

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

---

**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**

**Corso di Laurea in D.A.M.S. – Indirizzo SPETTACOLO**

A bottega.

Pratica produttiva ed esperienza formativa sul set di

*“Lavorare con lentezza”*

(Guido Chiesa, 2004)

**Tesi di Laurea in**

**STORIA DEL CINEMA ITALIANO**

**Relatore:**

**Chiar.mo Prof.**

**FRANCESCO PITASSIO**

**Presentata**

**da:**

**ADRIANO SFORZI**

**Correlatore:**

**Dott.sa**

**LINDA BERTON**

**Sessione I**

---

**Anno Accademico 2004 – 2005**

*Con tutto ciò che posso a Loredana, Michele e Serena.*

## INDICE

**INTRODUZIONE.....pag. 6**

**I. IL SOGETTO E LA SCENEGGIATURA..... pag. 10**

- I. 1 L'idea..... pag. 10
- I. 2 *Alice è in paradiso* ..... pag. 13
- I. 3 Dal documentario al film..... pag. 20
  - I. 3.1 L'incontro con Domenico Procacci ..... pag. 20
  - I. 3.2 La collaborazione con i Wu Ming.....pag. 23
- I. 4 La sceneggiatura ..... pag. 26
- I. 5 L'ultima stesura.....pag. 30
- I. 6 La trama del film.....pag. 31

**II. ANALISI DELLA SCENEGGIATURA.....pag. 36**

- II. 1 Strutture della sceneggiatura .....pag. 37
  - II. 1.1 *La struttura in tre atti*.....pag. 38
  - II. 1.2 *Il viaggio dell'eroe*.....pag. 53
- II. 2 I personaggi.....pag. 60
- II. 3 La forma della sceneggiatura..... pag. 79

### **III. LA PRE-PRODUZIONE ..... pag. 88**

III. 1	Prima delle riprese .....	pag. 87
III. 2	Essere produttori di se stessi.....	pag. 89
III. 3	La scaletta desunta dalla sceneggiatura .....	pag. 90
III. 4	Lo spoglio della sceneggiatura .....	pag. 91
III. 5	La riunione dei reparti.....	pag. 92
III. 6	Il piano di lavorazione.....	pag. 93
III. 7	Le location e le scenografie.....	pag. 95
III. 8	Il casting.....	pag. 97
III. 9	Il découpage del regista.....	pag. 100
III. 10	La pellicola 16 mm e l'8mm.....	pag. 101
III. 11	La presa diretta.....	pag. 104
III. 12	La musica nel film.....	pag. 106

### **IV. IL SET ..... pag. 111**

IV. 1	La troupe .....	pag. 111
IV. 1 .1	Reparto produzione.....	pag. 113
IV. 1 .2	Reparto regia.....	pag. 115
IV. 1 .3	Ordine del giorno .....	pag. 118
IV. 1 .4	Reparto fotografia .....	pag. 121
IV. 1 .5	Reparto suono e costumi .....	pag. 123
IV. 1 .6	Reparto scenografia .....	pag. 124
IV. 1 .7	Reparto elettricisti, macchinisti e collaboratori .....	pag. 125
IV. 2	Il mio ruolo sul set .....	pag. 127
IV. 3	Le scene degli scontri.....	pag. 132

**V. LA POST-PRODUZIONE..... pag. 150**

V. 1 Il montaggio..... pag. 150

V. 1. 1 Le principali relazioni tra inquadrature ... pag. 151

V. 1. 2 Il lavoro del montatore..... pag. 153

V. 2 L'edizione..... pag. 157

**CONCLUSIONI..... pag. 158**

**BIBLIOGRAFIA ..... pag. 170**

## INTRODUZIONE

Questa tesi nasce dalla mia esperienza diretta sul set del film *Lavorare con lentezza*, prima come assistente alla produzione nelle quattro settimane di lavorazione a Bologna e successivamente come assistente alla regia nelle cinque settimane a Roma.

Avendo partecipato ad un progetto cinematografico dove convergevano le forze di un regista, Guido Chiesa, che per personalità e percorso formativo si trovava di fronte ad una importante occasione; e quelle di una casa di produzione, la Fandango di Domenico Procacci, riconosciuta vero simbolo della riuscita di un “indipendente” in un mercato immobile e soffocato come quello italiano, ho applicato le teorie apprese durante il percorso di studio all’analisi della realizzazione del film.

E’ stata per me un’utilissima occasione riassumere le nozioni, il vissuto e le competenze acquisite sul campo, in un testo che arriva a compimento di un percorso prevalentemente basato sulla teoria, potendo così confrontare entrambi gli aspetti di questo lavoro, con la speranza di aiutare chi, come me, vuole fare del cinema il proprio mestiere.

Partendo dalle motivazioni che hanno spinto Guido Chiesa a voler raccontare i fatti del 1977 a Bologna, racconterò il percorso produttivo del film; dall’incontro con Domenico Procacci e la sua adesione al progetto con la realizzazione del documentario *Alice è in paradiso*, fino alla definizione dell’ultima stesura della sceneggiatura con la collaborazione del gruppo Wu Ming.

Analizzerò la sceneggiatura, la sua struttura narrativa ed i personaggi.

Affronterò l’aspetto della pre-produzione, vale a dire la fase di definizione del budget, dei luoghi dove girare il film, dei casting fatti per scegliere gli attori e le comparse, della composizione della troupe e più dettagliatamente del *découpage* tecnico fatto dal regista per le riprese; delle scelte fatte con Gherardo Gossi per una fotografia adatta a restituire il *colore* di quel 1977, e del lavoro con Remo Ugolinelli per la scelta del suono in presa diretta.

Dopodiché ci sarà un capitolo dedicato alla vita sul set, ai ruoli dei vari reparti, ai

problemi relativi all'organizzazione, ai tempi necessari per la realizzazione e alla mia esperienza sul set.

Il montaggio del film sarà l'argomento successivo, con l'utilizzo di un nuovo programma non lineare. Questo mi porterà ad affrontare la post-produzione con il missaggio del suono, lo sviluppo e la stampa delle copie, sino alla distribuzione.

Infine raccoglierò le testimonianze che hanno accolto il film alla sua uscita, i premi vinti, le recensioni ed alcune opinioni personali.

L'incontro con Guido Chiesa è stato per me il punto d'arrivo di un percorso nato nel marzo del 1997, anno in cui appena arrivato all'Università di Bologna per studiare cinema e teatro, ho trovato in affitto un posto letto in Via Mascarella.

Ricorreva in quell'anno il ventennio della morte di Francesco Lorusso e vedere le persone trattenere il fiato di fronte a quei buchi nel muro lasciati dai proiettili sotto la mia finestra mi spinse a documentarmi sulla loro natura.

Scoprii il '77 bolognese, i carriarmati in Via Zamboni, le barricate, Radio Alice ed il *Movimento*, e rimasi incredulo. Venivo da un piccolo paese ligure, dove la gente non parlava di politica, di rivolte o del passato, anzi quasi non parlava. E con curiosità rabbiosa cominciai a fare molte domande a molte persone, a seguire i comizi, anche quelli sulle scalette in Piazza Maggiore, e trovai subito una *lotta* a cui partecipare: difendere il "25", la palazzina al numero 25 di Via Zamboni che ospitava il bar degli studenti, dove si pagava poco, c'erano le uniche sale studio aperte fino a mezzanotte (dove per la verità gli studenti non erano mai in numero superiore ai cani), e *apparteneva* agli studenti. Lo stabile era minacciato dalla privatizzazione. Mi sentivo forte e in grado di poter scrivere in maniera più giusta la Storia unendomi a tutti quei ragazzi, anche un centinaio nelle assemblee in Piazza Verdi, che manifestavano la loro idea diversa.

Quando nel luglio di quel anno, alla data fissata, solamente quattro persone, tra cui io che avevo preso un permesso dal mio posto di bagnino in Liguria, assistemmo inermi alla muratura delle porte d'ingresso del "25" da parte di quattro muratori ignari, rimasi per la seconda volta incredulo.

La seconda tappa d'avvicinamento a Guido Chiesa arriva se nel novembre del 2002, al Torino Film Festival, dove partecipo con un cortometraggio realizzato

assieme ad alcuni studenti di Bologna e di cui avevo seguito la produzione. Il corto vince la Sezione Spazio Italia del Festival, successo che permetterà a me e al gruppo di lavorare nel campo dei videoclip in futuro, e viene presentato nella stessa sala e subito prima di *Alice è in paradiso*, il documentario su Radio Alice di Guido Chiesa.

La visione del documentario segna per me l'inizio dell'interesse verso il cinema di questo regista, in particolare verso i suoi documentari dotati di un'impronta personale e ben riconoscibile, e contemporaneamente mi fa scoprire ciò che nei giornali e nei libri sul '77 bolognese non c'era, quello che sarà poi il nucleo centrale di *Lavorare con lentezza*: l'umanità che aveva creato quel presente.

Il terzo evento coincide con una nuova *lotta* che decisi di abbracciare poco dopo: la "*liberalizzazione*" della comunicazione attraverso l'etere, la possibilità di *fare* la televisione anziché morirci davanti. Trovai un gruppo di "benpensanti" che aveva escogitato il modo, proprio come le radio libere degli anni settanta, di "occupare" l'etere; trasmettendo un segnale anche solo potente da raggiungere cinque case ed il bar della via.

Incontrai OrfeoTv e il progetto Telestreet, le tv di strada. Ed incontrai "Ambrogio" Vitali, Franco "Bifo" Berardi, Valerio Minnella...guarda caso *quelli* di Radio Alice.

Felice che questa volta l'impegno che mi ero scelto coincideva con il mestiere che desideravo fare, il regista, venni a sapere del progetto *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa, e dopo aver estorto l'e-mail a Bifo, gli scrissi tutto questo.

Facendo leva sulle esperienze precedenti, la conoscenza di Bologna dove si sarebbe dovuto girare il film ed un pizzico di simpatia e decisione, Chiesa mi dirottò sull'organizzatore generale del film, Gianluca Chiaretti, che mi dirottò sul direttore di produzione, Michela Rossi, che mi interrogò un pomeriggio in Piazza Verdi e dopo una settimana di attesa, mi scelse come assistente della segretaria di produzione, in gergo il *runner*.

La prima porta si era aperta.

Il resto di ciò che è avvenuto è l'argomento di questa tesi.



Il mio primo ringraziamento va a Guido Chiesa che mi ha reso suo compagno di viaggio oltre quello che il *lavoro* chiedeva.

Ringrazio il dott. Francesco Pitassio per avermi permesso di concludere il percorso universitario con questa tesi, che aveva come riferimento principale solo il mio vissuto personale quindi molto difficile da guidare esternamente, e per l'infinita partecipazione dimostratami.

Ringrazio tutte le persone che mi sono vicine, e Manuela che rende tutto più bello.

Dedico questa alla mia famiglia.

# CAPITOLO I

## IL SOGGETTO E LA SCENEGGIATURA

### I. 1 L'idea

“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”<sup>1</sup>.

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, contatta Franco “Bifo” Berardi e altri ex del collettivo per farsi dare un po' di materiale su quelle vicende. Ma la cosa finisce nel cassetto, e solo dopo il film “*Il partigiano Johnny*” prodotto da Domenico Procacci il progetto riprende

---

<sup>1</sup> Intervista da me effettuata

vita: Procacci e Chiesa decidono di fare un altro film insieme. Tra i tanti progetti che il regista sottopone al produttore c'è n'è uno, in particolare, che interessa Procacci: la storia di Radio Alice. Chiesa spiega che esistono molti libri teorici sulle radio libere, ma nessuno ha raccontato davvero cosa fosse stata quella radio. Procacci entusiasta dell'idea dà il via alle ricerche che avrebbero dovuto essere propedeutiche al film.

Chiesa delega un suo collaboratore per le interviste alle persone che avevano partecipato a quella singolare esperienza, perché con lui avevano già avuto un rapporto durante le prime ricerche svolte e rischiavano di dare per scontato alcune cose oppure non essere stimolati abbastanza dall'interlocutore in già conosciuto.

Furono realizzate una cinquantina d'interviste. Visionandole, Chiesa capisce che un film narrativo non avrebbe mai spiegato completamente il progetto comunicativo sotteso al movimento di Radio Alice, ed a questo punto gli si chiarisce quello che nella giovinezza aveva intuito, quello che lo affascinava di più di quelle esperienze. Decide così di realizzare un documentario che parli del progetto comunicativo di Radio Alice.

Un aspetto importante da sottolineare, nell'intenzione del progetto del documentario su Radio Alice e sugli anni '70 in generale, è il rifiuto di un'interpretazione nostalgica di questo passato prossimo. Il documentario è fatto sulla base del *nostro* presente, quello 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 con il passare del tempo l'efficacia e l'importanza che si meritano, e 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 politica, in quel periodo inscindibile con la vita privata di ognuno. Questa attenzione verso il "linguaggio" diventa fondamentale nel percorso del regista, in tutti i suoi lavori

ritroviamo sempre una ricerca verso nuove forme di espressione. Il rapporto forma/contenuto nei suoi lavori presuppone che il *linguaggio* non sia solo veicolo di *contenuti*, ma sia *anche* contenuto. Il documentario per Chiesa diventa un mezzo necessario per confrontarsi con nuove forme d'espressione e per veicolare concetti che poi si trasformano in opere che affrontano anche la dimensione narrativa del cinema. Ad esempio questo è il caso di due documentari: *Una questione privata. Vita di Beppe Fenoglio* e *Partigiani* che hanno portato alla realizzazione de *Il partigiano Johnny*. Nel primo documentario, data l'impossibilità della cessione dei diritti del romanzo di Fenoglio, il regista decide di realizzare un documentario sulla vita dello scrittore. Vengono effettuate 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 affinata durante tutti i suoi lavori documentari e che ritroveremo anche in *Alice è in paradiso*. *Partigiani* è un lavoro che permette a Chiesa di mettersi alla prova su quelle atmosfere presenti in molti scritti di Fenoglio, ecco il suo pensiero: "*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*"<sup>2</sup>.

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.

---

<sup>2</sup> Intervista da me effettuata.

## I. 2 *Alice è in paradiso*

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 d'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”<sup>3</sup>.

Ricostruire il clima dell'epoca, rintracciare chi ha vissuto quelle storie in prima persona, andare a fondo nella comprensione estetica e concettuale di un'esperienza relativa a ventotto anni fa non è cosa facile. Il documentario di Chiesa ha il pregio di ricostruire quegli eventi tramite interviste e materiali di repertorio, uniti però da un'interpretazione di quell'esperienza che è del tutto singolare.

Per prima cosa non c'è la *voce off* che narra l'evoluzione della radio, l'unica voce off è quella femminile che legge alcuni passi del romanzo di Carrols, *Alice nel paese delle meraviglie*, ed il documentario 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”.

---

<sup>3</sup> Dalla presentazione del documentario, Guido Chiesa, dal sito [www.fandango.it](http://www.fandango.it).

Leggendo queste parole ci addentriamo già in quello che era lo spirito che animava la Radio. Rifarsi ad un personaggio come Alice nel paese delle meraviglie significa inglobare e fare proprio tutto il background culturale che sta dietro alle favole ed ai 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.

Lo stile di questo documentario è un vero e proprio omaggio che Chiesa rende 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:

“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. M'interessa molto di più che questo documentario, invece, circoli nell'ambito di tutte quelle esperienze che possono andare dall'università, ai centri sociali, ai circoli, ai circoli culturali, le associazioni, che oggi come oggi si pongono il problema della comunicazione e del linguaggio in funzione di una trasformazione. 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 una 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 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”<sup>4</sup>.

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

Uno degli elementi utilizzati è l'intervista alle persone che hanno creato la radio; tramite queste 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 ed una deformazione verde del suo viso, 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 diretta dello sgombero effettuato il 12 marzo 1977<sup>5</sup>:

---

<sup>4</sup> Intervista a Guido Chiesa rilasciata a Tele+, andata in onda il 12/03/2002 prima del documentario.

<sup>5</sup> 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 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*, Shake, Milano, 2002.

“Sono entrati, sono entrati, sono entrati, sono entrati, siamo con le mani alzate, sono 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)”<sup>6</sup>.

Queste parole oggi sono ancora più agghiaccianti, poiché testimoniano il primo sgombero di un'emittente radiofonica eseguito dalle Forze dell'Ordine.

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 Carrol, 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 s'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 audiovisiva in quel periodo non era facile, né utilizzata spesso dai singoli, ma solo dalle istituzioni televisive come la Rai.

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

“...C'erano i primi esperimenti d'utilizzo del video che all'epoca erano in pratica 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 o dal partito oppure dalla Rai. 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 visto nel

---

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



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”<sup>7</sup>.

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

Le registrazioni delle assemblee, le azioni dei protagonisti di Radio Alice, danno davvero un’idea di quella libertà che volevano conquistare.

Ad esempio uno degli intervistati racconta che chiedendo quello che doveva fare in radio gli altri gli risposero “trovatelo!”, oppure la libertà di Filippo Scozzari<sup>8</sup> 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”. Era una totale ribellione ai vincoli e agli schemi contemporanei.

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 gli operai protestavano sotto la sede della Fiat, l’avvocato a quel punto 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 persone che hanno adesso una cinquantina d’anni e 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,

---

<sup>7</sup> Intervista a Guido Chiesa rilasciata a Tele+, andata in onda il 12/03/2002 prima del documentario

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

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 finiscono in carcere.

E' il racconto di un anno, dal 9 febbraio 1976 al 12 marzo 1977, vissuto intensamente e che ha cambiato in parte la storia che di lì a poco sarebbe venuta. Il regista è molto 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 alla sequenza successiva, 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 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, sono 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

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 questo 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)”<sup>9</sup>.

Dopo ventiquattro anni la dinamica tra la chiusura di Bologna/Radio Alice e Genova/Radiogap è molto simile; e purtroppo anche l’uccisione uno dei dimostranti, a Bologna Francesco Lo russo e a Genova Carlo Giuliani.

Il documentario termina con queste immagini e con questa frase: “Mai più rivolta se non sarà divertente”, che il regista in una presentazione<sup>10</sup> del documentario a Bologna dice che avrebbe corretto in “mai più rivolta se non sarà felice”.

---

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

<sup>10</sup> Dalla presentazione del documentario del 18/10/2003 al cinema Lumière.

## I. 3 Dal documentario al film

### I. 3.1 L'incontro con Domenico Procacci

Per Guido Chiesa rappresentare un'esperienza che è stata drammatica e allo stesso tempo felice può illuminare una parte di presente che stiamo vivendo; e soprattutto può dare degli stimoli per il futuro. Il film 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 con cui si può muovere liberamente ed esprimere la propria visione del mondo, come da molto tempo in Italia si fa fatica a trovare; il produttore Domenico Procacci è entusiasta dell'idea e in un'intervista dice:

“E' il secondo film di Guido che produco (il primo era *Il partigiano Johnny*) 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*), 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”<sup>1</sup>.

Il documentario è servito molto alla progettazione del film, che vuole invece mostrare da altri punti di vista e con un altro linguaggio quella esperienza.

*Alice è in paradiso* è la storia della radio, raccontata dai protagonisti reali di quell'esperienza, mentre nel film la storia viene ripercorsa durante l'arco narrativo in maniera parallela ad un'altra che ci fornisce un altro punto di vista. Per quanto riguarda gli elementi sia storici che iconografici, sono stati ripresi dalla realtà ed adattati secondo le circostanze narrative, ma molto vicini a quelli reali; 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 riproposte nel film, sia per quanto 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 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, 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, scena 35. Viene riportata nella sceneggiatura anche lo sgombero della radio, la cui traccia audio si può ascoltare nel 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: non vediamo per niente la presenza della polizia, udiamo solamente le loro voci al di là della porta, per mantenere una certa fedeltà alle fonti. Insomma è stato fatto un grosso lavoro di ricostruzione del clima dell'epoca anche attraverso questi fatti. In taluni casi è prevista nel film anche l'immissione di materiale di repertorio.

---

<sup>1</sup> Intervista di C. Romagnoli e S. Pollastri a Domenico Procacci, nel sito [www.flashgiovani/cinema.it](http://www.flashgiovani/cinema.it)

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 l'intervista:

“Domanda: Il tuo film è “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 di 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 salario”<sup>2</sup>.

### **I. 3.2 La collaborazione 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; 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, reportage per organi d'informazione, concept 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 che siamo un laboratorio in cerca di storie da raccontare, storie che sono di solito legate a fasi di

---

<sup>2</sup> Intervista di Alberto Crespi a Guido Chiesa, *L'Unità*, 16/12/2005.

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”<sup>3</sup>.

Questa collaborazione per il regista risulterà molto felice, in quanto il carattere dell’esperienza bolognese del ’77 è conservata in parte dal collettivo Wu Ming che opera con le stesse finalità: dare un’altra informazione su altri fatti, partire dal basso e rendere libera l’informazione di 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, 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:

“Chiesa è partito dall’idea di raccontare ciò che aveva già documentato con *Alice è in paradiso*, e ci ha dato la massima libertà, nel senso che sapeva la nostra predilezione per i coni d’ombra e per i comprimari, era una 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

---

<sup>3</sup> Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.



questo registro. Però facendole intersecare con gli eventi più importanti del '77. Credo che siamo riusciti abbastanza bene nell'intento"<sup>4</sup>.

Una volta messisi d'accordo sul metodo da utilizzare per la narrazione i Wu Ming hanno iniziato a raccogliere 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 dalla vita di questi giovani avevano a che fare con un completo distacco 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 interviste<sup>5</sup>, abbiamo letto libri, quei pochi fogli e fanzine dell'epoca e le annate dei giornali dell'epoca...Abbiamo visto il *Resto del Carlino*, *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. 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 il punto di vista sulla realtà della strada che ci interessava, su come affrontare i nodi della sceneggiatura ci è servito molto questo film"<sup>6</sup>.

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.

---

<sup>4</sup> Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi

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

<sup>6</sup> Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi

## I. 4 La 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, 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 1977 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 l'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 Sgualo 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 al ritorno viene contestato dagli altri è vera così come la frase che egli dice: perché si interrompe il flusso creativo”<sup>7</sup>.

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. 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.

Il metodo di scrittura che il collettivo usa per i romanzi è molto visivo ma

---

<sup>7</sup> Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

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”<sup>8</sup>. (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”)<sup>9</sup>.

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”)<sup>10</sup>.

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

---

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

<sup>9</sup> Giovanni Robbiano, *La sceneggiatura cinematografica*, Carocci, Roma 2000, p.166.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 65.

giovani protagonisti, Pelo e Sgualo, riescono entrambi a fuggire dalla radio 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, 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”<sup>11</sup>.

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.

## **I. 5 L’ultima stesura**

Dopo i primi incontri esplorativi tra Wu Ming e il regista nell’inverno 2001-2002, il lavoro vero e proprio è iniziato con un *brain storming* nella primavera successiva. Ecco il racconto dell’evoluzione della sceneggiatura del regista: “In quella fase si è delineata l’idea di un film con più storie parallele, nonché è maturata la scelta di utilizzare la storia della rapina come asse portante della narrazione. Alcune delle storie su cui abbiamo lavorato in questo periodo erano emerse dalla lettura dei giornali dell’epoca (come quella della rapina, nonché quella del pestaggio di un vecchietto da parte di un gruppo di balordi). Altre dalle testimonianze raccolte per il documentario “Alice è in paradiso” (dalla telefonata ad Andreotti al triangolo “amoroso”, dal “processo” a Sergio/Scozzari alla discussione sulla pubblicità, ecc.). Altre, ovviamente, dalle vicende del marzo ’77 e correlati.

Al termine di questa fase abbiamo consegnato alla Fandango un trattamento (o soggetto esteso, con anche alcuni dialoghi) di circa 30 pagine. Dopo l’approvazione del trattamento abbiamo incominciato a lavorare sulla sceneggiatura nell’autunno del 2002 e siamo arrivati alla quarta stesura nel settembre dell’anno successivo, a un mese e mezzo dall’inizio della produzione. La sceneggiatura con cui siamo andati alle riprese differisce in molti punti dal film finito.

I primi cambiamenti sono avvenuti ancor prima dell’inizio della vera e propria produzione. Ad esempio, il personaggio di Marta si è evoluto e ha subito mutamenti durante le prove a tavolino con Claudia Pandolfi (Marta) e Iacopo Bonvicini (Pigi). Alcune delle scene di Marta nel film, infatti, sono assai diverse da come erano state originariamente scritte, mentre altre erano del tutto assenti in sceneggiatura.

---

<sup>11</sup> Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

Altre modifiche sono state realizzate in corso d'opera. Il monologo di Pelo in radio dopo il litigio con la madre e la sorella, ad esempio, è stato scritto un paio di giorni prima di girare la scena. Al pari della scena in cui Pelo e Squalo trovano un pacchetto di sigarette nel tunnel. Altre ancora, come l'annuncio dell'uscita del libro "Alice è il diavolo" sono state improvvisate sul set. Ulteriori cambiamenti, infine, soprattutto di ordine temporale e di incastro narrativo, sono stati apportati in fase di montaggio. Ad esempio, la sequenza d'apertura (il film muto) era stata originariamente prevista come una serie di brevi scene separate, intercalate alla narrazione principale. In sede di montaggio, dopo varie ipotesi e altrettante proiezioni "test", si è optato per la soluzione attuale. A ogni fase della lavorazione hanno sempre partecipato sei persone: i cinque Wu Ming e il sottoscritto."

## **I. 6 La trama del film**

Pelo e Squalo sono due ragazzi ventenni che vivono alla periferia di Bologna nel 1977. Pelo ha un carattere più chiuso e cupo, Squalo è più estroverso e socievole. Entrambi sono accomunati dal fatto di essere disoccupati, in contrasto perciò con il desiderio delle famiglie che li vorrebbero vedere sistemati. Squalo desidererebbe andare in Australia da una ragazza che ha conosciuto in Italia, 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, narrata tramite inserti un po' surreali sulla sua fondazione avvenuta tramite mezzi di fortuna.

Radio Alice non è come le altre: 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 propone ai ragazzi di scavare un tunnel destinato a portare alla Cassa di Risparmio; inizialmente il motivo del tunnel non viene spiegato esplicitamente ai ragazzi.

Lo scavo 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 fa pressioni 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.

Sgualo e Pelo decidono di avvicinarsi alla radio e instaurato un rapporto d'amicizia con Pigi, Umberto e gli altri componenti, iniziano a frequentarla e a vivere le bizzarre esperienze *oscene* del gruppo.

I due ragazzi lavorano come copertura ai mercati generali sempre per conto di Marangon; di questo i genitori ne sono felici, ma Lippolis sta alle calcagne di Marangon in seguito ad un altro episodio che vede Lippolis abbassato di grado a causa di una sparatoria ai danni di un dipendente di Marangon.

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 s'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 s'integrano sempre più nella vita della radio e iniziano a trasmettere anche loro ma ricevono delle critiche per i 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 un'assemblea per decidere se accettare finanziamenti dalle pubblicità, ma optano per continuare a fare collette.

Nello scavare il tunnel Sgualo si è inavvertitamente imbattuto in 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 accorge della sua presenza ed va ad avvisare le forze dell'ordine. La polizia arriva puntuale al tunnel e vi trova 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 ha 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 e di sampietrini preparate dagli studenti. 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 la radio. La polizia vuole sfondare la porta della radio, ma il collettivo di Radio Alice ha alzato 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 fuggiranno dai tetti.

Il giorno dopo Radio Alice è distrutta, Lionello si trova lì a presiedere, viene per

un momento lasciato solo. Si guarda 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.

## CAPITOLO II

### ANALISI DELLA SCENEGGIATURA

L'ultima stesura di *Lavorare con lentezza* è stata completata da Guido Chiesa e dal collettivo Wu Ming nel settembre 2003, ed è la versione portata sul set e che 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 le problematiche legate agli elementi pratici della realizzazione, quelli che sostanzialmente 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 struttura narrativa e indicandone le caratteristiche tecniche, proseguendo per la definizione dei personaggi.

## II. 1 Strutture della sceneggiatura

Vladimir Propp<sup>1</sup> dimostrò nei primi decenni del secolo, studiando le fiabe russe, come queste si costruissero a partire da azioni-tipo necessarie allo sviluppo del racconto. Dedusse che il racconto narrativo, che sia un romanzo, una pièce teatrale o una sceneggiatura, può essere analizzato secondo determinate strutture convenzionali. Questo lo ha dimostrato anche Algirdas J. Greimas<sup>2</sup>, sottolineando come al di sotto di ogni narrazione si ritrovi un modello costituito da sei funzioni: destinatore, adiuvante, soggetto, oggetto valore, destinatario, opponente.

Ognuna di queste sei funzioni è definita come un attante, il modello ha quindi preso il nome di *attanziale*. In questa analisi è utile sapere, come sottolineano Rondolino e Tomasi<sup>3</sup>, 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.

In questa sceneggiatura si potrebbero individuare diversi punti di vista dai quali è stata strutturata la sceneggiatura, ritrovando i 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 opposenti tra loro.

Ma l'attenzione che la sceneggiatura dà ai 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 ed è attraverso i loro occhi e le loro azioni che possiamo conoscere anche determinati aspetti della realtà di quel periodo.

Analizzerò in questo paragrafo la sceneggiatura secondo i modelli della *struttura in tre atti* e quella del *viaggio dell'eroe*, cogliendone analogie e differenze.

---

<sup>1</sup> Vladimir Propp, (1928), *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966.

<sup>2</sup> Algirdas J. Greimas, (1970), *Del senso*, Bompiani, Milano, 1974.

<sup>3</sup> G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. Utet, Torino, 1995, p. 12-13.

## II. 1.1 *La struttura in tre atti*

Aristotele, nella sua *Poetica*, formulò quella che poi è diventata la struttura in tre atti, già insita nei meccanismi della drammaturgia greca, dimostrando che il concetto di *storia* poteva suddividersi di tre parti; un inizio, uno sviluppo ed una risoluzione, che hanno a che fare con l'importanza del personaggio e dell'azione. Possiamo ritenere 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 Syd Field che 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 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”<sup>4</sup>.

Detto ciò occorre anche chiarire la nozione di ‘punto di svolta’ definito anche come “plot point” o ancora “turning point”, e cioè sempre parafrasando Field: “il plot point è un incidente, un evento, che uncina l’azione e la spinge in un’altra direzione. Porta la storia avanti”<sup>5</sup>.

In questo film la storia però presenta delle particolarità che cercherò di analizzare, facendo riferimento dove mi è possibile ad una *forma*, senza però rischiare di costringere il testo in strutture che proprio l’argomento del film rifiuta.

---

<sup>4</sup> Syd Field, *Screenplay*, Dell, New York 1982, pp. 191-3.

<sup>5</sup> Syd Field, *Screenplay*, op. cit., p.111.

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

La linea narrativa principale è costituita dalle vicende dei due giovani protagonisti, alla quale si affiancano altre storie che fanno 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 vengono presentati quasi tutti i personaggi, con i loro conflitti e le loro motivazioni e vengono innestati quelli che poi diverranno i problemi drammatici da affrontare. In gergo tecnico viene fatto il lavoro 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 si può identificare per i due ragazzi come quella di un mentore, che gli propone 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"<sup>6</sup>.

I due 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 della sua degradazione, fa capire che prima o poi il tunnel avrà qualcosa a che fare con le forze dell'ordine.

---

<sup>6</sup> Giovanni Robbiano, op. cit., p.75.

La seconda linea, vede l'attività di Radio Alice rappresentata in due modi diversi: da un lato ascoltiamo 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 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 Eizenstejn (**Davide, Vittorio, Mingus**).

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

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 camicie 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***<sup>7</sup>

Le scene di questo tipo continuano durante la narrazione ed hanno a che fare 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 con sempre più partecipazione le trasmissioni di Radio Alice che parlano di tutt’altro che di azioni criminali. Vi è quindi questo contrasto iniziale tra l’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 e di sesso.

Per meglio comprendere questa linea narrativa riporto la seguente scena:

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

Il quarantenne 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.

---

<sup>7</sup> 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, aggrota 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.

LIPPOLIS

Sicurezza nazionale... Marangon, mortacci tua...<sup>8</sup>.

Nel primo atto viene anche presentata Marta (Claudia Pandolfi) 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. Marta 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 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 della Radio.

Il punto di svolta è quindi costituito dalla scoperta di Radio Alice da parte dei due

---

<sup>8</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

protagonisti, e 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”<sup>9</sup>.

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.

Ecco 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 INTERRUOMPERE 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!**

---

<sup>9</sup> Luca Aimeri, op. cit., p. 147.

**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 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'!<sup>10</sup>**

---

<sup>10</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

Contemporaneamente continua il tentativo dell'avvocato Marta di far parlare uno dei ragazzi che hanno commesso il pestaggio e la ricerca della motivazione dell'atto. 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 tranquillizzare i genitori portando a casa del denaro, conoscono due ragazze con cui hanno una relazione e partecipano alla vita della radio.

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: li avrebbero sicuramente scoperti. In quel momento a Radio Alice sta trasmettendo Pigi, e ricordandosi che quel loro amico è anche un esperto elettronico, lo chiamano e lui li aiuterà, ma a questo punto lo avranno coinvolto nel colpo.

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 avevano dato per giustificare il denaro, e cioè che lavoravano come facchini ai mercati generali. A questo punto 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; Pigi, il ragazzo che aveva aiutato Pelo e Sgualo nell'ultima fase del tunnel, viene sorpreso da un metronotte ad uscire fuori dalla galleria. 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 fallirà.

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 (simbolica o reale) in cui aumenta il climax della narrazione, il conflitto si estingue e l'escalation narrativa si arresta"<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Vincenzo Buccheri, op. cit. , pag. 41-42.

Per il terzo atto è importante quindi il concetto di *climax*, che Robbiano 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”<sup>12</sup>.

Dopo che il metronotte scopre Pigi uscire dalla botola, Pelo e Sgualo scappano via e arriva la polizia che scopre lo scavo. 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 ad avere il mandato di cattura ma in quel momento il suo superiore gli dice che è arrivato il momento che aspettavano; all’università ci sono dei tafferugli, Lippolis deve intervenire subito. Da Roma hanno dato 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 definitivo 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. Quest’ultimo, saputo l’accaduto fugge via, forse in Australia, prendendo come pretesto la cartolina 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 apparentemente insignificante, ma come abbiamo visto trova il suo senso alla fine del film.

Mentre Pelo si trova nella cabina telefonica vi è l’inizio delle scene più drammatiche dell’intero film: sono iniziati gli scontri tra studenti e polizia, che ricalcano gli scontri veri accaduti a Bologna il 12 marzo 1977.

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

---

<sup>12</sup> Giovanni Robbiano, op. cit. , p. 90.

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 e Francesco Lorusso (che i protagonisti avevano 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 emette un urlo.

In radio intanto arrivano telefonate<sup>13</sup> 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 alla piazza che suona un notturno di Chopin<sup>14</sup>, intanto gli espropri dei 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 si presta come avvocato.

---

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Fatto realmente accaduto durante gli scontri.



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.***<sup>15</sup>

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)”<sup>16</sup>.

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 li avrà portati ad un livello sociale maggiore. 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 di ragazzi.

---

<sup>15</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

<sup>16</sup> V. Buccheri, op. cit. , p. 42.

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; in un caso l'epilogo è drammatico, nell'altro più poetico.

Nella costruzione della struttura in tre atti, il terzo atto non dovrebbe essere risolto grazie all'intervento di un *deus ex machina*.

Si potrebbero interpretare gli scontri, a livello narrativo, come un evento prodotto da un *deus ex machina*, cioè un evento esterno al protagonista che risolva la storia, ma questo evento non deve essere stato seminato in precedenza, mentre abbiamo avuto modo di notare come le indagini della polizia andassero 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 il paese stava attraversando un momento drammatico e 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 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 carriarmati, 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 far opera di repressione anche nei propri ranghi, di delazione. Non a caso chi passa in quei giorni come grande uomo d'ordine è 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...»<sup>17</sup>

Nel film questo lo si capisce attraverso la figura del tenente Lippolis che analizzerò nei paragrafi successivi, 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.

---

<sup>17</sup> Dichiarazioni dei Wu Ming raccolte durante gli incontri preparativi alla tesi.

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 cornetta<sup>18</sup>.

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 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.

---

<sup>18</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

## II. 1.2 *Il viaggio dell'eroe*

Un'altra scuola di sceneggiatura che affianca quella di Fryer e del suo paradigma in tre atti, è generalmente conosciuta come “il viaggio dell'eroe”<sup>19</sup>. Questo modello creato da Christopher Vogler si rifà esplicitamente ad alcuni studi di Joseph Campbell<sup>20</sup> 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, mettono 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.

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.

---

<sup>19</sup> *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.

<sup>20</sup> Il libro a cui ci si riferisce è: Joseph 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.

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)<sup>21</sup>.

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.

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

---

<sup>21</sup> Luca Aimeri, op. cit. , pp. 163-166.

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 incerta<sup>22</sup>.

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...

---

<sup>22</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

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

MARANGON (caustico)

Vi facevo più narcisisti.

Esce senza aggiungere altro. I due rimangono a guardarsi, sconcertati e silenziosi”<sup>23</sup>.

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 i protagonisti accetteranno la sfida, il compito propostogli dal loro mentore Marangon. Eccoci 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”<sup>24</sup>.

I nostri eroi accettano il “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 l'idea di interiorità più che di exteriorità, e il viaggio sarà anche simbolico, e farà conoscere loro delle realtà sino a quel momento sconosciute, e cioè la dimensione di una nuova comunicazione e di un altro modo di intendere la società. La fine del tunnel

---

<sup>23</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

<sup>24</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.



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.”<sup>25</sup>

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 come una sorta di guida che li porterà a conoscere un nuovo mondo (Radio Alice) in cui vi si addentreranno.

Questo è 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 arrivati al settimo punto che nella nostra ricostruzione precede il sesto, dove gli eroi che sono entrati in questo nuovo mondo, affrontano 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 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”<sup>26</sup>.

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

---

<sup>25</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

<sup>26</sup> Dichiarazioni dei Wu Ming raccolte durante gli incontri preparativi alla tesi.

tunnel e che eseguiranno anche lo sgombero di Radio Alice. Le forze dell'ordine quindi in questo caso sono i nemici, poiché sono 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... 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 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 è 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, è 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...”<sup>27</sup>.

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 viene scoperto il piano criminale. Pigi 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 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: verrà arrestato e contribuirà a dare l'idea di disfatta generale della

---

<sup>27</sup> Dichiarazioni dei Wu Ming raccolte durante gli incontri preparativi alla tesi.

storia, così come è avvenuto in realtà a molta gente che partecipò a quegli scontri. 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 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 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 NERO<sup>28</sup>.

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.

---

<sup>28</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

## II. 2 I personaggi

Questo film, per la principale caratteristica di relazione tra fatti realmente accaduti ad altri inventati, ha alcuni personaggi che si riferiscono a persone realmente esistenti. Mi riferisco in particolare ai componenti di Radio Alice a 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 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 riferimento alle trasmissioni registrate da Radio Alice.

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<sup>1</sup>.

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 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”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

<sup>2</sup> Giovanni Robbiano, *La sceneggiatura cinematografica*, Carocci, Roma 2000, p. 133.

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

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 puttanone...

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 canestro 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...<sup>3</sup>.

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 via. 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 lo spirito di molti dei ragazzi che hanno vissuto quel periodo, con un carico di sogni ed illusioni che comunque hanno provato a realizzare.

---

<sup>3</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.



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:

“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 allontana”<sup>4</sup>.

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, per questo motivo che accetta la proposta dello scavo del tunnel fatta da Marangon. Pelo è un personaggio più complesso di Squalo, in quanto non esterna molto i suoi sentimenti. A differenza dell'altro, 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 preveda una dimensione corale; cioè segue contemporaneamente, anche se con minore attenzione, gli sviluppi di altri personaggi e di altre storie. Per questo, la motivazione di Pelo e Squalo non sarà portata a termine; a questo punto infatti entra in gioco il conflitto che impedirà il raggiungimento dell'obiettivo, cioè la scoperta da parte delle forze dell'ordine il piano criminoso. Anche perché nella realtà il tunnel scavato dalla “banda delle talpe” fu scoperto prima che l'azione fosse portata a termine.

Questo evento nel film costituisce sicuramente un punto di svolta (*plot point*, analizzato nei paragrafi precedenti) 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 una prova iniziatica, indispensabile per entrare a far parte del 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 passaggio 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

---

<sup>4</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

ma non rinunceranno a combattervi. L'epilogo sarà drammatico per Sgualo, arrestato e picchiato a sangue, mentre Pelo riuscirà a fuggire via dai tetti, proprio come nel sogno che faceva.

Questo porterà a considerare i due come 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”<sup>5</sup>.

Quindi possiamo attribuire ai due protagonisti, come sostengono i Wu Ming e Chiesa, un processo di formazione. E mentre i due entrano sempre più in contatto con Radio Alice si avvicinano sempre più alla fine del tunnel. I due affrontano così un percorso tratteggiato dai riti di iniziazione, che 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 presentato:

“Un uomo sulla quarantina, 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”<sup>6</sup>.

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. La situazione di disagio dei due unita alla stima che provano nei confronti di Marangon, gli fa accettare la proposta. Marangon riesce a conquistare anche con la filosofia, che spiega nel corso della storia di averla imparata da Don Hitler, il

---

<sup>5</sup> Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

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

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 durante 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 sè, 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:

“ 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 sono 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...”<sup>7</sup>.

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

---

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

cultura anni 70, figlio della culturalizzazione dell'Italia del dopoguerra, lui che cita i testi a memoria»<sup>8</sup>.

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 le forze dell'ordine, ed è in questa categoria che troviamo il tenente Lippolis interpretato da Valerio Mastandrea<sup>9</sup> e il suo dipendente diretto Antonio Lionello interpretato da Max Mazzotta<sup>10</sup>. Al di sopra dei due vi è però un'altra figura, quella del capitano Tozzi. Ovviamente questi personaggi sono del tutto 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 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 l'attenzione del carabiniere per la radio aumenta 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 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 personaggio 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:

---

<sup>8</sup> Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

<sup>9</sup> Ha al suo attivo la partecipazione in 24 film, tra i più famosi *Palermo Milano sola andata*, *Tutti giù per terra*, *Velocità Massima*.

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

“ 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”<sup>11</sup>.

Lo spettatore 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 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...”<sup>12</sup>.

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 scena<sup>13</sup>.

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 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

---

<sup>11</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

<sup>12</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming

<sup>13</sup> La scena è la n. 146 ed è riportata nel paragrafo precedente.

flashback<sup>14</sup> 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”<sup>15</sup>.

Quindi dopo l'accaduto Lippolis è stato fatto scendere di grado, l'odio per Marangon è aumentato così come la voglia di riscatto sociale. Notiamo un conflitto esterno tra Lippolis e Marangon e uno interno di Lippolis dovuto alla mancata affermazione nel suo lavoro. Il tenente vorrebbe 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 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:

---

<sup>14</sup> Questo flashback è l'unico presente nella sceneggiatura.

<sup>15</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming

“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 clichè 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 Lorusso 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 sa 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”<sup>16</sup>.

In questa storia quindi la figura che personifica 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:

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

**R:** Secondo me è interessante e stimolante interpretare un personaggio scomodo

---

<sup>16</sup> Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.



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!"<sup>17</sup>

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 deciso, 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 criminale.

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...

---

<sup>17</sup> Intervista di Stefania Pollastri a Valerio Mastandrea sul sito [www.flashgiovani/cinema.it](http://www.flashgiovani/cinema.it)

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 invociamo 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!"<sup>18</sup>.

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 costruzione narrativa e affiancano i due protagonisti. Questi sono Umberto

---

<sup>18</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

interpretato da Massimo Coppola<sup>19</sup> e Pigi interpretato da Jacopo Bonvicini<sup>20</sup>.

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. E' 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 genera 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*. Infatti Pigi sarà chiamato dai due protagonisti in loro aiuto per risolvere il problema dei cavi elettrici tagliati nel tunnel, e la sua distrazione a causa del litigio con Marta lo farà 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. 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!”<sup>21</sup>.

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.

---

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

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

<sup>21</sup> 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 fa loro da guida nel mondo di Radio Alice e da esempio nel tentativo di costruzione di un'altra realtà. Egli diciamo è più intellettuale e razionale di Pigi, 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 rientrano dalla finestra... finisce che mandiamo tutto a fare in culo...”<sup>22</sup>.

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 Sgualo 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”<sup>23</sup>.

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 Sgualo fanno un bilancio, la scena è la 132:

---

<sup>22</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

<sup>23</sup> Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

“ SGUALO (tra sé)

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

Umberto risponde con la lucidità dello sbronzo.

UMBERTO (mesto, sottovoce)

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

Sospira. Sgualo lo guarda con aria perplessa, interrogativa.

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<sup>24</sup>.

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 all'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 che difende un giovane proletario. Anche in questo caso, la ricerca che abbiamo fatto dai quotidiani riguardava i numerosi casi di

---

<sup>24</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

violenza e pestaggi anche insensati, che poi si scopre che il pestaggio non è poi così insensato, il suo senso ce lo aveva”<sup>25</sup>.

La funzione di Marta nella storia sarà dunque di riferimento per mostrare il clima di violenza, e 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 riappacificata con Pigi. Diciamo che lei rappresenta 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: il vecchio picchiato è 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.

---

<sup>25</sup> Dichiarazioni del collettivo Wu Ming raccolte per la preparazione della tesi.

## II. 3 La forma della sceneggiatura

E' importante 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 una citazione ormai classica, ma che ne illumina il significato profondo, pensiamo al saggio di Pasolini: “*La sceneggiatura come struttura che vuole essere altra struttura*”<sup>29</sup>.

Una sceneggiatura è strutturata in scene, ogni scena è un ambito definito da un'unità di spazio alla quale si aggiunge una convenzione 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 è in una colonna centrale. A differenza degli altri formati e cioè all'italiana<sup>30</sup> e alla francese<sup>31</sup>, 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.

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.

---

<sup>29</sup> P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1981.

<sup>30</sup> Nella metà sinistra della pagina ci sono le descrizioni e nella metà destra i dialoghi, il rumore e la musica.

<sup>31</sup> Le descrizioni sono a tutta pagina e i dialoghi nella colonna di destra.

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.

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...<sup>32</sup>.

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 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.

Concretamente 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.

Aimeri 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 stacco solo quando strettamente necessario: quando, ad esempio, si vogliono evitare possibili confusioni nel lettore<sup>33</sup>.

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:

---

<sup>32</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

<sup>33</sup> L. Aimeri, op. cit. , p. 92.

“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<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming

In questo caso si tratta 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"<sup>35</sup>.

In questo caso la dissolvenza indica 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, 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"<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> L. Aimeri, op. cit. , p. 92-93.

<sup>36</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

Questa scena dovrebbe essere 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 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 liberatoria<sup>37</sup>; 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 e 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"<sup>38</sup>.

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

---

<sup>37</sup> Un particolare di questa scena riguarda il fatto che il regista stesso ne ha fisicamente realizzate delle riprese.

<sup>38</sup> L. Aimeri, op. cit. , p. 62.

macchina, movimenti degli attori. Riporto qui di seguito un frammento di una scena dove si può notare la *regia invisibile*, che comparerò alla regia effettiva che ne è stata effettuata<sup>39</sup>.

“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.

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”<sup>40</sup>.

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 B<sup>41</sup>.

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

---

<sup>39</sup> Questa comparazione riguarda la mia effettiva presenza sul set quando giravano questa scena.

<sup>40</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

<sup>41</sup> Analizzerò più approfonditamente queste dinamiche tecniche nel prossimo capitolo.

maneggiano sampietrino 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.

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, assolvete, 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 Squalo 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 III

## LA PREPRODUZIONE

### III. 1 Prima delle riprese

Nell'avvicinamento ad un film, per il 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 1986, 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.



### III. 2 Essere produttori di se stessi

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 fatte 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”<sup>1</sup>.

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, 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, comportavano l'uso del teleobiettivo. Le caratteristiche tecniche del teleobiettivo sono: distanza focale

---

<sup>1</sup> Intervista da me effettuata al regista Guido Chiesa.

lunga<sup>2</sup>, 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.

Per quanto riguarda le location relative agli scontri quindi si era risolto un problema che altrimenti avrebbe richiesto davvero una grossa quantità di denaro.

### **III. 3 La scaletta desunta dalla sceneggiatura**

Subito dopo la lettura della sceneggiatura l'aiuto regista Roy Bava, riassumendo i momenti chiave della storia, ha compilato *la scaletta*<sup>43</sup> ossia "la schematizzazione dell'intreccio", che servirà come base per la lavorazione del film in quanto contiene in maniera chiara *i momenti dell'azione* (ciò che succede, dove succede e quando succede) ed illustra in maniera chiara quali sono e di che tipo sono le scenografie necessarie (dal vero o ricostruite), gli arredi, i costumi, e gli accessori.

Sono presenti nella scaletta anche indicazioni riguardo gli *effetti speciali* (pioggia, neve, nebbia ecc.), i veicoli di scena e l'eventuale presenza di animali.

Vanno anche specificati i momenti in cui sono previste le riprese: di notte, di giorno, all'alba, al tramonto o con la luce *a cavallo* (nei minuti che precedono l'alba o il tramonto).

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Di solito questa operazione è indicata con il termine *découpage tecnico*.

### **III. 4 Lo spoglio della sceneggiatura**

E' il passaggio immediatamente successivo alla scaletta. E' la lettura meticolosa di ogni scena per enucleare tutte le componenti che vanno divise ed evidenziate. E' una *destrutturazione* del copione nei vari elementi che lo costituiscono, per poi ricomporli in schede.

Ogni foglio dello spoglio si riferisce ad una singola scena ed è strutturato sempre nello stesso modo.

La sua funzione è quella di rendere più visibile tutte le necessità nella preparazione di una scena, dal set agli effetti speciali ed è un importante punto di riferimento per ogni capo reparto. Lo spoglio viene aggiornato secondo le varie versioni della sceneggiatura, e dopo l'inizio delle riprese può subire variazioni ad esempio con qualche battuta che la notte prima il regista decide di cambiare o qualche situazione che sulla carta era prevista ma sul set non rende quanto atteso. Diventa uno strumento indispensabile all'assistente alla regia nel momento in cui deve preparare gli ordini del giorno per la giornata successiva.

### III. 5 La riunione dei reparti

Quando lo spoglio è stato aggiornato in base all'ultima stesura della sceneggiatura, il reparto regia insieme alla produzione indice *la riunione dei reparti*, ossia un incontro a cui prendono parte tutti i capi reparto, costumi, scenografia, trucco, elettricisti, macchinisti, fotografia, ed il regista, l'aiuto regista, l'assistente alla regia, l'organizzatore generale, il direttore di produzione e l'ispettore di produzione.

Durante questa riunione si analizza singolarmente ogni scena sotto tutti gli aspetti, si quantificano le inquadrature da girare per esaurire una scena, si indica il numero di macchine da presa necessarie per girare, si rilevano i movimenti di macchina complessi (come ad esempio, il *dolly*<sup>44</sup> o la *steadycam*), tutti gli elementi di illuminazione, insieme con il direttore della fotografia, i gruppi elettronici necessari, e i tempi necessari.

Si fa un'approssimazione attendibile del numero di inquadrature per scena, si discutono le difficoltà oggettive di tempi e mezzi, si calcolano i tempi per il cambio dei costumi e del trucco e si ipotizzano, per prevenirli, imprevisti e necessari cambi di programma (ad esempio la *cover set*, l'eventuale set sostitutivo, nel caso quello programmato per qualsiasi motivo non sia agibile, come vedremo per il primo giorno di lavorazione) .

L'organizzatore generale e l'aiuto regia, dopo aver calcolato il tempo occorrente per la preparazione di ogni ambiente e di ogni scena, e il tempo necessario per la realizzazione intera del film, stenderanno il *piano di lavorazione*.

---

<sup>44</sup> Carrello dotato di un braccio mobile capace di reggere alla sua estremità la macchina da presa, l'operatore ed il suo assistente. L'albero è sospeso su una colonna e contrappesato all'estremità opposta da pani di piombo.

### III. 6 Il piano di lavorazione

Il *piano di lavorazione* è la rappresentazione grafica su ascisse ed ordinate dell'organizzazione delle riprese secondo le esigenze del reparto regia e della produzione.

Per poter compilare in maniera corretta il piano di lavorazione bisogna essere a conoscenza di numerosi elementi: la data di inizio delle riprese, il numero dei giorni lavorativi e quello dei giorni festivi (a partire dal giorno di inizio delle riprese), l'identità di tutti gli attori principali e secondari, il periodo di impegno da loro sottoscritto e la disponibilità dei set interni e quelli esterni.

Si dovrà tener conto delle leggi sindacali al momento vigenti e di certe condizioni particolari. Ad esempio in questo film, la casa di produzione ha sede a Roma dove giorni lavorativi sono cinque: dal lunedì al venerdì, si può eccezionalmente lavorare un sabato o una domenica, ma in tal caso il prezzo del salario può lievitare fino al 270%.

Nel caso il luogo delle riprese sia fuori Roma, Bologna ad esempio, i giorni lavorativi sono sei: dal lunedì al sabato.

Oppure il vincolo per cui la troupe non può essere nuovamente convocata sul set prima di 12 ore dalla fine della lavorazione precedente, e oltre la mezzanotte scatta il *notturmo*, con un aggravio del costo. In questa fase è predominante la capacità dell'aiuto regia di trovare soluzioni economicamente accettabili per la produzione, ma che al tempo stesso permettano la completa riuscita artistica del copione.

Il piano di lavorazione viene steso in due modi: uno *orizzontale* ed uno *verticale*.

Nel primo vengono illustrati il numero delle scene da girare, se si svolge in interno o in esterno, il luogo e se è giorno o notte; nel secondo vi sono gli attori abbinati ad un numero ed alcune lettere che indicano gli elementi scenici, un brevissimo riassunto dell'azione della scena, il numero della stessa, dove e quando si svolge.

La prima stesura del piano di lavorazione subisce varie modifiche anche durante

la lavorazione sul set per cause inerenti al tempo atmosferico oppure per problemi relativi agli attori, ma pianificare in anticipo anche gli imprevisti fin dove è possibile, garantisce la più alta possibilità di portare a termine il film.



### III. 7 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 sostiene in diversi modi le produzioni cinematografiche e audiovisive che richiedono ospitalità alla città. Il sostegno 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, la guida e l’assistenza per la ricerca delle location in città e provincia, le convenzioni con alberghi, servizi di ristorazione e altre società di servizi.

E’ un ponte tra società di produzione audiovisiva e la città per facilitare le 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.za 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 sono stati ricostruiti a partire da spazi vuoti.

Le location della parte romana, invece, riguardano un istituto vuoto nella zona dell’Aurelia dove sono 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 Forteguerra, sempre a Roma, è stato ricostruito l’appartamento del tenente Lippolis con il bagno, lo studio dell’avvocato Berardi, e la casa di Peluso, uno dei due ragazzi.



Gli interni di Radio Alice sono stati girati al teatro 20 di Cinecittà, così come il tunnel scavato dai due ragazzi e il suo ingresso che faceva da campo base, ricostruito per intero in studio.

Per quanto riguarda la scenografia, ad esempio per gli esterni bolognesi, si trattava di rendere la città anni '70, cosa più difficile che ricostruirla ancora più vecchia, perché si ha un'idea di quel periodo non 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 pitturate 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 doveva notare; un elemento troppo evidente avrebbe disturbato la narrazione. La scenografa Sonia Peng spiega così l'ideazione dello stile scenografico:

“Innanzitutto 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”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Intervista da me effettuata alla scenografa Sonia Peng.

### III. 8 Il casting

Dopo aver capito, dunque, dove girare e con quale stile, c'è stato il passaggio alla fase del casting.

Alcune parti erano già state decise dal regista, che conosceva gli attori e sapeva la loro disponibilità sin dalla fase di 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 presentati dalla direttrice del casting non piacevano, non erano convincenti. Si avvicinava così la fine dell'estate e la produzione si trovava senza i due attori protagonisti, a quel punto Chiesa decise di "sguinzagliare" due suoi assistenti per Bologna con delle videocamere per cercare dei ragazzi che facessero al caso loro. In questo modo riuscirono a trovare Tommaso Ramenghi che nel film fa la parte di Squalo. Il regista capì 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 fu molto più difficile, perché 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 decisero di fare delle ricerche nel Sud Italia.

Sono state quindi visionate 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 fece spargere la voce del casting in quell'ambiente, ma nessuno rispose, tranne un certo Marco Luisi, amico di uno dei ragazzi che frequentavano quel teatro.

Il regista racconta che Marco mandò una foto 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. Dopodichè, Marco è stato richiamato per provare insieme all'altro ragazzo, Tommaso Ramenghi, e la recitazione dei due funzionava, avevano già capito cosa il regista voleva da loro.

Si può dire che questi due ragazzi sono stati letteralmente presi “dalla strada”.

In particolare, in questo film ha lavorato in maniera diversa a seconda che si trattasse di un attore professionista o di un 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 non professionisti, sembra strano, ma è più difficile, perché 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”<sup>5</sup>.

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.

Qualche difficoltà in più si è verificata nel cercare l'attrice che impersonasse Marta; dopo tanti provini la scelta ricadde su Claudia Pandolfi, scelta un po' rischiosa perché l'attrice si portava dietro la figura del commissario interpretata durante la serie televisiva *Distretto di polizia*, ma per regista il contrasto con il mondo televisivo avrebbe sottolineato la *differenza* narrativa tra questo film e quel modo di raccontare.

Del casting delle comparse se ne è occupato l'aiuto regista Roy Bava, che nelle quattro settimane precedenti l'inizio delle riprese, ha visto moltissimi ragazzi e ragazze che dovevano interpretare i giovani del movimento e i carabinieri del '77.

### III. 9 Il *découpage* di Guido Chiesa

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”<sup>5</sup>.

Il piano di lavorazione previsto per questo film inizialmente era di otto settimane, ma alla fine è stato steso un piano per nove settimane con la possibilità di alcuni giorni in più a disposizione per eventuali problemi.

---

<sup>5</sup> Dichiarazioni di Guido Chiesa rilasciate nelle interviste da me effettuate.

### III. 10 La pellicola 16mm e quella 8mm

Una caratteristica fondamentale di questo film è stata la scelta di girarlo con una pellicola Super 16, 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 intorno a gli anni '70 per rendere le cineprese più leggere e per poterle utilizzarle in situazioni "difficili".

La differenza tra pellicola Super 16 e 16 mm è 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, ovvero 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, e ciò 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 utilizzate per la maggior parte dei casi a mano. Un altro motivo è quello estetico; recuperare la grana e un'immagine non pulita, non perfetta, non definita, in modo che possa caratterizzare meglio determinate situazioni del 1977.

Per il super 8 invece il motivo è creare, attraverso la differenza con l'altro 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:...”<sup>6</sup>.

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 secondo 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 creatività e il lavoro

---

<sup>6</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

che ha fatto sul linguaggio ha portato una visione diversa della vita”<sup>7</sup>.

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 è da considerare il fatto che Bologna all’epoca aveva 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.

---

<sup>7</sup> Intervista da me effettuata al direttore della fotografia Gherardo Gossi.



### III. 11 La presa diretta

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.

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* visivo. 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”<sup>8</sup>.

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.

---

<sup>8</sup> Intervista da me effettuata al tecnico del suono Corrado Volpicelli.

### **III. 12 La musica nel film**

#### **Play List - Note di Guido Chiesa sui brani della colonna sonora originale di Teho Teardo**

“La cultura musicale di Teho, la sua affidabilità professionale e la sua capacità di lavorare con i campionamenti: sono queste caratteristiche che mi hanno spinto a voler lavorare con questo musicista di Pordenone che ha iniziato suonando una lavatrice. E proprio di rumori è principalmente composta la sua colonna sonora, che vede tra gli altri impegnati il grande violoncellista Erik Friedlander (collaboratore fisso di John Zorn) e il bassista Mark Beazley dei Rothko. Teho ha dovuto lavorare sodo soprattutto per la parte orchestrale dei due super 8: siamo partiti da Satie e siamo finiti dalle parti di una tarantella suonata da ex jugoslavi!”

**Devil** (G. Gebbia)

**Stars** (G. Gebbia)

eseguite da GIANNI GEBBIA

**The Lost Face** (G. Gebbia)

eseguita da GIANNI GEBBIA QUARTET

**Freak Sisters** (G. Gebbia)

eseguita da GIANNI GEBBIA e RASCAS TRIO

“Gianni, che non ho mai conosciuto di persona, me l'ha fatto conoscere Wu Ming1: una bella scoperta. Quando ho saputo che è un autodidatta non ho più avuto esitazioni”

**Lavorare con lentezza** (E. Del Re)

eseguita da ENZO DEL RE

“Non ho mai conosciuto Enzo Del Re, ci ho solo parlato per telefono. Senza l'aiuto di amici come Isabella e Paolo Ciarchi sarebbe stato impossibile convincerlo: è a dir poco "prudente" a farsi coinvolgere.

Vive a Mola di Bari e alla sua città ha dedicato numerose cassette, rigorosamente cantate in dialetto locale. Sappiamo che ha inciso un solo album, Il Banditore, per i Circoli di Ottobre, l'organizzazione culturale di Lotta Continua.

La musica di Enzo Del Re è la quintessenza delle contraddizioni degli anni '70. Con i Wu Ming ci siamo battuti come leoni, e contro ogni logica di marketing, per intitolare il film come la sua canzone. E non solo perché Radio Alice apriva così le sue trasmissioni...”

**Song to the Siren** (T. Buckley - L. Beckett)

eseguita da TIM BUCKLEY

## **CAPITOLO IV**

### **II SET**

#### **IV. 1 La troupe**

Per comprendere quanto è impegnativo e complicato realizzare un film, può aiutarci sapere quante persone sono effettivamente impiegate durante la

lavorazione e con quali mansioni.

Specificandone le responsabilità elencherò i componenti dei vari reparti impiegati durante le riprese di questo film ed anche chi, come il montatore, viene conteggiato all'interno della troupe ma partecipa solamente in post-produzione o alle fasi di allestimento e gestione del set (come gli amministratori o i location manager).

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 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, attenta soprattutto ai rapporti personali, elemento importante in ogni luogo di lavoro, e l'estrema disponibilità della *troupe* mi hanno permesso di seguire tutte le riprese oltre i miei compiti, e ho sempre ottenuto risposte alle mie domande.

Inoltre, in varie occasioni, ho avuto modo, come altri duecento ragazzi circa, di partecipare al film come comparsa per le scene degli scontri e nell'interno di Radio Alice. Sentendomi anche attore.

Questo è il documento consegnato all'arrivo della troupe a Bologna:

T +39(0)51 31 31 31 - 051 749 55 33 48 7 e-mail federcoiffing@it www.federcoiff.it  
F +39(0)51 31 31 31 partita iva 02064330454 Iscr. Trib. di Roma n. 020491 C.C.I.A.A. 47079

FANDANGO



FANDANGO srl 20 via spadolini 00186 roma

Cara troupe di "LAVORARE CON LENTEZZA",

cerco di riassumervi le informazioni che ci siamo scambiati in questo periodo.

Il film dura nove settimane tra Bologna e Roma, dal 20 ottobre al 19 dicembre 2003.

A Bologna la troupe soggiormerà all'Hotel Boscolo. Il giorno 26 ottobre per problemi legati ad una fiera per la quale le prenotazioni vengono fatte di anno in anno, la troupe dovrà lasciare le camere e sistemarsi per i giorni 28 e 29 ottobre in alloggi provvisori (con la possibilità di dover dormire due per camera). Il giorno 30 ottobre si tornerà normalmente all'Hotel Boscolo.

Domenica 26 ottobre una parte della troupe dovrà effettuare delle riprese in Via Zamboni, strada che il comune ci autorizza ad utilizzare soltanto in giorni festivi. Il giorno di recupero verrà dato il lunedì successivo (27 ottobre).

In alcuni giorni delle prime settimane di riprese a Bologna bisognerà effettuare degli orari particolari per attenersi alle disposizioni del Comune per quel che riguarda viabilità, permessi per i mezzi di scena (quali camionati e mezzi pesanti) etc.

La partenza dall'hotel di Bologna è prevista tra il giorno sabato 15 e la domenica 16 novembre; il lunedì successivo (17 novembre) verrà considerato come giorno di recupero.

Le persone che iniziano il film a Roma e quelle che non hanno lavorato domenica 27 ottobre potranno essere convocate sul set per un pre light.

La diaria prevista a Bologna è di 28,00 euro giornalieri per sei giorni e 47,00 euro la domenica.

I pagamenti avverranno di lunedì. E' però possibile che per motivi amministrativi alcuni pagamenti siltino di una o due settimane. Se cio' dovesse accadere sarà nostra cura avvertirvi per tempo.

Prego i capi reparto di fare richiesta di Fondo Cassa il mercoledì. Lo scarico dovrà essere firmato da me il venerdì, e presentato il lunedì o il martedì all'Amministrazione in maniera tassativa.

Buon Lavoro a tutti.

## IV. 1. 1 Reparto Produzione

<b>Produzione</b>	
<b>Organizzatore</b>	Gian Luca Chiaretti
<b>Direttore di Produzione</b>	Michela Rossi
<b>Ispettore di produzione</b>	Alessandro Sogliuzzo
<b>Coordinatrice di Produzione</b>	Maria Continella
<b>Segretaria di Produzione Roma</b>	Caterina Catarelli
<b>Segretaria di produzione Roma</b>	Raffaella Di Giulio
<b>Aiuto segretaria di Produzione</b>	Laura Bispuri
<b>Ispettore di Produzione Bologna</b>	Roberta Balboni
<b>Location Manager Bologna</b>	Isabella Aldrovandi
<b>Aiuto Segr. di Prod. Bologna</b>	Federico Mutti
<b>Aiuto Segr. di Prod. Bologna</b>	Adriano Sforzi
<b>Casting</b>	Laura Muccino
<b>Casting Bologna</b>	Valentina Barato

L'organizzatore generale è il primo responsabile della produzione del film, è colui che risponde direttamente al produttore o ai vari finanziatori. Interviene nelle decisioni fondamentali del film come i contratti con gli attori e i tecnici qualificati, in pratica segue il film dall'ideazione, quindi anche le stesure della sceneggiatura, magari avendo già esperienza nella realizzazione di film suggerendo soluzioni più facilmente realizzabili soprattutto economicamente. Stende il preventivo del film, su cui si cercano i finanziamenti, e con l'aiuto regia compila il piano di lavorazione

Solitamente non partecipa direttamente al set, ma nel nostro caso Gian Luca Chiaretti è stato quasi sempre presente firmando e controllando, vista la sua precedente esperienza di direttore di produzione, gli ordini del giorno.

Il direttore di produzione organizza e coordina il lavoro del set, verificando che tutto proceda secondo il piano di lavorazione e il preventivo; in pre-produzione fissa i contratti per le location, i trasporti, le assicurazioni, il noleggio del materiale richiesto dai reparti, i costumi, la macchina da presa e la pellicola.



Durante le riprese con l'aiuto regia e la segretaria di edizione che ha sottocontrollo ciò che si è effettivamente girato, stende il l'ordine del giorno successivo entro la fine delle riprese. Controlla gli orari in modo rigido, perché anche solo 10 minuti in più significa dover pagare straordinari per 70 persone.

L'ispettore di produzione è il braccio destro del direttore sul set, si occupa di tutte le urgenze e le organizzazioni più vicine alle riprese. Gestisce gli aiuti segretari di produzione, in gergo i *runner* che corrono a comprare la lampadina fulminata, bloccano il traffico e, qualche volta, accompagna le attrici a fare *shopping*.

La segretaria di produzione solitamente sta in ufficio per i contatti con i fornitori, gli hotel, la polizia municipale per gli spostamenti e la chiusura delle strade come nel caso di *Lavorare con lentezza* dove, nel ricostruire gli scontri di piazza sono state chiuse diverse vie del centro di Bologna e sono stati fatti transitare due carri armati dell'Esercito Italiano.

Due figure particolari hanno partecipato a questo film: il location manager per Bologna, città non di appartenenza della casa di produzione (la Fandango ha sede a Roma, da dove arrivava la maggior parte delle maestranze) che si è occupato dei sopralluoghi col regista, e ha chiuso gli accordi per i luoghi scelti per le riprese in quella città; e la coordinatrice di produzione che era presente in tutta la fase di realizzazione fungendo da raccordo per le necessità di produzione tra Roma e Bologna.

Un reparto differente è l'amministrazione che cura la contabilità, i contratti sotto l'aspetto finanziario, le paghe settimanali e i contributi da versare per la troupe e le comparse. Per quest'ultima voce il lavoro dell'amministrazione in questo film è stato molto impegnativo perché negli scontri di piazza o al concerto ricostruito nella zona Pilastro a Bologna, le comparse impiegate sono state anche più di 200. Per ognuna di loro bisognava controllare che fossero regolarmente iscritti all'E.N.P.A.L.S – l'ente previdenziale per la categoria dello spettacolo – così come lo devono essere tutti i lavoratori dello spettacolo (la troupe), registrarne i dati, far firmare il contratto e la delibera per lo sfruttamento dell'immagine.

A controllare queste operazioni c'erano i responsabili casting e alcuni capi gruppo assunti per l'occasione.

L'Amministratore responsabile era Claudio Zampetti coadiuvato da due cassieri, Tatiana Caratelli e Barbara Cirulli.

## IV. 1. 2 Reparto Regia

<b>Regia</b>	
<b>Regista</b>	Guido Chiesa
<b>Aiuto regia</b>	Roy Bava
<b>Primo assistente alla regia</b>	Franco Basaglia
<b>Assistente regia Bologna</b>	Massimo Tonti
<b>Assistente regia Roma</b>	Adriano Sforzi
<b>Aiuto assistente regia</b>	Davide Raganati
<b>Segretaria di produzione</b>	Paola Sangiovanni

Il regista durante le riprese dirige gli attori, decide le inquadrature, solitamente dialogando con il direttore della fotografia e l'operatore, sceglie gli obiettivi già concordati in preparazione in base al "senso" e alla percezione che si vuole dare a quella scena. Ha l'ultima parola sui costumi e le scenografie che possono non essere più in linea con la scena nel momento in cui tutto è assemblato sul set.

Per quando riguarda la regia di Guida Chiesa rimando al capitolo successivo.

L'aiuto regia è il tramite tra il regista e la produzione e i reparti, coordina il set, l'arrivo degli attori, la loro preparazione per la scena, che i costumi, il trucco e la scenografia siano pronte per le riprese. In pre-produzione stila il piano di lavorazione insieme all'organizzatore e lo spoglio della sceneggiatura, sul set prende le decisioni sull'ordine del giorno insieme al direttore di produzione.

Roy Bava, figlio d'arte nel mondo del cinema, è uno dei maggior esponenti di questo ruolo, avendo lavorato anche con Martin Scorsese in *Gang of New York* durante la lavorazione in Italia. Questo ruolo è principalmente organizzativo e di coordinamento, essendo responsabile della buona riuscita della giornata lavorativa, ma questo non gli impedisce di intervenire artisticamente sul risultato del film. In questo film, ad esempio, Roy Bava ha seguito personalmente i casting per gli attori secondari, sceglieva le comparse, supervisionava la scenografie e soprattutto nello spoglio della sceneggiatura la sua esperienza ha permesso di risolvere alcuni problemi quali l'accorpamento di alcune location, oppure la scelta dei mezzi di scena.

Gli assistenti alla regia collaborano con l'aiuto soprattutto nella gestione del set, gli attori e le comparse, e la compilazioni degli ordini del giorno. In questo film il primo assistente alla regia stava prevalentemente in ufficio per compilare l'ordine del giorno successivo, controllare l'avanzamento della sceneggiatura, cambiare eventualmente delle battute che il regista decideva e aggiornare il fabbisogno di scena.

L'altro assistente, ruolo che ho ricoperto nelle cinque settimane di lavorazione a Roma, aveva il compito di stare sul set, di accertarsi della preparazione degli attori chiamati in scena, accompagnarli al trucco e al reparto costumi per l'ultimo controllo, e di curare le comparse.

Ovviamente anche di portare il caffè e prelevare i cestini per tutto il reparto regia e gli attori principali nelle pause pranzo.

Nelle settimane di ripresa a Cinecittà dove gli ambienti erano il tunnel scavato dai due protagonisti ricostruito in studio, e le scene di interni della radio, essendoci pochi attori e la mensa, sono passato ad occuparmi del regista in modo più continuativo in quanto, essendo stato anche un critico musicale, i dischi, i poster, e la maggior parte dell'ambientazione della radio, erano di Guido Chiesa. Il quale oltre ad essere estremamente preciso nella regia di un film è anche un collezionista attento, ed io ero responsabile di tutto il materiale.

La segretaria di edizione, chiamata così perché abitualmente è una donna a ricoprire questo ruolo, è colei che compila il "bollettino di edizione", modulo essenziale per il montaggio e la stampa della pellicola. Il bollettino di edizione è stampato in tre copie, una per il laboratorio, una per il montaggio ed una per l'archivio della produzione. Vengono specificati su fogli numerati progressivamente:

1. il numero della scena
2. il numero dell'inquadratura
3. il numero della ripresa o *take*, cioè il numero dei ciak girati per ogni inquadratura, espressa in numeri romani ( esempio: 10.4.II indica la scena 10, la quarta inquadratura e il seconda ciak di quella inquadratura)
4. se durante la ripresa si è registrato il sonoro

5. il metraggio di pellicola usato, indicando il numero iniziale e quella finale dei metri di pellicola usati.
6. se quella ripresa viene valutata buono, scarto o riserva dal regista e dall'operatore.
7. il tipo di obiettivo usato.
8. la durata temporale di ogni ciak.
9. le condizioni di luce ed ambiente (se siamo in interno od in esterno, se giorno o notte).
10. e delle annotazioni tecniche particolari come la posizione delle comparse, gli sguardi degli attori, gli abiti; e le indicazioni del regista o del direttore della fotografia. Informazioni utili nel caso quella scena si debba ripetere il giorno successivo o in altre location.

Per questi motivi solitamente, ed anche in questa produzione, la segretaria di edizione scatta diverse fotografie durante le riprese, solitamente Polaroid visibili immediatamente.

### **IV. 1. 3 Ordine del giorno**

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 di orario di convocazione, di inizio riprese, di pausa, di fine riprese. Vengono indicate le previsioni meteorologiche per quella giornata, l'orario in cui il sole sorge e in cui tramonta, gli indirizzi delle location e gli del 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. In un altro riquadro vengono indicati i personaggi che interverranno, 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 interverranno 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 interverranno e i vari orari. 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 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 un ordine del giorno relativo ad una giornata di ripresa a Bologna:

<b>ROMA</b> Via Alamo, 20 00198 Roma +39-06-87034020 +39-06-87033806 F +39-06-87007790	<b>BOLGNA</b> Via E. Mattei, 115 40133 Bologna +39-051-555534 F +39-051-555471		Organizzatore Generale: Gian Luca Chiavari Direttore di Produzione: Michela Erzi Esperto di produzione: Alessandro Tagliarini Coordinatore Prodi: Maria Costantini Location Manager: Rita Roberta Barbieri P/An Regia: Franco Scaglia P/An Regia: Maurizio "Mauri" Tassi
---	--	---	--

Produttore: Domenico Prucacci

## "Lavorare con Lentezza"

Regia: Guido Chiari

Fotografia: Oberardo Gatti

Organizzatore: Gian Luca Chiavari

Ordine del Giorno n. 5

Sabato, 25 Ottobre 2003

Temperature: 11°C / 6°C      ABe: 07:40  
 Precipitazioni Meteo: Molto freddo, soleggiato.      Transito: 18:15

SUL SET: 07:30  
 PRONTI A GIRARE: 08:00  
 PAUSA: 12:30  
 FINE RIPRESE: 17:30

Location: Via di Bibiana / Via Vinazzetti / Via Acet

Parcheggio Motori Taccavi: Via Belmekko

SC.A	RT-GN	AMBIENTE	SINONSI	Giorno	Stagione	Prog.
126A	EXT-G	STRADEL DEL CENTRO	Foto cercando incontro il gruppo amato di Transito.	25	Inverno	5/8
126B	EXT-G	STRADEL DEL CENTRO	Lipetta si scontra nel caos. Una macchina gli si ferma accanto.	25	Inverno	5/8
126C	EXT-G	STRADEL DEL CENTRO	Sparpagliarsi i ragazzi lanciano pietre e molotov.	25	Inverno	5/8
126D	EXT-G	STRADEL DEL CENTRO	Insieme gli incontri. Lipetta di fronte di far fuoco.	25	Inverno	5/8
126E	EXT-G	STRADEL DEL CENTRO	Mono Francesco Luzzini.	25	Inverno	5/8
<b>Tot. p.</b>						<b>1/38</b>

Modello	Attore	Scene	Auto	Tratto	Set
2 PULCO	Mario Lenti	126A, 126E	08:45	07:00	07:45
3 TEN. LIPOLIS	Valerio Mastandrea	126B, 126C, 126D	07:15	07:30	08:30
71 FRANCESCO L. LUZZINI	Giorgio Panfili	126A, 126E	-	07:00	07:45

### STUNT

Modello	Integranti	Scene	Tratto	Set
Carabinieri Spasole	Paolo Antonini	126E	-	08:30
Stunt Coordinator	Daniela Polizzi	-	-	08:30
-	Diego Ciavari	-	-	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
AIUTO REGISTA	07:30	OPERATORE	07:30	ASS. SCENOGRAFA	08
ASSISTENTI REGIA	08:30	ASS. OPERATORI	07:30	ATTREZZISTA DI SCENA	07:30
ERZONI	07:30	AIUTO OPERATORE	07:30	ATTREZ. PREPARAZIONE	08
CAPGRUPPO	07:30	FOTOGRAFI DI SCENA	07:30	AIUTO ATTREZ.	08
DIR. PRODUZIONE	08:30	FONICO	07:30	COSTUMISTA	08:30
DIR. PRODUZIONE	08:30	MICROFONISTA	07:30	ASS. COSTUME	08:30
COORDINATORE	08:30	C. SG. MACCHINISTI	07:30	SARTA	08:30
SGR. PROD. ZONE	08:30	MACCHINISTI	07:30	TRUCCATRICE	07:00
ASSISTENTI PRODUZIONE	08:30	CONDIRETTORI	07:30	PARRUCCHIERE	07:00
AMMINISTRAZIONE	09:00	ELETTRICI	07:30	AGGIUNTI	07:00
		GRUPPISTA	07:00	SFX	08:00
		MSP	07:00	STUNT	07:30

QP: Quarto Principale    OR: secondo ordini del regista    H: convocazione in albergo

### FIGURAZIONI

	Tipo	Numero	Costanti/Tenore	Presidi Set
126A	Carabinieri	21	06.30	08.30
	Amici Carabinieri	1	07.00	08.30
	Ragazzi Movimento ob. da sc 124	9	07.00	07.45
	Ragazza Movimento ob. da sc 124	1	07.00	07.45
	Policiani Borghesi (1 guida)	1	07.00	08.30
126B, 126C, 126D, 126E	-	-	Da sc precedenti	Da sc precedenti
<b>TOTALE 36 = 2 Carabinieri amici, 21 Carabinieri, 10 Ragazzi Movimento, 1 Policista Borghese</b>				

### SCENOGRAFIA / FABBISOGNO DI SCENA

Sgombro spaziotica strada, cestini e altri con interventi arredo tubano Marzo 1977 come accordi una sedia - 10 Biciclette

### SFX

Piumone per effetto auto che brucia - Piuma per effetto auto fiamme di bruciare (fiamme) - Fiume in profondità per effetto colonna fumogena - Piuma per effetto lacrimogeno - 3 Molotov in partenza (X3 - 9) - 1 Molotov in arrivo al suolo (non si accende, azione a ripetitori (X3) - 1 Molotov arriva sul terreno far campagna incendiando (X1) - Fiumone per spegnimento incendio tubano (X3) - 25 Sassi per arrivo - 25 Saponcini per arrivo - 4 Fucili sparatlacrimogeno - Colpi lacrimogeno a ripetere a consumo - 5 Lacrimogeno in arrivo a ripetere (perforante 10) STAND BY - Pistola Beretta cal.9 per Carabinieri sparante - Colpi in partenza a consumo - 1 Facile spaccapane aria compressa per effetto colpi in arrivo - Colpi in arrivo in mano a consumo - 2 Colpi in arrivo in schiena con molto davanti sul posto per omicidio (a ripetere quattro volte: X4 - 8) - Tappeto borghese x lacrimogeno

### COSTUMI

Costume quadruplo per La Passa - Pigiama per La Passa - Scarpe e Foulard per tutti i ragazzi Movimento - Bernini - Zuccheri - Demontecosta

### TRUCCO

Sangue - Capsola in bocca -

### VEICOLI DI SCENA

121 Polizia borghese - 1 Ago Piaggio - 1 Palmiro - 1 Camion Carabinieri (x SFX) - 2 Camionette Carabinieri (1 ob. Camionetta Lippolis) - 5 Automobili ob. da sc 126A - Fiat 200 ob.	Set
	07.30

### ARMI

4 Fucili sparatlacrimogeno - Pistola Beretta cal.9 per Carabinieri sparante - Armi per Carabinieri n.71 - Armi poliche borghese n.1

### FABBISOGNO TECNICO

1 Corpo macchina MDP SR3 Advanced 16mm - 1 Corpo macchina MDP SR11 HighSpeed 16mm - 1 Serie obiettivi Zelan 16mm/15mm - Accessori come nota da carico - 1 Nagra Sx - 1 Nagra 4.2 - Focus P42 - 2 Microfoni Neumann - 4 Microfoni Sennheiser - 1 Mixer Audio Sound'soft - Caffe, microcristallo e accessori come da nota carico - 8 Radio Motorola modello GP140 complete di microfono, auricolare, caricabatteria, e 11 batteria di riserva - 2 Microfoni - MDP Super 8.

### ATTREZZI TECNICI

Cinescopio SWK - Furgoni MDP - 2 Furgoni Arancina - 3 Macchine Produzione

### NOTE di Produzione e Comunicazione

Cassetta Medica, Medicina Tibet per allergia sig Latac, Estatore

Ripresa 2 MDP - Ripresa Super 8

Carburante per i mezzi di scena

Sgombro auto e blocchi secondo accordi

Autobotti 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, 26.10.85 - Orario Previsto 08.00/15.00

SC 15129

AUTO REGISTA

ORGANIZZATORE GENERALE

#### IV. 1. 4 Reparto Fotografia

<b>FOTOGRAFIA</b>	
<b>Direttore della fotografia</b>	Gherardo Gossi
<b>Operatore di macchina</b>	Luciano Federici
<b>2° Operatore Bologna</b>	Antonello Seghetto
<b>Assistente Operatore</b>	Francesco Cavazza
<b>Aiuto Operatore</b>	Stefano Meloni
<b>Video Assist</b>	Alberto Marchiori
<b>Fotografo di scena</b>	Chico De Luigi

Il direttore della fotografia è colui che illumina la scena, stabilisce la provenienza, l'intensità e la gradazione cromatica della luce. Assiste il regista nella scelta degli obiettivi, delle inquadrature e dei movimenti di macchina, fa disporre agli elettricisti le lampade, misura la luce e indica all'operatore i diaframmi da usare attraverso l'esposimetro.

L'operatore di macchina sta dietro la macchina da presa: guarda nel mirino e realizza i movimenti di macchina e regge personalmente la cinepresa nelle riprese con macchina "a mano".

L'assistente operatore cura la messa a fuoco e imposta i diaframmi, l'aiuto operatore carica e scarica gli *chàssi* di pellicola, consegna la pellicola impressionata alla produzione insieme al bollettino di edizione e monta e smonta la cinepresa essendone responsabile della manutenzione, compresa la carica delle batterie.

Il video assist è responsabile del collegamento alla cinepresa del monitor dove il regista può vedere le riprese che si stanno effettuando.

Il fotografo di scena, documenta fotograficamente le riprese, con le quali si promuove il film sui giornali e le riviste prima dell'uscita nelle sale, si realizza un *book*, e in alcuni casi si fanno le locandine del film.

Il reparto fotografia di *Lavorare con lentezza* era composto da persone che già avevano lavorato assieme, caratteristica importante nel percorso di Guido Chiesa,



che interpreta la creazione di un film come un lavoro collettivo in cui ognuno è responsabile e partecipe della realizzazione.

Gherardo Gossi, aveva in precedenza curato la fotografia de *Il caso martello* (1992), *Love burns Babylon: La paura è la migliore amica dell'uomo* (1994), *Il partigiano Johnny* (2000), e *Alice è in paradiso* (documentario 2002), tutti film di Guido Chiesa. Ma anche *I nostri anni* (documentario 2000), *Non mi basta mai* (2000), *Velocità massima* (2002), *Da zero a dieci* (2002), , *Ora o mai più* (2003), *Nemmeno il destino* (2004).

#### IV. 1. 5 Reparto Suono e Costumi

<b>SUONO</b>	
<b>Fonico</b>	Remo Ugolinelli
<b>Microfonista</b>	Corrado Volpicelli
<b>COSTUMI</b>	
<b>Costumista</b>	Lina Taviani
<b>Assistente costumi</b>	Alexandra Toesca
<b>Sarta</b>	Silvana Errico
<b>Assistente Sarta</b>	Manuela Marzano
<b>TRUCCO</b>	
<b>Truccatrice</b>	Francesca Lodoli
<b>Ass. truccatrice</b>	Regina Lunelli
<b>Parrucchiera</b>	Francesca De Simone
<b>Ass. parrucchiera</b>	Priscilla Graffi

Il fonico è il responsabile della ripresa sonora, soprattutto nell'uso della presa diretta come in questo film. E' coadiuvato dal microfonista che è responsabile dei microfoni e regge l'asta del microfono di registrazione durante le riprese.

La costumista, Lina Nerli Taviani, storica figura del cinema italiano, moglie del regista Paolo Taviani e costumista dei film dei fratelli Taviani e di Nanni Moretti, era responsabile, come di consueto, anche del reparto trucco in quanto tutta la ricostruzione dell'epoca '77 era sotto la sua supervisione. Durante le riprese però è l'assistente costumista responsabile dell'abbigliamento degli attori e delle comparse, lavorando assieme alla segretaria di edizione per la continuità dei costumi. La sarte di scena tengono in ordine e preparano gli abiti e gli accessori usati nel film, e vestono gli attori.

#### IV. 1. 6 Reparto Scenografia

<b>SCENOGRAFIA</b>	
<b>Scenografo</b>	Sonia Peng
<b>Assistente scenografo</b>	Gloria Brescini
<b>Assistente scenografo</b>	Lisa Urbano
<b>Attrezzista di scena</b>	Stefano Olivieri
<b>Attrezzista di preparazione Bologna</b>	Sandro Bettin
<b>Attrezzista di preparazione Roma</b>	Alessandro Sosa
<b>Aiuto attrezzista</b>	Rodrigo Rodovic

Lo scenografo decide con il regista lo stile visivo del film, partecipando alla scelta delle location e come in questo caso, per il tunnel e l'interno di Radio Alice, disegna i bozzetti per le scenografie da ricostruire in studio e gli interventi da fare nei luoghi reali.

Gli assistenti, secondo le indicazioni dello scenografo predispongono l'arredamento sia in interni, l'oggettistica, i quadri, i lampadari, che in esterni, i cartelli stradali o i pali della luce o le insegne.

L'attrezzista di scena realizza le scenografie con l'aiuto degli attrezzisti di preparazione, dei costruttori e dei manovali.

Sul set sono gli assistente alla scenografia che sostituiscono lo scenografo spesso impegnato sui set successivi, e l'attrezzista di scena che completa le scenografie che necessitano di cambiamenti e risolvono i problemi del momento.

Il reparto effetti speciali (*sfx*) è indipendente ma legato allo scenografo.

<b>MACCHINISTI</b>	
<b>Capo macchinisti</b>	Roberto Moreschini
<b>Macchinista</b>	Claudio Conti
<b>Macchinista</b>	Fabrizio Nicoletti
<b>ELETTRICISTI</b>	
<b>Capo Eletttricista</b>	Antonio La Barbera
<b>Eletttricista</b>	Gabriele Gorga
<b>Eletttricista</b>	Davide Borni
<b>Eletttricista</b>	Fausto Castelli
<b>TRASPORTI</b>	
<b>Gruppista</b>	Maurizio Augelli
<b>Autista MdP</b>	Davide Riannetti
<b>COLLABORAZIONI SET</b>	
<b>Stunt Coordinator</b>	Gianluca Petrazzi
<b>Effetti Speciali</b>	Paolo Ricci
<b>Piccoli ruoli/Permessi minori</b>	Marco Spoletini

#### **IV. 1. 7 Reparto Eletttricisti, Macchinisti e Collaboratori**

I macchinisti dipendono dal reparto fotografia, e dipendono quindi dal direttore della fotografia. Guidati dal capo macchinista montano, spostano e manovrano la cinepresa e i suoi accessori. Montano i supporti per la macchina da presa e se necessario allestiscono supporti originali per riprese particolari, ad esempio su automobili o carri armati come in questo film. Segnano la posizione degli attori degli oggetti e della macchina da presa, necessari per la ripetizione delle riprese e per i fuochi dell'operatore. Il capo macchinista spinge il carrello, il dolly o la gru (di cui aziona i bracci meccanici) e guida l'auto nei camera-car.

Gli eletttricisti, sempre sotto la direzione del direttore della fotografia e guidati dal

capo elettricista, dovranno accertarsi della distribuzione del carico elettrico e dei circuiti, sono responsabili delle qualità meccaniche ed elettriche del materiale utilizzato fin dalla riproduzione e montano e reggono le *bandiere*, i *veli*, e tutto ciò che riguarda gli effetti speciali di luce.

Per il reparto trasporti, coordinato in questo film dalla produzione, il gruppista è colui che guida il camion contenente il gruppo elettrogeno detto *cinemobile*, che trasporta anche il materiale di elettricisti e macchinisti. L'autista MdP era responsabile del furgone che trasportava la macchina da presa e tutti i suoi accessori.

Lo Stunt Coordinator guidava le comparse che hanno preso parte agli scontri di piazza e aiutato l'attore che interpretava Francesco Lorusso e il facchino colpito dalla pistola di Lippolis, a cadere con verosimiglianza e senza farsi male.

Il responsabile degli effetti speciali ha fornito soprattutto le varie pistole usate sia dai Carabinieri che dai manifestanti, le quali dovevano sparare e fare il rumore dello sparo necessario alla presa diretta del film. Ma anche le molotov ed un marchingegno che esplodesse sotto la giacca di Lorusso sprigionando sangue finto che simulasse l'entrata del proiettile. Ovviamente queste attrezzature necessitano di autorizzazioni ministeriali e brevetti per essere usate sul set, e per maneggiarle è necessario aver seguito un corso riconosciuto dalla Polizia di Stato.

## IV. 2 Il mio ruolo sul set

Come visto in precedenza, durante la lavorazione a Bologna ho ricoperto il ruolo di Aiuto Segretaria di produzione: in gergo il *runner*.

Sono riuscito ad arrivare a questo ruolo grazie alle precedenti esperienze personali in cortometraggi e videoclip, sempre in produzione, e grazie alla conoscenza della città di Bologna per gli spostamenti. Infatti un ruolo che ho ricoperto è stato quello di autista degli attori per le convocazioni sul set, per il trasporto della troupe dall'hotel ai luoghi delle riprese e, all'occorrenza, correvo ad acquistare qualcosa che improvvisamente mancava.

La prima parte delle riprese si sono svolte al quartiere Pilastro (in sceneggiatura Safagna), alla periferia di Bologna e successivamente ci siamo spostati nel centro città. Per questo motivo, uno dei compiti svolti è stato quello di anticipare l'arrivo della troupe per la lavorazione avvisando gli abitanti di quelle zone, via del Pratello e zona Universitaria, con locandine che sono state affisse a tutti i portoni e in tutti i negozi. Questo atteggiamento dei responsabili del film ha reso le riprese in quelle zone molto meno difficili; molte persone hanno accettato gli inconvenienti che la lavorazione di un film comporta, come il divieto di parcheggiare o la parabola da nascondere, come se si sentissero parte di quell'impresa. Anche se quando mi trovavo a sbarrargli la strada perché in quel momento avrebbero attraversato il set durante le riprese, ovviamente non sempre erano così amichevoli.

Un altro volantino che ho distribuito per tutta Bologna riguardava i mezzi di scena; automezzi, motociclette, furgoncini e quant'altro facesse parte dell'epoca 1977 necessari a ricreare tutto l'ambiente

Ecco i due volantini:

FANDANGO



FANDANGO srl 20 via spazio 00198 roma

Bologna 15.10.03

Alla cortese attenzione degli abitanti di Via del Pratello

Oggetto: Riprese cinematografiche film " Lavorare con Lentezza " regia Guido Chiesa, prodotto da Fandango

Gentilissimi Signori,

La Fandango col sostegno della Film Commission del Comune di Bologna, sta iniziando la preparazione del film dal titolo provvisorio "Lavorare con lentezza" per la regia di Guido Chiesa, che verrà girato a Bologna tra il 20 ottobre e il 20 novembre 2003.

Il film narra le esperienze di vita di due ragazzi di periferia, il nascere e l'evolversi dei loro ideali, dei loro affetti e del loro impegno politico, sullo sfondo degli avvenimenti del '77 che coinvolsero la nostra città e la segnarono profondamente.

Questo progetto, per la complessità delle scene e della loro ricostruzione storica richiederà una grande partecipazione da parte di tutta la città.

Il film verrà girato in tre grandi aree: la zona universitaria teatro degli scontri, il quartiere Pilastro dove vivono i protagonisti e via del Pratello dove nacque Radio Alice.

In particolare in via del Pratello si gireranno alcune scene dove i protagonisti insieme ad altri ragazzi entrano ed escono dal portone n° 41 sede della citata radio.

Le riprese avverranno di notte indicativamente il 31 ottobre e prevedono per fedeltà storica che si attuino alcune modifiche scenografiche, in particolare modo riguardo l'illuminazione della strada.

Verrà richiesto, quando necessario, di rimuovere o nascondere le antenne paraboliche e i condizionatori e di spostare le auto, dovendo riprodurre fedelmente l'ambiente dell'epoca.

Le riprese verranno sempre svolte nel pieno rispetto degli abitanti e delle cose, dando anticipata comunicazione di tutte le richieste che saranno necessarie, essendo noi affiancati, in questa operazione sia dalla polizia municipale che garantirà la tranquillità dei cittadini, sia dall'azienda Hera che provvederà a ripulire le aree teatro delle scene.

Consapevoli del disagio siamo altresì sicuri che questo progetto porterà grande prestigio alla nostra città.

Cordiali saluti

Per Fandango

Roberta Barboni

Per comunicazioni e chiarimenti 335 6021101

FANDANGO

[www.fandango.it](http://www.fandango.it)



**La casa di produzione cinematografica FANDANGO girerà ad Ottobre un film ambientato negli anni settanta per la regia di Guido Chiesa, dal titolo provvisorio "Lavorare con lentezza".  
Stiamo cercando auto d'epoca antecedenti al 1976 e ben conservate, e saremmo interessati alla Sua auto. Se volete partecipare al nostro progetto contattate Federico al**

**349/3528** ■■■



A Roma ho ricoperto il ruolo di secondo assistente alla regia, occupandomi prevalentemente degli attori e delle comparse, controllando che ricordassero la parte, che passassero dal reparto costumi e trucco, ed anche di prelevare per loro il cestino del pranzo nella pausa.

A questo si è aggiunto, durante le riprese a Cinecittà dove tutto era più semplice, il compito di assistere più da vicino il regista per quanto riguardava la scenografia o per ogni suo desiderio compreso il caffè americano in tazza grande.

Questo mi ha però permesso di comprendere meglio lo stile di regia di Guido Chiesa, notando sin dall'inizio delle riprese che a volte la macchina da presa veniva appoggiata per le riprese su uno stativo, cioè l'asta con i tre piedi che solitamente regge le bandiere o le luci, che in cima aveva una palla da tennis tagliata; e che un ordine che il regista impartiva sovente all'assistente operatore era quello di *sfuocare*.

Evidentemente quello che cercava Guido Chiesa non era una ripresa né *pulita* né *statica*. Ecco la risposta del regista a questo riguardo:

“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, 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, in pratica, 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*<sup>9</sup>, 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 alle 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 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"<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Questo è il film che Chiesa stava preparando prima di iniziare *Lavorare con lentezza*.

<sup>10</sup> Intervista da me effettuata al regista Guido Chiesa.

### **IV. 3 Le scene degli scontri**

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 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”<sup>1</sup>.

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 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

---

<sup>1</sup> Intervista da me effettuata al direttore di produzione Michela Rossi.

fatta crescere la barba e i capelli come da indicazione dell' aiuto regista che ha effettuato i casting. Infatti se 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.

Alle 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 avrebbe rovinato la pellicola.

Girare in esterni quindi comporta sempre un grosso lavoro di organizzazione da parte di tutta la troupe, che deve sopportare anche eventi climatici, freddo e pioggia che non possono impedire un piano di lavorazione 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, 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". 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, dopodichè 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 il 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 vuoto" e cioè la registrazione audio dell'ambiente che farà da sfondo all'audio della scena.

In questa giornata di ripresa vengono 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 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. Erano presenti su questo set due autoblindati cingolati che ovviamente erano stati portati alle sei della mattina per evitare il traffico e supportati dalla polizia municipale. 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 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 il militare che lo pilota, mentre 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 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.

Dopodichè, 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 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?”<sup>13</sup>.

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”.

---

<sup>3</sup> Dalla sceneggiatura di *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa e Wu Ming.

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 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”

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, ed 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 Irnerio!

Il ragazzo parte di corsa. Alcuni lo seguono. Pelo, senza rifletterci troppo su, si accoda al gruppetto”.

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”.

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 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 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”.

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, sampietrino 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 e alcune comparse-contestatori. Ci sono sempre due cineprese che riprendono l'azione.

La macchina B dunque riprende in campo medio o 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.

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 o 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 riprende 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...”.

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 di 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 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 inargentì/ 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”.

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.

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 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.

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” .

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, 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.

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 esegue una zoomata sui primi piani dei 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 colpi”.

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 segue il carabiniere che si avvicina al 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 lui che rimane indietro, 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.* “.

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 Francesco cadere 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.

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 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 del 30 Ottobre 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".

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.

L'aiuto regista Roy Bava fa un bilancio, di quello che è stato il loro lavoro:

"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 capitata 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".

## CAPITOLO V

### LA POST-PRODUZIONE

#### V. 1 Il montaggio

La post-produzione di un film comprende tutte quelle operazioni che permetteranno la stampa della copia finale. Finite le riprese si passa alla fase di montaggio, deciso il taglio finale c'è lo sviluppo e la stampa della prima copia da consegnare alla distribuzione.

Il montaggio cinematografico, a partire da Griffith e Ejzenstejn, è stato a lungo considerato come l'elemento specifico del linguaggio filmico.

Il cinema classico, cioè quello stile distinto che ha dominato la produzione hollywoodiana tra il 1917 e il 1960, mirava a dar vita ad uno spettatore inconsapevole, che si proiettasse nella vicenda narrata e si identificasse con i protagonisti del racconto, scordandosi di essere in un cinema.

Il lavoro di scrittura doveva essere il più mascherato possibile e questo avveniva tramite l'uso del montaggio, forzando la continuità spazio-temporale della realtà rappresentata. Questo tipo di montaggio ha preso il nome di *découpage classico*.

Nel *découpage classico* la rappresentazione che il montaggio dà dello spazio e del tempo è fortemente subordinata alle esigenze della narrazione e alla chiarezza della sua esposizione.

## V. 1. 1 Le principali relazioni tra inquadrature

Uno dei principi chiave del montaggio è quello della *continuità visiva*, il cui fine è quello di controllare la forza disgregatrice del montaggio per dar vita ad uno scorrevole flusso di immagini da un'inquadratura a un'altra e facilitare la proiezione dello spettatore nel mondo della finzione.

A questo riguardo un ruolo essenziale è giocato dal *raccordo*, il cui compito è quello di mantenere degli elementi di continuità fra un piano e l'altro, in maniera che ogni mutamento di inquadratura sia il meno evidente possibile. Esistono vari tipi di raccordo:

- *Raccordo di sguardo*: un'inquadratura ci mostra una persona che guarda qualcosa, quella successiva ci mostra questo qualcosa;
- *Raccordo sul movimento*: un gesto iniziato dal personaggio nella prima inquadratura si conclude nella seconda;
- *Raccordo sull'asse*: due momenti successivi di un'azione sono mostrati in due inquadrature, la seconda delle quali è ripresa sullo stesso asse della prima, ma più vicina o lontana di questa in rapporto al soggetto agente;
- *Raccordo sonoro*: una battuta di dialogo, un rumore o una musica si sovrappongono a due inquadrature legandole così tra loro.

Un altro aspetto fondamentale è quello del sistema dello “*Spazio a 180 °*”, il quale si spiega osservando una scena di dialogo costruita sul *campo – controcampo*: questo tipo di montaggio mostra alternatamente due personaggi che dialogano, tra cui si stabilisce una *linea d'azione* immaginaria, entro la quale può muoversi la macchina da presa. Superandola si ha il così detto scavalcamento di campo. L'uso dello spazio a 180° determina altri tre raccordi:

- *Raccordo di posizione*: due personaggi ripresi in un'inquadratura l'uno a destra e l'altro a sinistra, dovranno mantenere la stessa posizione in quella successiva.
- *Raccordo di direzione* : un personaggio che esce di campo a destra dovrà

rientrare a sinistra in quella successiva.

- *Raccordo di direzione di sguardi* : la macchina da presa viene posizionata in modo tale che quando ognuno dei personaggi viene inquadrato singolarmente, il suo sguardo si rivolga verso l'altro personaggio.

Il montaggio cinematografico ha poi conosciuto diverse forme di interpretazione; il montaggio *connotativo*, che si caratterizza per la sua volontà di *produrre del senso* (creazione di nuovi significati – concetti).

Un esempio famoso è il cosiddetto *effetto Kulesov*, che dimostra come l'associazione di due immagini può produrre un senso diverso di quello che lo spettatore percepirebbe se le vedesse singolarmente.

Per Ejzenstejn la riproduzione filmica della realtà non ha in sé nessun particolare interesse: ciò che conta è il senso che di essa si cattura attraverso la sua interpretazione. Il cinema non può limitarsi a riprodurre il reale, deve interpretarlo. Il montaggio è proprio lo strumento col quale arrivare a questo tipo di interpretazione: la teoria delle attrazioni di Ejzenstejn dice che l'attrazione è qualsiasi elemento che esercita sullo spettatore un effetto sensoriale e psicologico per far recepire il lato ideale e la finale conclusione ideologica dello spettacolo (in ambito teatrale). Attrazioni come libero montaggio di azioni. Alla base di questa concezione del montaggio c'è il conflitto, la “collisione” tra due inquadrature che si trovano l'una accanto all'altra. Tali conflitti possono darsi non solo nel passaggio da un inquadratura all'altra, ma anche all'interno di una stessa inquadratura.

Il conflitto può essere di diversi tipi: delle direzioni grafiche (delle linee), dei piani, dei volumi, delle masse (volumi sottoposti a diverse intensità luminose) degli spazi e tra suono e immagini (asincronismo). Proprio questo ultimo metodo è stato usato nel montaggio di *Lavorare con lentezza*: spesso la voce dell'attore continua mentre in primo piano sta in silenzio. Questa tecnica disorienta lo spettatore ma accresce l'attenzione verso il significato di quelle parole; sottolineando spesso che all'interno di quel personaggio c'è un conflitto in atto.

Un'altra teoria è il montaggio *formale*, un montaggio in cui le qualità grafiche e formali delle immagini prendono il sopravvento su qualunque criterio di ordine narrativo. Ad esempio in *Psycho* di Alfred Hitchcock, c'è una dissolvenza incrociata che unisce il movimento a spirale dell'acqua che fa mulinello nella doccia e un particolare dell'occhio di Marion ripreso dalla macchina da presa che ruota intorno ad esso. In questo caso c'è un'analogia formale tra le due inquadrature che hanno in comune questa forma a spirale.

Esistono tre forme ritmiche dominanti presenti nella successione delle inquadrature: ritmo regolare, in cui si succedono brevi inquadrature della stessa durata; ritmo accelerato, quando si succedono inquadrature via via più brevi; e ritmo irregolare, dove le inquadrature che si succedono presentano delle durate molto diverse fra loro. Anche questa tecnica viene profondamente usata nel film di Guido Chiesa, soprattutto nell'avvicinamento agli scontri tra manifestanti e polizia, il ritmo cambia da regolare ad accelerato per sottolineare la velocità temporale con cui la situazione si è aggravata.

## **V. 1. 2 Il lavoro del montatore**

Il montatore è la figura professionale che svolge un ruolo centrale nella fase di post-produzione di un prodotto audiovisivo poiché è responsabile del montaggio definitivo della copia campione.

Luca Gasparini, montatore di *Lavorare con lentezza*, collabora con Guido Chiesa già dal 1979 avendo curato la fotografia di *Un messaggero*, primo mediometraggio del regista. Ne condivide la passione per la musica e di fatto ha montato quasi tutte le sue opere.

In tempi abbastanza recenti, la fase di montaggio di un film è divenuta meno complessa con l'introduzione del montaggio elettronico, che consente di trasferire le immagini dalla pellicola al nastro magnetico e di realizzare il montaggio con registratori e lettori magnetici al posto della tradizionale moviola. Tale evoluzione, che consente grandi vantaggi in termini di possibilità espressive e rapidità di tempi, ha reso necessaria un'ulteriore specializzazione della figura del



montatore. Il montaggio, in linea di massima, consiste nel riversamento su un unico nastro ed in corretta successione delle varie sequenze registrate in fase di ripresa. L'attività di montaggio utilizza due tecniche differenti, a seconda del tipo di supporto sul quale il materiale è stato registrato. In particolare, relativamente ai prodotti televisivi, il montaggio avviene in digitale, mentre nel cinema si continua ad utilizzare la tecnologia tradizionale analogica. Il sistema di montaggio digitale consente al montatore maggiore velocità di montaggio, maggiore flessibilità di correzione ed una più efficace visualizzazione del prodotto in corso d'opera. In questo caso, le principali attività svolte dal montatore sono: caricamento su PC del materiale girato; quest'attività a volte viene eseguita dall'assistente al montaggio che può, in sostituzione del montatore, espletare tutta la fase di preparazione del montaggio. Catalogazione delle immagini e dei suoni nel PC attraverso la costruzione di cartelle ad hoc: questa attività, che attiene sempre alla fase di preparazione del montaggio, consiste nell'ordinare suoni e immagini secondo precisi criteri definiti dal montatore. I criteri di suddivisione possono essere basati su un ordine sequenziale con cui il materiale girato viene spezzettato in apposite cartelle facilmente gestibili all'interno del PC, oppure per raggruppamenti di suoni e immagini per tipologia di argomento, per immagine ripresa, per situazione, a seconda delle preferenze o delle esigenze di un montatore o ancora a seconda del tipo di prodotto che si sta costruendo. Ad esempio, nel montaggio di un film, il materiale riversato su nastro viene come abbiamo visto, già in fase di ripresa catalogato dalla segretaria di edizione che, in tale senso, avvia il successivo lavoro di montaggio. La sincronizzazione dell'audio con il video: questa attività, presente nel montaggio di qualunque tipo di prodotto, consiste nel riaccoppiare le immagini ed i suoni che durante le riprese vengono registrate separatamente, oppure a creare e/o correggere il sincronismo tra scena e colonna sonora. Il montaggio del prodotto: tale attività viene realizzata attraverso la selezione di alcune immagini e suoni (tra quelli catalogati all'interno del PC) e l'esclusione di altre.

Nel suo lavoro, il montatore è guidato dalla presenza di una sceneggiatura che, a seconda del prodotto a cui si riferisce, può essere più o meno dettagliata. Durante il montaggio, il montatore opera in stretta collaborazione con il regista. In questa fase non esiste una vera e propria strutturazione dei ruoli, non ci sono regole né

ambiti di competenza stabiliti in principio: si tratta di un vero e proprio lavoro di collaborazione basato sulla creatività, sulla sensibilità, nonché sulle reciproche competenze tecniche ed artistiche. Nel caso che il montaggio venga effettuato con il metodo tradizionale, e cioè senza il supporto della tecnologia digitale, i principali stadi di lavorazione sono: la visione in moviola di tutto il materiale girato: la fase di montaggio è preceduta da più proiezioni in sala del materiale girato, affinché regista e montatore abbiano l'esatta visione di tutte le scene realizzate. Questa attività è necessaria affinché il regista possa decidere quali scene scegliere e quali tagliare, e il montatore possa consigliarlo nel trovare il giusto ritmo alla sequenza delle immagini.

La preparazione dei rulli di pellicola e il taglio del negativo: in particolare per il montaggio del film, il materiale viene montato per comodità di lavorazione in rulli di pellicola della lunghezza di circa 300 metri e della durata di 10 minuti poiché sarebbe impossibile gestire una bobina della lunghezza media di 2.500 m. Il taglio del negativo corrisponde alla ricostruzione del negativo stesso, eseguita nello stabilimento di sviluppo e stampa.

L'archiviazione del materiale d'avanzo: tutto il materiale momentaneamente scartato viene archiviato in scatole ben divise e facilmente identificabili al fine di una immediata reperibilità. Questo materiale è costituito da doppi, cioè scene ripetute che non vengono utilizzate, tagli, cioè pezzi di pellicola rimanenti dell'inquadratura montata ecc.

Le competenze del montatore si sono negli ultimi anni sostanzialmente evolute all'insegna di una sempre maggiore complessità. Tale evoluzione è dovuta principalmente a due fattori: da un lato, al passaggio dalla tecnologia analogica alla tecnologia digitale, dall'altro, alla maggiore apertura geografica del mercato dello spettacolo. Il montatore, sia cinematografico che televisivo, deve avere oggi in primo luogo competenze di tipo informatico. L'attività di montaggio è infatti gestita attraverso macchine di montaggio di tipo digitale che sono sostanzialmente costituite da un PC con elevate capacità di elaborazione grafica e da diversi monitor (il numero dei monitor può variare sensibilmente da produzione a produzione) che consentono di visualizzare graficamente tutto il processo di

montaggio. Un montatore che inizi oggi la professione deve inoltre avere buone competenze linguistiche, sia perché tutti i manuali relativi alle tecniche di montaggio sono in inglese, sia perché sempre più facilmente, grazie alla progressiva apertura del mercato audiovisivo, si può trovare a lavorare in collaborazione con registi stranieri. È da considerarsi implicita un'ottima conoscenza e capacità di utilizzo di tutto il materiale di montaggio, nonché la capacità di adeguare tale competenza all'evoluzione delle tecnologie utilizzate. Un montatore deve inoltre conoscere ed aggiornarsi costantemente sulle tecniche di montaggio attraverso lo studio della teoria sui numerosi manuali di montaggio esistenti e peraltro continuamente aggiornati, nonché attraverso l'osservazione e lo studio delle opere realizzate dai migliori registi e montatori. Infine, pur essendo la figura del montatore una professionalità sostanzialmente tecnica, requisiti fondamentali di un montatore sono la fantasia e la creatività, caratteristiche queste in grado di rendere possibile la trasformazione delle idee dei registi e degli sceneggiatori in un'opera compiuta. In sintesi il montatore oggi dovrebbe possedere conoscenze di fisica, di elettronica e di informatica. Oltre alla padronanza dell'attrezzatura tecnica, dovrebbe avere una buona cultura letteraria, una buona capacità di sintesi e approfondite conoscenze delle tematiche legate al linguaggio delle immagini filmate.

Relativamente ad uno specifico percorso formativo, la strada maggiormente percorsa è la classica gavetta, cioè un'attività di apprendistato che all'inizio non è mai retribuita. La figura dell'assistente montatore ha tuttavia una sua specifica valenza e può essere retribuita qualora si renda necessario un affiancamento ed un supporto rispetto ad un'attività di montaggio assai impegnativa. In tal caso, la preparazione del materiale di montaggio è generalmente opera dell'assistente, il quale si occupa anche di predisporre l'attrezzatura, di caricare il materiale girato su PC e della sua catalogazione. Generalmente il montatore, prima di montare le immagini, inizia a montare il suono. Realisticamente, per diventare un buon montatore, l'esperienza sul campo non può essere inferiore ai cinque anni di lavoro in posizione subordinata, come aiuto montatore, a patto di possedere le doti culturali ed artistiche di fondo.

L'espansione del ruolo è anche dovuta al fatto che i compiti richiesti ad un montatore si stanno attualmente ampliando e si inizia a pensare alla costituzione

di una figura di responsabile o coordinatore della post-produzione. L'attività svolta dal montatore è prossima a quella svolta dal regista e non è un fatto eccezionale che si arrivi, nella fase di maturità della carriera, ad intraprendere l'attività di regista.

## **V. 2 L'edizione**

L'edizione è la fase successiva al montaggio dell'immagine e del suono, e comprende il taglio del negativo, il negativo ottico e la stampa delle copie; quindi si costruisce il negativo finale con la colonna sonora, c'è la correzione colore da parte del direttore della fotografia e la stampa del positivo.

Al laboratorio arriva la copia lavoro e l'*edit list* ovvero la lista dei fotogrammi dove va tagliata la pellicola. Si preparano così i rulli finali di negativo, che corrispondono esattamente alla copia lavoro. Parallelamente si prepara la colonna audio definitiva: dal mix finale delle colonne sonore si ricava un negativo ottico, cioè una pellicola negativa che ha sul bordo laterale la traccia sonora sotto forma di segnale ottico. Sovrapponendo in sincrono il negativo ottico e il negativo montato si ottiene il negativo *finale* da cui si potrà stampare la copia positiva del film. Contemporaneamente verrà stampato un internegativo da cui fare le copie per salvaguardare l'originale.

La correzione colore o posa delle luci, seguita dal tecnico luci responsabile della stampa delle copie e dal direttore della fotografia, è la scelta della tonalità cromatica e dell'intensità luminosa con cui stampare ogni inquadratura scelta.

## CONCLUSIONI

*Lavorare con lentezza* ha avuto la sua anteprima partecipando in concorso all'edizione 2004 della Mostra del cinema di Venezia, dove sono stati premiati con il premio Mastroianni i due attori protagonisti: Tommaso Ramenghi e Marco Luisi. Il premio è sicuramente da dividere con Guido Chiesa che li ha scelti nonostante non avessero mai recitato, ed ha saputo creare con loro due personaggi assolutamente aderenti.

Fortunatamente Chiesa è un grande comunicatore, non solo con i film o i documentari, ma spesso ci permette di conoscere il suo vissuto attraverso i suoi scritti personali. Nel caso dell'esperienza veneziana è stato pubblicato sulla rivista *GIAP* del 14 settembre 2004 il suo diario tenuto nei giorni della manifestazione, sino alla premiazione. Credo sia un documento bellissimo, che risponde a molte domande su cosa pensa davvero Guido Chiesa e cosa pensano di lui:

Diario veneziano

## **VENEZIA 2004: MOTO ONDOSO IN AUMENTO**

di **Guido Chiesa**

### **3 settembre**

Nel tragitto dalla stazione al Lido, la lancia passa vicino a uno striscione con la scritta "Stop al moto ondoso". E' il '68 dei gondolieri? O una battaglia corporativa tipo "quote latte"? E poi, perché i gondolieri ce l'hanno con il moto ondoso? Chi può avercela con le onde del mare?

Che la Mostra di quest'anno, al di là di tutti i proclami efficientisti della nuova direzione della Biennale, navighi in acque confusionarie me ne accorgo appena arrivato al celebre Des Bains, dove mettono a dormire registi e attori. La signora alla concierge mi dice desolata che la mia stanza non c'è più. O, meglio, la mia prenotazione è stata disdetta. Panico loro, telefonate concitate, scarico di responsabilità. Alla fine si risolve tutto, ma la perplessità rimane: perché, invece di spendere tutti quei soldi in alberghi/cene/party/ospiti tipo erede di casa Savoia/scenografie miliardarie, non li usano per assumere qualche lavoratore in più alla Biennale e magari meglio organizzare la faccenda? Il problema si ripresenterà in maniera comicamente drammatica nei giorni successivi: proiezioni che partono con ore di ritardo, biglietti stampati in numero superiore alla capienza delle sale, caos organizzativo costante. Se non fosse che chi ne paga le conseguenze sono gli incolpevoli spettatori o gli accreditati di "basso rango", verrebbe voglia di citare il celebre detto sulla "grande confusione sotto il cielo"... Ma lo sapevate che il direttore della Mostra, Marco Muller, è stato sinologo di prima grandezza e, si dice, pure maoista? Magari stava seguendo alla lettera l'insegnamento del grande capo...

Verso le 0.40 (proiezione stampa ritardata di mezz'ora perché il film precedente era iniziato con un'ora di ritardo perché quello prima...) ci giunge notizia che i critici hanno applaudito il film, a dispetto del fatto che, prima dell'inizio, ci fosse in sala chi andava dicendo che il film era una merda, prima ancora di averlo visto...

Contemporaneamente all'uscita del film è stato aperto il sito internet: [www.lavorareconlentezza.it](http://www.lavorareconlentezza.it). Sul sito sono pubblicate le foto, la sceneggiatura, alcuni filmati ed alcune registrazioni audio dal set, oltre ad alcuni scritti ed interviste a Chiesa ed agli attori del film.

Ma probabilmente la caratteristica migliore è il forum, dove la relazione diretta tra gli autori del film ed il pubblico continua; chiunque può scrivere e a rispondere sono sempre lo stesso regista ed i Wu Ming.

Riporto la bellissima testimonianza di una giovane comparsa che ha partecipato alle riprese di Bologna ed ha poi pubblicato sul sito le sue sensazioni, un altro diario di questo film:

“Carissimi, vi scrivo di getto da una delle postazioni della Sala Borsa.

Sono una delle facce anonime di "*Lavorare con lentezza*". Sono una che questa mattina leggendo la newlsetter si e' commossa perche' e' intenso pensare che voi eravate lì, io ero lì (sto parlando del fangosissimo campetto del *pilaastro* venerdì scorso) e io non ne avevo la minima idea...

E neanche voi fino a questo momento... Comparsare in questo film e' il primo regalo che ha offerto Bologna a me, matricoletta liceoclassica venuta su a Brizzi e Lucarelli... Andare in giro e leggere i nomi delle strade che prima erano solo in una tua personalissima geografia mentale mentre ora sono intatte e vivibili (forse meno affascinanti che in sogno ma ci sto lavorando). L'ho scoperto per caso questo film, l'ho scoperto un passo alla volta... Prima che era della Fandango... Poi chi era il regista... Poi chi e' Guido Chiesa... E poi il fatto che ci siate anche voi mi ha aperto, riempito dentro e soddisfatto. Ero sinceramente emozionata quando sono stata sulla barricata, mi sono crogiolata nella finzione, nei compagni che compagni non erano ma se ci si incontra in giro poco ci manca che ci si saluti a pugno chiuso e con un sorriso..." 1977. L'anno in cui il futuro incomincio"... Me lo sono studiata quel libro con le riproduzioni di *A/traverso* e pensavo che non le avrei viste mai... Le ho trovate attaccate ad un muro. Le costumiste non hanno dovuto cambiare niente di quello che avevo addosso (forse avrebbero fatto meglio

a pregarmi di coprire la bandiera della Germania sul mio eskimo nuovo da Montagnola e non ancora personalizzato...)

Vi scrivo tutto questo perche' per me e' stato particolarmente significativo esserci, perche' ho la presunzione di aver colto un po' di quello che vi anima nel fare questo film. Ho visto Manuel Agnelli e compari sul palco e sono stata felice. Insomma tra le comparse che erano lì senza capire bene che succedeva, per tirare su un po' di soldi, c'era qualcuno che l'avrebbe fatto anche gratis. Avrei voluto prenderti da parte, signor regista, mentre arrancavi nel fango come tutti venerdì, e dirtele queste cose e dirti grazie perche' mi hai costruito su misura un'atmosfera che cercavo e che ovviamente non esiste.

Non sono una specie di ultra' settantasettina, sono contenta di essere nata anni dopo per potermi rapportare serenamente al Settantasette, per portarlo liberamente mitizzare un po' colorandolo dei miei colori, pero' un po' di radio l'ho fatta anch'io (Onda d'Urto di Brescia) e credo di aver intuito in che senso debba essere stata un'esperienza fondamentale quella di Radio Alice. Ho trovato casa in pieno centro (praticamente se mi sporgo vedo il balcone di Guazzaloca) e odio questo centro che brilla di vetrine accese e di pomodorini lustrati a 10,90 al kilo... Cosa c'entra col discorso fatto fin ora?... Poco... E' il disagio di essere sempre consumatori... Perche' ci si deve ribellare solo in un film? Vedo un sacco di studenti e mi chiedo se il disagio sia solo mio, solo io che trovo immorali i prezzi dei panini e dei caffè', solo io che chiedo un posto con un po' piu' d'anima dello *Spizzico* e trovo il *Golem* che e' stupendo e intenso ma un caffè' e' un salasso... Sapete per caso dove si trova la gente e dove sono gli spazi sociali? ora chiudo prima di delirare troppo! un abbraccio e spero di incrociarvi.

zerozerozerounoottoottooattoquattroquattro

G.<sup>»46</sup>



Questa tesi è una sorta di mio diario del film, un'esperienza che ha significato l'incontro professionale con il *mestiere* del cinema, con le persone che realmente creano l'opera cinematografica e con un autore consapevole del proprio ruolo e della volontà che lo anima. Ed ha reso più forte la mia convinzione.

## BIBLIOGRAFIA

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

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.

