegano le apparecchiature e montano le luci, il direttore della fotografia con l'esposimetro misura l'intensità della luce diretta e riflessa, l'operatore con i suoi assistenti "fa i fuochi", cioè "con una rollina metrica misura le distanze focali tra l'obiettivo e i soggetti, individuando (e talora contrassegnando) i punti

corrispondenti della messa a fuoco”¹². Successivamente l’operatore prova l’inquadratura. Il fonico, da parte sul set con un carrellino, predispone la registrazione dell’audio, un assistente addetto al monitor di controllo sceglie una postazione e predispone alla registrazione i monitor collegati con le m.d.p., l’aiuto regista esegue il coordinamento con gli altri reparti. Dopo aver eseguito le prove con gli attori e aver provato l’audio, le inquadrature e i movimenti di macchina, si è pronti per girare.

Il microfonista, che ha precedentemente provato il limite dell’inquadratura, vi si avvicina il più possibile con il suo microfono. La segretaria di edizione si appresta ad annotare le indicazioni tecniche e quelle che riguardano la “continuità delle scene”. Gli attori sono già in campo, l’aiuto regista comunica con gli assistenti e dice di “bloccare” le strade, poi intima il silenzio da parte di tutti, tutto è pronto. Il regista è di fianco all’operatore, in questo caso è l’aiuto regista che urla il “ciak in campo”, un macchinista esegue, dopodiché urla “motore”, gli operatori accendono le macchine e il fonico fa partire l’audio, a questo punto è il microfonista che risponde dicendo “è partito”, poi l’aiuto regista chiama il “ciak”, il macchinista batte il ciak e ad alta voce annuncia il numero della scena che si sta girando, il numero dell’inquadratura relativa alla scena, il numero di volte che è stata provata, se ci sono due m.d.p. aggiunge anche “due macchine”. Dopo un attimo di concentrazione per tutti sempre l’aiuto regista chiama “azione”. Gli attori iniziano a recitare, gli operatori, gli assistenti, il microfonista, i macchinisti seguono l’inquadratura assecondando i movimenti di macchina. Il regista ai primi ciak segue la scena dal vivo, poi lo farà attraverso i monitor di controllo. Quando la ripresa è terminata, l’aiuto regista ordina lo “stop”. La segretaria di edizione segna i dati relativi alla ripresa effettuata che serviranno in sede di stampa e di montaggio per stabilire l’ordine tra le inquadrature girate e per risalire alla loro collocazione sulla pellicola. Dopo il primo ciak ovviamente se ne fanno altri della stessa inquadratura, così l’aiuto regista dice a tutti di ritornare “in partenza” e si ripristinano eventuali elementi scenici modificati durante le riprese. Questo viene ripetuto fino a che il regista non ritiene opportuno che l’inquadratura vada bene. Quando una scena è finita ed è risultata abbastanza rappresentativa della storia, il fotografo di scena scatta una serie di fotografie, che serviranno per la pubblicitaria del film. Il fonico con il microfonista invece registrano quello che si chiama un “a

¹² Vincenzo Buccheri, *Il film dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Carocci editore, Roma 2003, p.126.

vuoto” e cioè la registrazione audio dell’ambiente che farà da sfondo all’audio della scena.

In questa giornata di ripresa vengono dunque effettuate delle scene che riguardano il tenente Lippolis. La scena 125 lo vede a bordo di una camionetta militare che si dirige verso la zona universitaria, e la 134 lo vede il giorno successivo leggere il giornale sul quale c’è scritto del ritrovamento del tunnel e degli scontri della giornata precedente e apprestarsi ad intervenire di nuovo. Lo stesso giorno vengono girate le scene dove dei contestatori corrono via in mezzo al fumo dei lacrimogeni, e la scena 135 C dove Sgualo viene arrestato da alcuni carabinieri in borghese. La sera di quello stesso giorno vengono girate delle inquadrature relative al furto nell’armeria, la scena è la 133 e nella storia avviene il giorno prima. Le prime quattro scene sono state girate tra via Acri e via Vinazzetti, l’ultima in via Quadri.

Abbastanza particolare la scena dello svaligiamento dell’armeria, infatti per questa scena erano stati predisposti una saracinesca divelta, una trentina di fucili finti, ovviamente gestiti dall’armiere che nel film si occupava degli effetti speciali.

In quasi tutte le scene sono state utilizzate due m.d.p., di solito una veniva usata per riprendere l’azione in campo medio o piano medio, l’altra per riprendere i primi piani o i dettagli. Come detto prima è stato frequente in queste scene anche l’uso del teleobiettivo.

Il giorno successivo, cioè mercoledì 22 ottobre, la location è costituita da via Begatto e via Quadri. Di buon ora alla mattina, erano presenti su questo set due autoblindi cingolati che ovviamente erano stati portati dalle sei della mattina per evitare il traffico e supportati dalla polizia municipale. Quindi in questa giornata sono state girate le scene relative ai blindati, altre che riguardano la costruzione di una barricata e alcune inquadrature relative a vetrine che vengono frantumate.

Le strade sono state riempite di resti di ogni tipo sparsi per terra per simulare appunto la fine degli scontri, i muri sono stati sporcati, sono stati appesi dei manifesti dell’epoca.

Le inquadrature che riguardano i carri armati sono state girate rispettivamente all’inizio e alla fine della giornata, per cui quelle girate di mattina fanno parte di una delle scene successive a quella che è stata girata di notte.

In queste scene non sono presenti comparse-contestatori, quindi nella scena 142 vediamo i carri armati, guidati da due persone vestite da militari, che presidiano la zona. I carri sono uno dietro l'altro, e la m.d.p. va a riprendere il particolare dei cingoli per poi spostarsi verso su a riprendere il militare che lo pilota, mentre da dietro si vede anche l'altro carro armato. Viene girata poi la scena con il movimento opposto e cioè con la m.d.p. che parte dal militare che pilota il carro e scende giù fino a riprendere i cingoli che schiacciano i resti delle macerie. Questa è nella sceneggiatura una brevissima scena, per cui non sono state adottate particolari soluzioni tecniche.

Successivamente vengono fatte venire sul set le comparse per le scene delle barricate. Lo scenario è sempre quello di guerriglia urbana con resti di qualsiasi cosa per terra. In questa giornata il cielo è coperto, viene così montato un sistema di luci chiamato *minibruto*, costituito da un armatura con 9 lampade alogene al quarzo-iodio, da 1000 watt ciascuna. Questa fonte di luce è diretta su un pannello bianco, quindi la luce non è diretta sulla scena ma ci va di riflesso. La m.d.p. riprende le comparse che corrono verso di essa e che lanciano delle molotov a destra macchina. Le molotov in questa scena non dovevano essere accese perciò erano costituite da bottiglie di vetro riempite di acqua colorata che venivano lanciate verso un grande telone di plastica che le raccoglieva.

Scene un po' più elaborate riguardano la costruzione della barricata. Attrezzisti, scenografi, assistenti aiutano a costruire una barricata alta un paio di metri e costituita da resti di sedie, banchi, panche, ammassati uno sopra l'altro. In questa scena dunque alcune comparse vengono fatte salire su dei supporti al di là della barricata e altre dal di sotto gli passano sedie e panche. Una m.d.p., tenuta a spalla dall'operatore, posta a 4 o 5 metri di distanza dalla barricata riprende l'azione abbastanza da vicino. L'inquadratura è costituita da piani medi sulle comparse poste al di là della barricata e da particolari di mani che si passano le sedie e le panche. L'altra m.d.p. riprende la stessa situazione da più vicino dove altre comparse si danno da fare per innalzare la barricata. Successivamente c'è una scena dove Pelo, Sgualo e Claudia che si trovano sopra le barricate, insieme alle altre comparse, si guardano senza parlare. Una m.d.p. dunque riprenderà i primi piani di queste comparse eseguendo una panoramica da sinistra verso destra, l'altra m.d.p. riprenderà l'azione con una inquadratura più allargata ed eseguirà una panoramica da destra verso sinistra. La ripresa però si fermerà un po' di più sui primi piani di Pelo, Sgualo e Claudia che si guardano. Le truccatrici sono

intervenute in questo senso ad appesantire i volti degli attori, poiché questo rappresenta il giorno dopo i primi scontri, quando tutti hanno passato la notte in bianco.

Nel frattempo gli addetti agli effetti speciali, gli attrezzisti, gli scenografi, i macchinisti, preparano altre scene. Una riguarda l'inquadratura su un campo stretto di una vetrina ricostruita, che va in frantumi. L'altra scena riguarda la preparazione di alcuni fili di acciaio appesi da una parte all'altra della strada dove vi verranno appesi dei fucili e delle pistole a formare una specie di "assurdo albero di natale".

Nella serata viene dato fuoco ad una barricata, la m.d.p riprende alcune comparse che vi si aggirano davanti immerse in un fitto fumo.

Dopodiché, viene preparata la scena in cui i carri armati devono rompere le barricate ed entrare nella zona universitaria. La barricata viene incendiata, i mezzi corazzati sono al di dietro di essa e devono avanzare rompendola. Questa scena è risultata alquanto spettacolare e impegnativa perché ad ogni ciak si doveva far indietreggiare i pesanti automezzi, doveva essere ricostruita la barricata e ripristinato l'incendio. Le due m.d.p. riprendevano l'azione di sfondamento da una distanza non molto grande, da circa 5 o 6 metri. Una riprendeva il totale dell'azione, l'altra dei particolari del carro armato che penetra la barricata. Essendo buio sono state attivate delle luci di scena, cioè i lampioni delle strade opportunamente sostituiti da quelli d'epoca, alcuni neon, un faro posto al lato delle m.d.p. e i fari dei blindati. Dopo qualche ciak dove i carri trovavano delle resistenze nello sfondamento, cioè si bloccavano quasi sulla barricata, ne è stato eseguito uno che ha visto i blindati avanzare a sostenuta velocità, rompere le barricate incendiate ed avvicinarsi fino a quasi un metro dalle m.d.p. Questa scena è risultata abbastanza spettacolare, perché l'azione è stata ripresa fino a che il fuoco della barricata è arrivato molto vicino agli operatori.

L'ultima scena di questo lungo giorno di ripresa è stata appunto quella che riguarda i fucili appesi ai fili metallici. Qui c'era un faro direzionale, che simulava il faro dei carri armati, che l'attrezzista dirigeva verso i fucili appesi. L'operatore con la macchina a mano quindi riprendeva i fucili seguendo il fascio luminoso.

In questa giornata di ripresa ho potuto notare come non esiste una distinzione gerarchica vera e propria tra i lavoratori di questa troupe. Infatti spesso il regista interveniva ad aiutare fisicamente gli scenografi e gli attrezzisti. Lo sforzo di tutti

i componenti della troupe era quindi indirizzato verso il corretto e completo svolgimento delle scene previste per quella giornata.

Giovedì 23 ottobre vengono girate le scene relative agli inizi degli scontri e cioè quando Pelo vi si ritrova nel bel mezzo, alcune scene dopo l'uccisione di Lorusso e altre successive alla manifestazione dei contestatori.

Nella scena 120 Pelo telefona a Marangon per avvisarlo della scoperta del tunnel, la location è in alcune strade vicino a piazza Verdi, tra via Bibiena, via Vinazzetti e via Acri:

“120 - EST. – ZONA UNIVERSITARIA/CABINA TELEFONICA – MATTINO

L'insegna sul portone indica "Facoltà di lettere", ma l'entrata è ancora chiusa e la strada deserta. Pelo, senza più giubbotto e con i pantaloni ancora sozzi, guarda nervoso l'ingresso, con la cornetta appoggiata all'orecchio. Attende.

PELO (sbrigativo)

Santoro... Marangon è lì?”¹³.

Il cielo è molto coperto, piove, vengono installati i teloni di copertura per le m.d.p. e per le altre attrezzature. All'incrocio tra due strade è stata installata una cabina telefonica dell'epoca, dietro la cabina sono stati affissi manifesti universitari dell'epoca e l'insegna dell'Università di Bologna: “Facoltà di lettere”. All'interno della cabina è stato installato un piccolo faro e una pulce per registrare la voce di Pelo, dietro la cabina vi è un minibruto che rivolge la sua luce su un grande pannello bianco. Pelo, che è stato sporcato precedentemente, è all'interno della cabina con il telefono in mano, viene quindi inquadrato in piano medio mentre chiama Marangon. Successivamente viene ripetuta la stessa inquadratura con Pelo ripreso però in primo piano.

Gli operatori montano adesso un teleobiettivo ad una m.d.p., segno questo che gireranno una scena più movimentata. Infatti la seguente scena è la 130 B:

“A STACCO SU

B - Due poliziotti al riparo dietro una colonna sparano candelotti lacrimogeni a ripetizione. Una ragazza mascherata, avvolta dal fumo dei candelotti, ne rispedisce uno al mittente con un potente calcio.

A STACCO SU”¹⁴

¹³ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

¹⁴ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

E' facile intuire che questa scena sarà divisa in due inquadrature e che una costituirà il campo e l'altra il controcampo.

Arrivano sul set i finti poliziotti e si preparano con i lacrimogeni, vengono posti dietro una automobile d'epoca e dietro la colonna di un portico. Le m.d.p. sono di fronte a loro ad una distanza di circa 4 o 5 metri. La macchina A è posta per metà su uno stativo e per l'altra tenuta sulla spalla dell'operatore, per la macchina B il regista vuole creare un effetto movimentato, perciò dopo aver provato egli l'inquadratura chiede al direttore della fotografia di eseguire la ripresa tenendo la macchina a mano.

Il ciak indica la seguente traccia: “ 130B 1 1 (A+B)”, questo significa che la scena è la 130B, l'inquadratura è la numero 1, è il primo ciak per questa scena e ci sono due macchine che riprendono.

Quindi dopo aver creato l'effetto fumo, due poliziotti vengono ripresi dalla macchina B a mano, dietro l'automobile in campo medio che sparano i lacrimogeni, un altro poliziotto è ripreso invece dalla macchina A in primo piano, dietro la colonna di un portico. Questa scena la si è dovuta girare più volte a causa di un problema con i fucili che non sparavano i finti lacrimogeni.

Successivamente viene preparata la seguente scena:

“124 - EST. – ZONA UNIVERSITARIA/CABINA TELEFONICA – GIORNO

Un rado via vai di studenti si dirige sonnacchioso verso l'ingresso della facoltà di Lettere. Pelo, fumando dentro la cabina telefonica, controlla, come in attesa di qualcuno.

Improvvisamente, si sentono delle detonazioni in lontananza. Pelo esce per capire da dove provengano. Uno **studente** esce di corsa dalla facoltà, urlando a chi incontra per strada.

STUDENTE

... stanno caricando in Via Imerio!

Il ragazzo parte di corsa. Alcuni lo seguono. Pelo, senza rifletterci troppo su, si accoda al gruppetto”¹⁵.

Tra la scena precedente, cioè la 120, dove Pelo avvisa Marangon della scoperta del tunnel, e questa scena, ci sono le scene in cui il tenente Lippolis è dal bancario, complice di Marangon, e scopre il piano, Marangon riceve la chiamata di Pelo e fugge via, Lippolis prepara il mandato di cattura ma poi gli viene ordinato di intervenire all'Università, perché ci sono dei “tafferugli”.

¹⁵ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

Per questa scena dunque vengono fatte venire delle comparse-studenti, alcune che si dirigono all'università situata dietro la cabina dove c'è Pelo, e altre comparse che corrono per la strada perché "stanno caricando in via Irnerio".

C'è solo una m.d.p. a mano, altezza spalle, che riprende in campo medio il portico dove alcuni studenti vi si stanno recando con delle biciclette e la cabina dove c'è Pelo. A questo punto l'armiere spara un colpo di pistola: la detonazione. Allora si vedono altri studenti che corrono via da quel portico e proseguono per la strada dicendo dell'inizio degli scontri, Pelo li segue. La m.d.p. segue questo gruppetto facendo una panoramica verso destra e inseguendoli per qualche metro, contemporaneamente altre comparse-studenti corrono verso la m.d.p. e ancora altre si accodano al gruppetto con Pelo. Questa scena è risultata molto impegnativa a causa del coordinamento del movimento delle comparse e degli operatori.

Dopo questa scena è stata effettuata l'inquadratura 130B 2 A, il controcampo della scena 130 B 1, vista precedentemente. Sono presenti due m.d.p. in posizione opposta all'inquadratura 130B 1 dove dei poliziotti lanciavano dei lacrimogeni. La cinepresa A dunque è stretta sul dettaglio del lacrimogeno che è stato lanciato sulle comparse, dopo qualche istante vediamo un piede che scalcia via il lacrimogeno. La cinepresa B invece riprende in campo medio le comparse e la ragazza che scalcia via il lacrimogeno. Vengono effettuati vari ciak di queste inquadrature.

La prossima scena è la 130E:

“A STACCO SU

E - Sotto gli occhi di due anziani passanti atterriti, tre poliziotti sparano, da dietro un'auto, contro un gruppetto di ragazzi mascherati che sta fuggendo in una via laterale. Uno di essi si ferma, si volta e spara ripetuti colpi di pistola prima di darsi nuovamente alla fuga.

A STACCO SU”¹⁶.

Anche in questo caso si nota abbastanza chiaramente la suddivisione di questa scena in due inquadrature: campo e controcampo.

La strada viene preparata spargendo per terra resti di bottiglie di vetro, sanpietrini ecc., viene creato l'effetto fumo. In campo entrano due anziani, vari poliziotti armati di fucile, che sono dalla parte di un portico situato alla sinistra della strada

¹⁶ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

e alcune comparse-contestatori. Ci sono sempre due cineprese che riprendono l'azione.

La macchina B dunque riprende in campo medio/ totale l'azione dei carabinieri che sparano a dei contestatori che corrono verso la m.d.p. talvolta voltandosi e sparando anch'essi e dei vecchi che guardano esterrefatti. La macchina A invece riprende i primi piani dei vecchi e dei poliziotti che sparano. I colpi di pistola ovviamente sono prodotti dall'armiere e il fonico registra tutto in presa diretta. Questo quindi era il campo di questa scena.

Per il controcampo, le m.d.p. sono posizionate nella posizione opposta alla precedente, dunque il portico adesso è sulla destra. In questa inquadratura però non sono presenti né poliziotti, né vecchi che guardano. La macchina B dunque riprende sempre in campo medio / totale solamente le comparse che corrono via e che voltandosi sparano dei colpi di pistola. La macchina A invece riprende l'azione con il teleobiettivo e quando uno dei contestatori si volta per sparare lo vediamo in primo piano.

Finita questa scena viene montato un grande telo di plastica che servirà per raccogliere i sassi che verranno lanciati nella scena successiva, la 130F:

“A STACCO SU

F - Mentre la voce della Callas si dispiega in tutta la sua struggente drammaticità Pelo e Claudia, mano nella mano, fuggono sotto i portici per sottrarsi al fumo dei lacrimogeni. Un gruppo di ragazzi proveniente dalla direzione opposta, tra cui Sgualo, li incrocia con molotov e sassi in mano. Ma non si riconoscono.

Il gruppo, raggiunta la fine dei portici, effettua un compatto lancio di pietre e bottiglie. Sgualo partecipa con foga, per nulla intimorito. La musica sfuma su...

DAVIDE (f.c.)

... qui Alice, parla...¹⁷.

In questa inquadratura la m.d.p. rimane sotto il portico utilizzato nella scena precedente dove c'è un gruppo di comparse che si preparano con in mano dei sampietrini di gomma. All'azione, con il fumo che invade la scena, le comparse del gruppo con Pelo e Claudia corrono lungo il portico, la m.d.p. li segue. Nell'inquadratura vediamo un altro gruppo che si avvicina verso la m.d.p.: è quello con Squalo; mentre il gruppo con Pelo continua a correre, Squalo continua ad avanzare e quando ha superato di poco la m.d.p., questa esegue una piroetta e va ad inseguire questo gruppo che uscendo fuori dal portico inizia a lanciare i

¹⁷ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

sassi. La m.d.p. rimane sotto il portico a riprendere l'azione. Queste riprese ovviamente sono molto movimentate per dare il senso degli scontri, quasi come se si trattasse di un reportage giornalistico dove vediamo situazioni reali.

Dopo questa inquadratura ne viene eseguita un'altra dalla stessa posizione dove si era fermata precedentemente la m.d.p. che ora riprende i primi piani delle comparse e di Sgualo che "partecipa con foga".

Tutta la troupe ora si sposta un po' più in là sulla stessa strada in via Vinazzetti, la scena che si apprestano a realizzare è la seguente:

"128 – EST. – STRADE DEL CENTRO - GIORNO

Mentre Maria Callas intona "*Casta Diva che inargenti/ Queste sacre antiche piante...*"... un gruppo di ragazzi e ragazze sradica il selciato di una strada per procurarsi dei sampietrini. Claudia tra loro. Piangente. Come sentendosi osservata alza lo sguardo, fino a incrociare gli occhi di Pelo. Che, come *liberati* da quella vista, incominciano a bagnarsi di lacrime"¹⁸.

La musica extradiegetica di Maria Callas che accompagnava la scena precedente inizia dunque in questa scena. Il regista parla con tutte le comparse per motivarli nella recitazione, gli dice di essere tristi come se fosse "morto un vostro amico". Infatti questa scena è secondo lo sviluppo narrativo degli scontri nel film, la successiva a quella dell'uccisione di Lorusso nella scena 126E. Quindi questi ragazzi si danno da fare per reagire a questa situazione drammatica togliendo i sampietrini dal selciato di una strada. Sono tutti chinati, chi a raccogliere sassi, chi a preparare molotov.

La m.d.p. B è posta su un alto gradino del portico e riprende dettagli delle mani dei ragazzi che sradicano il selciato e che preparano molotov, i loro primi piani ma soprattutto quello di Claudia che ad un certo punto alza lo sguardo verso la sinistra della macchina a cercare Pelo. E' il regista che volta per volta avverte Claudia e le dice di dirigere lo sguardo verso Pelo (fuori campo) e verso terra, facendo attenzione all'espressione della ragazza che è importante in quanto segna il capovolgimento della situazione (vedi cap. V.).

La m.d.p. A invece è posta sulle ginocchia dell'operatore, su un carrellino con delle ruote di gomma all'altezza dei ragazzi chinati. Un macchinista quindi trascina delicatamente e lentamente il carrellino da destra verso sinistra inquadrando i ragazzi in piano medio, e arrivato all'estremità sinistra del gruppo l'operatore gira la macchina verso di loro.

¹⁸ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

Quindi dopo queste inquadrature viene eseguito il controcampo. Una m.d.p. viene posta dove erano prima i ragazzi e Pelo si trova dove era prima la macchina B, dietro Pelo delle comparse vanno avanti e indietro. Il regista quindi dà indicazioni a Pelo di alzare e abbassare lo sguardo.

L'ultima scena riguarda un'inquadratura che fa parte della "sequenza montaggio" della scena 130, dove vengono mostrate vetrine che si frantumano, scontri, lanci di molotov, lanci di lacrimogeni:

“A STACCO SU

C - Una bottiglia molotov viene lanciata contro la vetrina di una libreria dal nome inutilmente ottimista: "Terra promessa".

A STACCO SU”¹⁹.

Per questa scena è stata ricostruita la saracinesca di un negozio che si trova in via Vinazzetti e l'insegna che porta il nome di "Terra promessa". Il regista decide però di far correre qualcuno davanti a questa libreria prima che una molotov ci si schianti sopra. Non essendo una cosa prevista Chiesa chiede a me e all'aiuto regista Roy Bava di correre davanti alla saracinesca che ovviamente è stata cosparsa per terra di un materiale ignifugo che avrebbe bloccato l'incendio dopo il lancio della molotov. La m.d.p. viene messa frontalmente, all'azione noi corriamo davanti alla saracinesca e subito dopo viene lanciata la molotov che si incendia. Allo stop il fuoco viene tempestivamente spento con un estintore.

Il giorno successivo, cioè sabato 25 ottobre 2003, all'ordine del giorno ci sono le scene che determinano il climax del film, cioè i lanci dei sassi e delle molotov da parte dei ragazzi e la cruda reazione della sparatoria da parte della polizia che ha come conseguenza la morte di Lorusso.

La scena è la 126, ed è divisa in 5 sottoscene che a loro volta sono divise in altre inquadrature.

Nella scena 126 A, (analizzata nel cap. V.3), Pelo si unisce al gruppo armato di Francesco Lorusso e prende anch'egli dei sanpietrini. Nella scena 126 B Lippolis è al centro degli scontri, una automobile gli si avvicina e gli uomini a bordo comunicano qualcosa al tenente. Intanto sassi e molotov continuano a piovere. Lippolis ordina di sparare una scarica di candelotti lacrimogeni.

¹⁹ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

Nella scena 126 C una m.d.p. segue il gruppo di studenti fra i quali c'è Pelo e Francesco. Il gruppo con Pelo rimane sulla sinistra della strada in via Acri, il gruppo con Francesco prosegue dall'altra parte della strada fino all'incrocio e inizia a lanciare molotov e sassi contro le vetture militari. Il movimento della m.d.p. dunque segue prima tutto il gruppo compatto in piano medio, continua a seguire poi il gruppo di Francesco che inizia a lanciare i sassi e le molotov e subito dopo esegue una panoramica a schiaffo a cercare il gruppo di Pelo che si è fermato dall'altro lato della strada, infine poi esegue una zoomata sui primi piani di questi ragazzi. Questa scena è risultata molto impegnativa perché ha richiesto un estremo coordinamento tra movimento delle comparse, dell'operatore, accompagnato da assistenti che lo tenevano fermo il più possibile, del microfonista e dei macchinisti. Questa scena ha richiesto infatti 7 ciak.

La scena successiva è la 126 D:

“D - Una molotov colpisce il telone di un camion. L'autista, sui 20, alto e scuro di carnagione, scende dal veicolo e si affretta a spegnere il principio di incendio con un estintore. Altri carabinieri lo aiutano. Mentre l'incendio è già sedato, piovono altre pietre. Lippolis sopraggiunge, controlla la situazione, ma come i suoi sottoposti è costretto a ripararsi dietro i mezzi per proteggersi dal lancio. Si rivolge al milite che guidava il camion.

LIPPOLIS (freddo)

Spara! Spara, cazzo!

Il milite va verso il portico da cui è partito il lancio. Spara due colpi in aria. Il gruppo con Francesco non indietreggia. Anzi sorride, quasi sfidando il carabiniere. Una pietra gli passa poco lontano. Il carabiniere fa altri due balzi verso i ragazzi. Si ferma vicino a una 850 parcheggiata sulle strisce pedonali, si appoggia all'auto con una calibro 9 in pugno, prende la mira. Spara. Uno, due, tre colpi²⁰.

Di questa scena vengono girate varie inquadrature e sono presenti sempre due m.d.p. Nella prima le due cineprese sono posizionate dove erano nella scena precedente prima di eseguire la panoramica verso il gruppo di Pelo, e cioè nello specifico alla fine del portico sinistro di via Acri. Da questa posizione riprendono le comparse che si trovavano nella precedente scena alla fine del portico destro della strada, e i carabinieri che arrivano con le loro autovetture in via Belmeloro.

I ragazzi del gruppo di Francesco dunque lanciano i sassi e le molotov, una prende il telone di un camion. Entrambe le macchine riprendono questa situazione.

Quando un carabiniere scende per spegnere il fuoco, Lippolis ordina di sparare, il suo assistito esegue, la m.d.p A allora segue il carabiniere che si avvicina al

²⁰ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

portico dove ci sono i ragazzi, la m.d.p. B esegue una panoramica a destra a cercare la reazione dei ragazzi. La m.d.p. A continua a riprendere il carabiniere che spara, con la pistola finta, un paio di colpi in aria, la m.d.p. B riprende i ragazzi che gli sorridono sfidandolo. La macchina A segue il carabiniere che si appoggia ad una 850 della Fiat, prende la mira e spara tre colpi. La m.d.p. B nel frattempo però ha ripreso con una panoramica verso destra i ragazzi del gruppo di Francesco che corrono via e egli che rimane indietro, che incespica e cade per terra.

Subito dopo queste inquadrature ne vengono girate altre relative alla scena successiva:

“E - Pelo, il sasso ancora in mano, vede alcuni ragazzi che incominciano a fuggire. Francesco rimane a guardare. Altri spari. Poi Francesco si volta, incespica, come ubriaco. Pochi passi e stramazza al suolo, di faccia. Una macchia di sangue sulla schiena.

Al rallenti: Pelo apre la bocca senza emettere alcun suono. ²¹.

Le due macchine sono adesso sul gruppo di Pelo, l'ultima inquadratura per loro era dalla stessa posizione, e finiva con dei primi piani dei ragazzi. Adesso una m.d.p. riprende in piano medio il gruppo di Pelo che guarda la scena della sparatoria, alcuni fuggono via, l'altra m.d.p. riprende il primo piano di Pelo che vedendo che Francesco cade per terra emette un urlo di disperazione.

Le inquadrature successive a questa scena vengono effettuate dalla posizione dove si trovava il gruppo di Pelo in quelle precedenti. Le due macchine sono sul gruppo di Francesco, una riprende sempre in maniera più larga il gruppo che fugge via, l'altra rimane più stretta su Francesco, si sentono i colpi fuori campo, la m.d.p. lo segue, egli incespica e cade per terra morto. L'attore che interpreta Lorusso per queste scene aveva un giubbotto particolare in cui erano inseriti dei dispositivi che creavano dei buchi e facevano fuoriuscire del liquido color sangue dalla parte d'avanti e dalla parte di dietro del giubbotto. Inoltre aveva anche in bocca delle capsule che schiacciandole facevano uscire il liquido color sangue.

Dopo queste inquadrature ne vengono girate altre relative al campo e al controcampo di Lippolis che ordina di sparare e del carabiniere che esegue.

Entrambe le macchine vengono poste in via Belmeloro e vengono eseguite le suddette inquadrature.

²¹ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

Analizzando questa scena ci si può fare già un'idea del montaggio che ne verrà fatto. Tutta la scena è composta da una serie di campo e controcampo realizzate tramite inquadrature molto movimentate che attraverso i primi piani degli attori, la musica extradiegetica della Music Liberation Orchestra e il realismo che contengono renderanno la drammaticità della sequenza.

Nei giorni successivi vengono realizzate altre scene relative alla manifestazione-corteo effettuata davvero in quei giorni del '77. Un centinaio di comparse-contestatori occupano via Zamboni. Tutti hanno il volto coperto da un passamontagna, una sciarpa, un fazzoletto, alcuni di essi hanno in testa un casco o un elmetto, alcuni hanno delle spranghe di legno e con esse fanno dei cordoni.

Il regista motiva le comparse spiegando il motivo della manifestazione, indica il modo di camminare (non troppo veloce), ma soprattutto la determinazione nel manifestare.

La maggior parte delle comparse grida slogan del tipo: "pagherete caro, pagherete tutto" oppure "brucerà, brucerà, oggi-Bologna-brucerà" o ancora: "uccidere un compagno, non-è-reato, rubare ai bottegai, è-un-crimine-di-stato", altre comparse invece espongono in alto con le mani il simbolo della P38, la pistola che ha ammazzato il loro compagno.

Le m.d.p. riprendono il corteo da vari punti di vista, dal portico destra di via Zamboni, da quello sinistro, eseguendo delle carrellate (con il carrellino senza rotaie), effettuando campi e controcampi, persino da una finestra posta al secondo piano in via Marsala, una via attigua a via Zamboni.

In alcune inquadrature si scioglie quasi il corteo e alcuni davanti al gruppo iniziano a lanciare molotov e sassi di gomma verso la m.d.p. posta davanti.

In altre vengono eseguite delle carrellate sui primi piani dei volti dei ragazzi, posti nelle prime file, che piangono utilizzando le "lacrime finte".

La sera di un altro giorno sono state effettuate delle riprese che occupavano l'intera piazza Verdi. Questa è la scena 132 ed è relativa alla fine del primo giorno di scontri, dove Umberto e Squalo fanno il bilancio della situazione e parlano del loro futuro. In questa scena sono previste le voci fuori campo delle telefonate reali degli ascoltatori di Radio Alice che raccontano l'accaduto. Anche questa è risultata una delle scene più belle dal punto di vista visivo. Già dal primo pomeriggio tutti i tecnici si erano messi al lavoro per ricostruire quella che era

piazza Verdi il 12 marzo 1977. Dappertutto c'erano resti di ogni tipo: sedie rotte, resti di mobili, bastoni, pezzi di legno ecc. In quattro o cinque punti della piazza c'erano dei bidoni con dei fuochi accesi all'interno e attorno ad essi gruppi di studenti che si riscaldavano. Ai lati della piazza per bloccarla dalle altre strade c'erano delle barricate. Infine in mezzo alla piazza un pianoforte colorato, come quello che si trovava al D.a.m.s. nel '77, con su scritto "se non puoi suonarlo dipingilo". Questa volta però un ragazzo vi suonava *i notturni* di Chopin.

All'estremità superiore della piazza i tecnici avevano montato una impalcatura alta 5 metri circa, dove una m.d.p. riprendeva il totale della piazza.

Un'altra m.d.p. è stata predisposta, a circa un metro e mezzo di altezza, di fianco la parte sinistra dell'impalcatura e riprendeva Umberto e Sgualo su un divano che parlavano.

Nel frattempo dei ragazzi eseguivano il saccheggio ad un ristorante della piazza, "il cantunzein" la cui insegna è stata ricostruita come quella dell'epoca.

Alcuni uscivano da questo ristorante con prosciutti, bottiglie, corde di salame, un vecchio aveva addirittura riempito un carrello e se lo portava via. Tutto ciò mentre il ragazzo seduto al pianoforte suonava *i Notturmi* di Chopin.

La scena risultava davvero surreale, per la musica, le luci create e la situazione in generale.

Alla fine di questa scena avveniva una detonazione fuori campo e tutti si voltavano verso il rumore, questo è infatti l'aggancio con la scena successiva, cioè quella dello svaligiamento dell'armeria.

Per dare un'idea più precisa del lavoro che è stato fatto sul set rispetto alla realtà di quelle drammatiche giornate riporto qui di seguito alcune foto scattate nel marzo 1977 e altre scattate durante le riprese del film:

Bologna, Marzo 1977. Gli scontri.



Bologna, Dicembre 2003, foto dal set.



archivio Camera Chiara



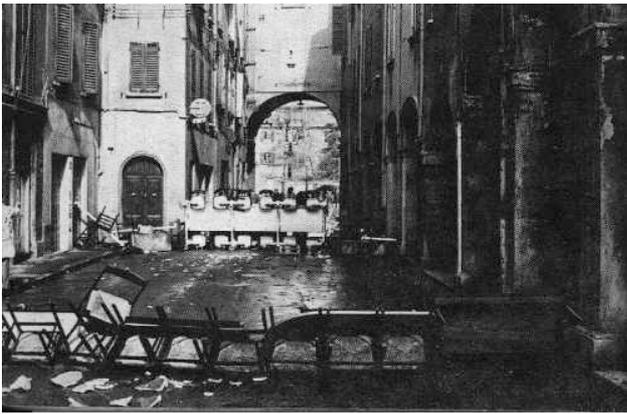
photo Enrico Sanna

archivio Camera Chiara



archivio Camera Chiara





archivio Camera Chiara



archivio Camera Chiara

photo Enrico Sesto



VI.3.2 Altre scene

Le altre scene girate a Bologna hanno per location in esterno via del Pratello, piazza S. Giovanni in Monte, un parco nella zona Pilastro e dei cortili sempre in quella zona.

In via del Pratello hanno girato le scene 33, 55 e 69. Per queste scene hanno dovuto ricreare l'illuminazione dell'epoca, che non era molto forte, ma nello stesso tempo creare un'illuminazione adeguata alle riprese. Tutti i lampioni del tratto di strada che hanno utilizzato, sono stati sostituiti con i lampioni dell'epoca, sopra al portone dove aveva sede Radio Alice sono stati messe delle luci al neon. Dal lato opposto della strada sono stati montati cinque fari che non davano mai la luce diretta sulla scena ma che servivano a creare un particolare gioco di luci. A creare maggior effetto visivo contribuiva l'acqua che era stata sparsa per le strade e che formava delle pozze. Sul muro di fianco al portone di Radio Alice c'era una scritta, proprio come quella che si vede nelle fotografie dell'epoca, e cioè "Radio Alice figli di puttana".

Nella scena 33 dunque la m.d.p. segue per un po' sulla strada i due protagonisti, Pelo e Squalo, un anziano attraversa la strada in bicicletta, poi la m.d.p. si ferma, i due entrano nel portone.

Nella scena 55 invece la m.d.p. riprende l'avvocato Marta e Umberto abbracciati ed appoggiati ad una colonna, dietro si vedono avanzare Pelo e Squalo con le rispettive ragazze, Claudia e Mary. Marta e Umberto vedendo arrivare le due coppie si separano, le due coppie gli passano accanto e si dirigono verso Radio Alice, la m.d.p. a mano li segue, le ragazze prendono dei volantini del collettivo femminista e li appendono al muro, l'inquadratura si stringe fino a mostrare la fotografia del volantino.

Nella scena 69 invece Pelo e Squalo che stanno passando davanti alla scritta "...figli di puttana" si imbattono in un gruppo di femministe tra cui le loro due ragazze che gli vogliono far firmare dei fogli di petizione per far chiudere il programma radiofonico di Sergio (che copre quello che è stato il ruolo di Filippo Scozzari, che per Radio Alice leggeva i "racconti digestivi") che giudicavano sessista. Nella prima inquadratura la m.d.p. è sulle femministe in piano medio, entrano in campo i due ragazzi e la m.d.p. segue la discussione.

Le altre inquadrature invece riguardano il campo e il controcampo di questa situazione, con m.d.p. quindi prima verso i due e poi verso le femministe.

Nella location di piazza S. Giovanni in Monte invece sono state costruite le scene che nelle realtà dovevano essere piazza Minghetti, dove c'era l'ingresso per il tunnel che dava alla banca. Tutte le scene relative a questa location sono state girate di notte. Nella piazza tutte le luci odierne sono state sostituite con lampioni dell'epoca, sotto il portico destro della piazza sono stati montati dei neon. Una serie di fari sono stati montati intorno alla piazza, uno su un balcone al secondo piano, un altro su una gru all'altezza di 7 o 8 metri, altri su degli stativi a circa 4 metri di altezza. Anche in questo caso la piazza è stata bagnata con dell'acqua per creare un'intensità di luce maggiore. Il direttore della fotografia ha creato insomma una bella composizione visiva con luci ed ombre. Qui hanno girato la scena n. 5 che riguarda la prima perlustrazione che i due ragazzi fanno per accedere allo scantinato da dove avrebbero dovuto iniziare a scavare il tunnel. Nella prima inquadratura Squalo e Pelo sono acquattati dietro una colonna del portico e aspettano che passi il metronotte per accedere alla botola. La m.d.p. è dietro di loro e li inquadra in piano medio, nell'inquadratura possiamo anche vedere una parte della piazza da dove arriva fischiettando il metronotte. I due girano la colonna, la m.d.p. li segue, quando il metronotte ha superato la visuale dei due ragazzi, essi proseguono oltre verso la botola. La m.d.p. rimane per un po' a riprendere il metronotte che si allontana, poi va a spostarsi sulla destra a riprendere i due ragazzi che sono già arrivati alla botola.

In una delle due inquadrature successive la m.d.p. è posta di fianco alla botola a mezzo metro di altezza da terra e riprende quello spazio visivo, i due entrano in campo, la m.d.p. arretra di circa un metro, i due entrano all'interno della botola, la m.d.p. avanza repentinamente fino a riprendere una parte di interno dello scantinato. Nell'altra inquadratura la m.d.p. è situata un po' più da vicino e riprende soprattutto i primi piani dei ragazzi e dettagli delle mani che chiudono la grata.

Nella scena 20 i due portano all'interno del tunnel degli attrezzi che prendono da dentro un camioncino. Anche questa scena è divisa in varie inquadrature. In una c'è un campo medio sul camioncino e sul resto della piazza da dove arriva il metronotte che si ferma un istante ma poi prosegue, i due portano le casse degli attrezzi vicino alla botola e Pelo vi entra. Un'altra è più ravvicinata, c'è Squalo

che passa gli attrezzi a Pelo che è già dentro la botola. Un'altra inquadratura è il totale della piazza con il furgoncino dei due.

Nella scena 72 oltre a Squalo e Pelo c'è anche Pigi, da loro chiamato per aiutarli con dei cavi elettrici. La costruzione di questa scena è la medesima della numero 5. Nella scena 94 la piazza è presidiata da numerose camionette della polizia, jeep militari, carabinieri con mitra in mano. La m.d.p. segue con una panoramica i ragazzi che arrivano dalla strada in piazza e quando si trovano all'estremità dell'angolo con la piazza, la m.d.p. esegue una panoramica a schiaffo, anche come ad enfatizzare la sorpresa dei ragazzi davanti ad un così numeroso presidio di forze dell'ordine. I ragazzi escono fuori campo e la m.d.p. rimane sui carabinieri che parlano fra di loro.

Le scene 109, 111, 113 riguardano l'uscita di Pigi dalla botola e l'essere scoperto dal metronotte che prima "mette mano alla fondina" della pistola e poi si allontana per chiamare rinforzi.

La scena che ha invece per location un parco nella zona Pilastro a Bologna, è la numero 51. Questa scena è suddivisa in altre otto sottoscene e tra l'una e l'altra nella sceneggiatura c'è l'indicazione "a stacco su" che significa che sono riprese diverse situazioni all'interno della stessa scena. La situazione narrativa è costituita da una festa-concerto che i ragazzi di Radio Alice hanno organizzato e che si svolge dalla mattina alla sera. Questa scena è stata realizzata in due giorni, dove vi hanno partecipato la maggior parte dei personaggi della storia, un buon numero di comparse e il gruppo musicale Afterhour che rappresenta quello che all'epoca nella stessa situazione è stato il gruppo degli Area.

L'impostazione cromatica per questa sequenza doveva risultare molto colorata perché questo è il momento del film dove alla parte più grigia iniziale subentra una parte più vivace che rappresenta il cambiamento nella vita dei ragazzi in coincidenza della scoperta della Radio. Per questo motivo alle comparse è stato chiesto di indossare abiti colorati. Per il resto, la scenografia era costituita da banchetti con sciarpe, foulard, vestiti, tutti colorati, così come lo erano anche i veicoli di scena.

In questa scena dunque Squalo e Pelo conoscono Mary e Claudia, partecipano alla costruzione del palco dove suoneranno gli "Area", conoscono Francesco Lorusso. Dopo il concerto degli Area, Pigi scoprirà il tradimento da parte di Marta con il suo amico Umberto, Squalo cercherà di fare l'amore con Mary in una Renault 4 e

Pelo approfondirà la conoscenza con Claudia. Tutto questo nella sceneggiatura avviene in una giornata piovosa, come del resto è accaduto davvero nella festa organizzata da Radio Alice nel '77. Nel girare queste scene la difficoltà che è intervenuta è stata proprio la giornata molto piovosa, infatti in quei giorni la copiosa pioggia ha reso il terreno impraticabile creando quindi qualche disagio. Tuttavia alla fine sono riusciti a girare tutte le scene previste.

VI.3.3 Interno- Radio Alice

Dopo aver terminato le riprese della parte bolognese la troupe si trasferisce dunque a Roma. Nella zona dell'Aurelia, in un istituto vuoto girano le scene che riguardano la caserma dei carabinieri dove c'è l'ufficio dell'allievo Lionello, l'ufficio del capitano Tozzi e l'ufficio del tenente Lippolis, la casa occupata dove vive Pigi e la casa di Marta. In una scuola vuota in via Forteguerra girano le scene dove il tenente Lippolis è nel suo appartamento, quelle dello studio dell'avvocato Berardi e quelle che riguardano la casa di Pelo. Nella zona Ostiense hanno girato le scene dove i fondatori della radio sono in osteria.

Tutto il resto del film è stato girato nel teatro 20 di Cinecittà, in particolare tutte le scene che riguardano gli interni di Radio Alice, il campo base dello scantinato dove i ragazzi scavano e il tunnel.

Girare in una struttura interna risulta sicuramente più agevole, soprattutto se si tratta di teatri di posa dove si può avere tutto sotto mano. Il teatro di posa consiste in uno spazio chiuso, compreso dentro quattro pareti fonoassorbenti, fornito di una centrale elettrica e di ponteggi longitudinali, trasversali e perimetrali che consentono l'illuminazione dall'alto.

La ricostruzione degli interni di Radio Alice è partita appunto dalla conoscenza di Chiesa su quei fatti e quindi assemblando immagini di fotografie dell'epoca, discorsi estrapolati dalle numerose interviste della gente che è andata a Radio Alice anche se solo per una volta, è riuscito a ricreare un particolare ambiente.

Nel teatro 20 la struttura di Radio Alice era costituita da dei pannelli di legno che andavano a formare le pareti. All'interno c'erano due stanze, una era un po' più grande ed era una sorta di ingresso da cui si entrava anche in un bagnetto, l'altra era la stanza dove su una specie di tavolo montato su due tubi innocenti c'erano i pochi strumenti tecnici per trasmettere: due piatti, un mixer, un registratore e il telefono. Le due stanze avevano delle finestre, da una si poteva vedere fuori il tipico tetto bolognese con le tegole, ricostruito di fianco la struttura della radio. All'interno roba sparsa dappertutto: cicche di sigarette, cartacce, copertine di dischi. Gli scaffali alle pareti erano pieni di vecchi LP: Ramones, Patti Smith, Led Zeppelin, Santana, *Killer* di Alice Cooper, *Cosmo's Factory* dei Creedence e *Il banditore* di Enzo Del Re, dove c'è il brano *Lavorare con lentezza*.

La maggior parte di questi dischi sono stati portati da Chiesa: sono i dischi della sua gioventù che ancora conserva.

Ai muri vi erano appesi numerosi poster: Jimi Hendrix, gli Area, *Furia selvaggia* di Arthur Penn, la faccia di Nixon inquadrata da un bersaglio e la scritta "vomitate qui" ecc. Numerosi anche i disegni e le scritte: "Socialismo: presentatevi puntuali", "Radio Alice è sempre altrove", "Taci, il P.C.I. ti ascolta" ecc.

Insomma entrando dentro questa struttura si aveva l'impressione di fare davvero un salto nel passato, in un contesto che comunque riguardava la creatività bolognese.

Nella scena 18 i componenti della radio sul tetto issano l'antenna, questa è una delle scene girate in super 8 che ne narrano appunto la fondazione.

E' stata ricostruita solamente la parte superiore dei rossi tetti di Bologna, infatti l'inquadratura parte di là e riprende tutti i componenti della radio vestiti in frac e bombetta, in tuta da operaio, da cuoco, che issano l'antenna, si congratulano fra loro e poi fanno volare i loro cappelli.

La scena girata con una super 8 è stata ripresa da diverse angolazioni e da diverse posizioni.

Per quanto riguarda queste scene in super 8 però alla fine è sorto un problema: la m.d.p., a causa della sua meccanica ormai superata, ha graffiato un pezzo di pellicola registrata, così a fine riprese hanno dovuto eseguire dei "recuperi".

La scena nella quale è stata presentata la radio, cioè dove vediamo per la prima volta il suo interno coincide con l'entrarvi di Squalo e Pelo. Questa è la numero 35 in cui la m.d.p. inizia a riprendere in piano medio i due ragazzi di spalle che aprono la porta. La m.d.p. li segue per un po', poi Squalo esce fuori campo e la

cinpresa inizia ad esplorare l'interno della radio. Questa dovrebbe quindi essere la soggettiva di Squalo. Attraverso i suoi occhi dunque possiamo vedere: "due piccole stanze mansardate, ma dentro c'è una piccola folla. Sono una ventina, pressoché solo uomini, età media sui 25. In piedi, stravaccati su un letto malconcio, a cavalcioni di poche sedie. Tra essi, i fondatori della radio già visti in precedenza. Solo che adesso indossano vestiti più regolari, con prevalenza di un gusto eclettico e un po' snob. Disordine, fumo e sporcizia regnano sovrani. Sulle pareti, centinaia di scritte, disegni e foglietti"²².

All'interno di queste due stanze tutti parlano: chi di ricette di cucina, chi legge Majakovskij, chi Novella 2000. Intanto il piano sequenza continua, adesso però rientra in campo Squalo, da lui gli si avvicina un imponente cuoco che gli offre un piatto di pasta che lui accetta subito. La m.d.p. si ferma per qualche istante sul tavolo dell'altra stanza dove trasmettono, poi continua a muoversi fino a trovare Pelo vicino ad una scritta sul muro che dice: "il delitto paga, il padrone no". In questa inquadratura dunque l'accostamento fra la scritta e Pelo non è casuale, poiché è proprio quello che pensano i due ragazzi che stanno portando a compimento un piano criminoso. Il piano sequenza, lentamente e fluidamente ritorna dov'era Squalo, a lui gli si avvicina Pigi che gli passa un "chillum", i due iniziano a parlare, dopo rientra in campo anche Pigi e si unisce a loro. Dopodiché si vede qualcuno uscire dal bagno con un rotolo di carta igienica in mano che attira l'attenzione di tutti leggendo una "epistola cloacale della direzione ipergalattica della sublime Radio Alice". La m.d.p. continua a riprendere in campo medio Umberto che legge e gli altri che gli si sono fatti intorno ed ascoltano attentamente. Quando Umberto ha finito di leggere l'epistola l'attenzione di tutti è attirata da un ragazzo nell'altra stanza che urla agli altri di fare silenzio, tutti si spostano quindi nella stanza di trasmissione, la m.d.p. li segue, e riprende il ragazzo che sta al mixer che assume un'espressione molto triste. Egli mette una telefonata in diretta in cui una ragazza singhiozza perché una sua amica si è suicidata. Questa telefonata come tutte le altre è presa dall'archivio delle trasmissioni di Radio Alice di quel periodo.

Questa scena è durata dunque più di una ventina di secondi; scene di questo tipo dunque risultano abbastanza complicate poiché in un piano sequenza non è facile riuscire a coordinare il movimento degli attori con il movimento della macchina da presa. In alcuni casi quindi si esegue in questo tipo di movimenti quello che in

²² Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

gergo si chiama “pick up” e cioè il fermare la scena per poi riprenderla da dove la si era lasciata. C’è da fare però una precisazione che riguarda il fatto che la scena è stata ripresa come un piano sequenza ma non è detto che verrà montata in questo modo.

La difficoltà di alcune scene è dovuta anche al fatto che all’interno di esse vi sono molti personaggi che parlano fra di loro. Questo è ad esempio il caso della numero 68 B dove i componenti di Radio Alice tengono un assemblea dove alcuni sono seduti in cerchio e altri sono in piedi. Il tema dell’assemblea è il fatto di decidere o meno di accettare i finanziamenti dalla pubblicità. Questa situazione è stata dunque ripresa, sempre con due cineprese, secondi svariate angolazioni, inclinazioni e utilizzando diversi piani per le inquadrature. I movimenti della macchina poi erano sempre brevi e veloci e andavano a cercare chi parlava.

Un'altra caratteristica tecnica di regia utilizzata in questa scena e spesso in queste riprese è l’uso della “quinta” e cioè quando nell’inquadratura vediamo un elemento (una parte di una persona, un elemento architettonico, un oggetto) in primo piano che ne occupa la maggior parte dello spazio e sullo sfondo possiamo vedere l’elemento che nella narrazione è più significativo. Ovviamente per dare risalto all’elemento posto sullo sfondo, almeno che non si tratta di una inquadratura in profondità di campo, si dovrà operare una sfocatura dell’elemento in primo piano. Questo tipo di ripresa dà l’impressione allo spettatore di stare spiando una situazione, è un modo per guardare le cose in maniera più distaccata.

L’uso della macchina a mano è frequente negli interni di Radio Alice e lo stile “contaminato” di regia trova la sua massima espressione in questo film, come abbiamo visto nel capitolo precedente, nella scena 84 C dove avviene l’unione di immagini di repertorio, scene girate in super 8 e le scene che riguardano Squalo in radio che si scatena ascoltando il brano *Birdland* di Patti Smith. In queste ultime riprese infatti Squalo si muove molto freneticamente e la macchina deve anch’essa assecondare questi movimenti per dare appunto l’impressione desiderata. Dopo varie riprese effettuate dall’operatore Chiesa decide di farla personalmente, prende la macchina da presa sulle spalle ed esegue delle riprese che risultano adatte per il movimento di Squalo. Questa scena andrà quindi ad integrarsi con le altre fino a che lo schermo non diventi un “turbinoso montaggio di colori e movimenti”.

Dopo aver girato tutte le scene relative al trascorrere dell'anno in cui Radio Alice è esistita, con la narrazione di tutti i divertenti aneddoti e i vari sviluppi si arriva alla fine di quell'esperienza e anche quasi alla fine delle riprese di questo film.

Alla fine della penultima settimana di ripresa infatti vengono girate le scene relative allo sgombero. Anche qui mi immaginavo di vedere scene di azione con carabinieri alle porte e scene di panico, ma Chiesa ha deciso di raccontare ciò senza la presenza delle forze dell'ordine, di cui udiamo solamente la voce. La scena in questione è la 139 e succede dopo tutti gli scontri precedenti. Ad introdurre questo però ci pensano le voci fuori campo dei microfoni di Radio Alice che ascoltiamo prima dalla radio in casa di Marta e Pigi e poi dalla radio dell'ufficio di Lionello in caserma:

“**UMBERTO** (f.c.)

... dunque la polizia ha ricominciato a battere alla porta, continua a urlare di aprire.

PELO (f.c., urlando nel sottofondo)

999Stai attento! Stai giù!!!

POLIZIOTTO (f.c., urlando nel sottofondo)

Entriamo dentro state pronti!!!”²³.

Nella scena seguente dunque la m.d.p. riprende Pelo, Claudia e Mingus “acquattati vicino alla porta d'ingresso contro cui sono accatastati un tavolo e varie sedie. Da dietro la porta giungono i rumori sordi dei tentativi di sfondamento”. La m.d.p. poi segue Pelo e Claudia che corrono verso nell'altra stanza dove ci sono Umberto e Bruno che fanno la cronaca, e subito dopo che escono fuori dalla radio da una finestrella sulla destra. La m.d.p. quindi esegue una veloce movimento sulla sinistra a riprendere i volti terrorizzati di Umberto e Bruno che continuano ciononostante a trasmettere: “ Sono entrati, sono entrati, siamo con le mani alzate, sono entrati”.

Dopo aver girato questa scena, Radio Alice ricostruita al teatro 20 viene distrutta. Infatti in quella seguente, l'ultima del film, il carabiniere Lionello è davanti alla porta semidistrutta, con i sigilli e l'ordinanza di sequestro, della radio. Una voce fuori campo di un carabiniere gli dice che loro scendono per un caffè ma di stare in campana. Ma Lionello si guarda intorno ed entra in radio, la m.d.p. lo segue. La recitazione del bravo Mazzotta conferisce alla scena un sapore particolare in quanto le sue espressioni grottesche in qualche modo sdrammatizzano la

²³ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

situazione. Egli entrato in sala regia si china, prende un disco (il primo che aveva messo su Squalo), sorride e lo mette sul mixer, poi si siede, si avvicina al microfono, si schiarisce la voce e nei vari ciak successivi dice diverse frasi. Nella sceneggiatura egli dice:

“LIONELLO

Va... va... uno, due, tre... qui Radio Alice... prova... prova... potete passare a trovarci...”²⁴.

Mentre ad esempio in uno dei ciak dice: “ciao...sono Antonio, sono di Cosenza, volevo parlarvi della situazione dei carabinieri...”. Questa frase viene pronunciata quindi con un certo rammarico nei confronti della radio, di cui aveva l’ordine di indagarne la natura sovversiva, che tuttora continua a rappresentare un modello di libertà di comunicazione.

Tutto il lavoro di produzione ha questo punto è quasi finito, mancavano qualche altro giorno di ripresa e qualche recupero. L’aiuto regista Roy Bava fa un bilancio, di quello che è stato il loro lavoro, abbastanza positivo:

“Sicuramente dal punto di vista organizzativo-produttivo abbiamo rispettato il programma di lavoro per altro con sole 10 ore di straordinario, perciò ci riteniamo soddisfatti di ciò, cosa che non è che capiti di sovente, a volte c’è bisogno di fare più ore di straordinario. Artisticamente, anche se la persona a cui chiederlo sarebbe Guido ovviamente, in base ai discorsi che si sono fatti all’inizio e in base ad una filosofia di ripresa, direi che c’è da essere contenti perché abbiamo rispettato moltissimo quello che si aveva in mente, conseguentemente il risultato dovrebbe essere quella che era l’intenzione di Guido, poi è chiaro ci sono sempre delle variabili, anzi talvolta si è anche girato qualcosa in più del previsto, come qui in radio dove siamo riusciti a fare 2 o 3 cose in più rispetto quello che era previsto in sceneggiatura”²⁵.

²⁴ Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

²⁵ Intervista da me effettuata all’aiuto regista Roy Bava.

CONCLUSIONI

La realizzazione di questa tesi sperimentale è risultata utile per una maggiore comprensione di un aspetto più pratico dell'esperienza cinematografica in relazione soprattutto a determinati modi di vedere la realtà.

Infatti fare questa tesi ha significato per me la possibilità di un primo approccio con il mondo delle produzioni cinematografiche, dove ho potuto vedere cosa significa organizzare un film a partire da alcune idee di base.

Nel caso specifico di questa produzione poi ho avuto la fortuna di trovare della gente molto disponibile a cui interessava veramente portare a termine un progetto che ha delle finalità culturali specifiche.

Realizzare un film infatti non è da considerarsi solo come un lavoro, cioè come mera esecuzione di alcune direttive, ma è un'attività che coinvolge tantissime persone in vista di un risultato che agisce culturalmente nella società e che può essere da stimolo per delle riflessioni verso il nostro modo di vivere.

In generale, fare un film, dunque, significa intraprendere un viaggio. Questo viaggio Chiesa lo ha iniziato già fin dalla sua adolescenza quando ha vissuto questa parte della storia italiana. Si è visto anche come l'intenzionalità del progetto deve coincidere con la sua fattibilità e quindi con tutta una serie di problematiche relative all'organizzazione di un film.

Inquadrandolo questo film nel percorso culturale e artistico del regista si nota una tensione continua per la ricerca, di forme e contenuti nuovi che esprimono un discorso politico/sociale sull'arte e sulla comunicazione che è in definitiva un discorso sul linguaggio stesso considerato come l'unione di *significato* e *significante*.

Guido Chiesa è contrario ad un atteggiamento "cinefilo" perché secondo lui rappresenta una deriva del postmoderno che ha condizionato i gusti del pubblico e di una parte della critica cinematografica, travolta dall'incapacità di proporre discorsi ideologici coscienti. Atteggiamento questo che riflette la natura stessa della nostra società, che spinge ad un consumo sfrenato, (nel nostro caso di cinema), senza favorirne la comprensione. L'idea di un cinema che abbia la funzione dello specchio, e cioè che rifletta la società, non pare interessare a Chiesa, infatti gli interessa un cinema critico, che vada oltre lo specchio. Le opere che ha realizzato nel corso degli anni ne sono una prova, dall'indagare sul

fenomeno della Resistenza italiana cogliendone aspetti che in precedenza erano stati trascurati, alla rivitalizzazione culturale di esperienze che hanno segnato la nostra storia, a problemi sociali e di conflitti di classe.

Credo poi che con questo film Chiesa voglia analizzare un momento cruciale del nostro recente passato. Uno degli elementi che riguardano ciò ha a che fare con “la condizione giovanile”. Questa problematica assume una maggiore consistenza nella Bologna del '77 più che in altre città. Infatti in quel periodo Bologna era la città che ospitava, dal punto di vista universitario, il più grande numero di studenti fuori sede. Questo perché è stata sempre considerata come una città simbolo di una buona organizzazione ma anche come modello di democrazia, non a caso era soprannominata “l'isola felice”.

Ma proprio all'interno di questa “isola” che si è visto l'intensificarsi di una crisi che riguardava l'intero paese.

Il film di Chiesa vuole anche far vedere come lo strumento della “repressione”, in quelle circostanze sia stato del tutto inadeguato. Voglio sempre precisare il fatto che le vicende analizzate da Chiesa non hanno a che fare con le punte “estreme” di questi movimenti, che utilizzano la violenza come mezzo di espressione.

Ma all'epoca interpretare i movimenti giovanili studenteschi e l'attività di una radio libera come Radio Alice, come pericolosi e quindi utilizzare verso loro lo strumento della repressione, credo che sia stato sbagliato e questo film vuole anche premere su questo aspetto.

Questi discorsi poi hanno più senso oggi alla luce dei rapporti tra potere politico e dissenso, ma soprattutto alla libertà di “non accettare” determinate situazioni.

Il parallelo con il Social Forum di Genova nasce spontaneamente: anche qui un ragazzo è stato ucciso e una radio è stata chiusa.

Vorrei concludere con la frase che chiuderà il film e che riassume un po', dal punto di vista del regista, tutto il senso di questa esperienza:

“Tutte le storie parlano di oggi. E di domani”.

SCHEDE FILMOGRAFICHE

Titolo:	ALICE E' IN PARADISO
Regia:	Guido Chiesa
Sceneggiatura:	Guido Chiesa
Fotografia:	Gherardo Gossi
Montaggio:	Luca Gasparini
Musiche:	Francesco De Robertis, Theo Teardo
Ricerche-interviste:	Alessandro Marucci
Animazioni:	Achtoons
Presentato da:	Fandango, Tele +
Prodotto da:	Fandango, Tele +
Paese:	Italia
Anno:	2002
Durata:	60'
Premi e festival:	TORINO FILM FESTIVAL 2002: Doc 2002 Competition

Titolo:	LAVORARE CON LENTEZZA
Regia:	Guido Chiesa
Cast:	Tommaso Ramenghi, Marco Luisi, Jacopo Bonvicini, Claudia Pandolfi, Valerio Mastandrea, Max Mazzotta, Valerio Binasco, Massimo Coppola
Sceneggiatura:	Guido Chiesa, Wu Ming
Fotografia:	Gherardo Gossi
Montaggio:	Luca Gasparini
Scenografia:	Sonia Peng
Costumi:	Lina Nerli Taviani
Musica:	Theo Teardo
Presentato da:	Domenico Procacci
Produttore:	Domenico Procacci
Produzione:	Fandango, in collaborazione con Medusa Film
Distributore:	FANDANGO DISTRIBUZIONE
Paese:	Italia

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *bologna marzo 1977...fatti nostri...*, Bertani Editore, Verona 1977.
- AIMERI L., *Manuale di sceneggiatura cinematografica : teoria e pratica*, Utet, Torino, 1998.
- BERARDI F., BRIDI V., (a cura di), *1977 l'anno in cui il futuro incominciò*, Fandango libri, Bologna, 2002.
- BIFO E GOMMA, (a cura di), *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, Shake Edizioni Underground, Milano, 2002.
- BUCCHERI V., *Il film. Dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Carocci, Roma, 2003.
- CAMERINO V., *Il cinema e il 68. Le sfide dell'immaginario*, Barbieri, Manduria, 1998.
- CHION M., *I mestieri del cinema : dai capolavori del muto ai giorni nostri, tutte le professioni che realizzano la magia del cinema!*, Grafica santhiense, Santhià, 1999.
- COSTA A., *Sapere vedere il cinema*, Bompiani, Milano, 2000.
- DE GAETANO D. (a cura di), *Tra emozione e ragione. Il cinema di Guido Chiesa*, Lindau, Torino, 2000.
- GREIMAS A. J., *Del senso*, Bompiani, Milano, 1974.
- LUMLEY R., *Dal '68 agli anni di piombo. Studenti e operai nella crisi italiana*, Saggi Giunti, Prato, 1998.
- MAGGIONI D., *Professione film maker*, Mondadori, Milano, 1997.

PROPP V., (1928), *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966.

ROBBIANO G., *La sceneggiatura cinematografica*, Carocci, Roma, 2000

RONDOLINO G., TOMASI D., *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. Utet, Torino, 1995.

ZAGARRIO V., *Cinema italiano anni novanta*, Marsilio, Venezia, 2001.

ZANGHERI R., MUSSI F., *Bologna '77: comunisti, potere, dissenso: analisi di un'esperienza dal vivo*, Editori riuniti, Roma, 1978.

ARTICOLI

AA.VV., *Documento di docenti democratici dell'ateneo bolognese*, L'unità, martedì 22 marzo 1977.

CHIESA G., *La mia memoria da Fenoglio a Malcolm X*, L'Unità, 22 agosto 1991.

CRESPI A., *(Radio) Alice nel paese del '77*, intervista, L'Unità, 16 dicembre 2003.

DE BONIS M. G., *Privilegiare il cinema della ragione*, intervista, Cinecritica, anno VI, n.21 gennaio-marzo 2001.

L'unità, *Aveva sbagliato rotta la banda delle "talpe"*, giovedì 3 marzo 1977.