

ALDO MORO NELL'INTERPRETAZIONE DELLA CULTURA POPOLARE ITALIANA

Posted on 26 Febbraio 2021 by Storia e Futuro



Categories: [Numero 53 - Articoli](#), [Numero 53 - Febbraio 2021](#), [Primo piano](#)



di Mena Acconciagioco

Questo articolo presenta una breve rassegna degli itinerari di codificazione figurativa prodottisi intorno alla personalità di Aldo Moro; contestualmente alla sua progressiva storicizzazione Moro è stato al centro di un graduale processo di assorbimento culturale, realizzatosi mediante la produzione di numerose opere letterarie e artistiche con l'obiettivo di rivitalizzarne la memoria e l'opera imprescindibile all'interno della recente storia italiana. Il saggio si concentra sulla rielaborazione della sua figura all'interno dell'immaginario culturale italiano, attraverso le interpretazioni configurate da tre filoni rappresentativi: quello letterario, cinematografico e musicale.

Abstract Eng

This article presents a short review of the figurative codification itineraries produced around the personality of Aldo Moro; contextually to its progressive historicization, Moro was at the center of a gradual process of cultural absorption, achieved through the production of numerous literary and artistic works with the aim of revitalizing his memory and the essential work within recent Italian history. The essay focuses on the re-elaboration of his figure within the Italian cultural imaginary, through the interpretations configured by three representative strands: literary, cinematographic and musical.

Bio

Mena Acconciagioco è laureata in Lettere presso l'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli". Collabora con HistoryLab (Centre for the Study of Global, Social and Environmental History), attivo presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università Vanvitelli.

Bio Eng

Mena Acconciagioco has a degree in Humanities from the University of Campania "Luigi Vanvitelli". She collaborates with HistoryLab (Center for the Study of Global, Social and Environmental History), active in the Department of Arts and Cultural Heritage of the Vanvitelli University.

Negli ultimi quarant'anni la vicenda di Aldo Moro è stata oggetto di un incessante dibattito interpretativo. Il ruolo di primo piano ricoperto nella vita politica dell'Italia repubblicana per oltre un trentennio e le vicissitudini correlate alla sua morte, hanno sollecitato un'ampia mole di ricostruzioni storico-giornalistiche e giudiziarie con l'obiettivo di far luce sul suo pensiero, la sua attività politica e la sua drastica interruzione; anche nel mondo della letteratura e delle arti performative sono state prodotte numerose opere tese a fare emergere nuove prospettive di decodificazione storica e di trasmissione memoriale. Il presente articolo si propone di analizzare le diverse modalità con cui è stata delineata l'immagine di Moro in ambito letterario, cinematografico e musicale attraverso una

duplice narrazione, ovvero comparando le differenti rappresentazione adottate prima e dopo il sequestro e mostrando come, mediante il riadattamento della materia storica, l'immaginario artistico-culturale possa rivelarsi un valido testimone, indagatore di un periodo complesso quale quello dei cosiddetti *anni di piombo* in Italia.

Uno sguardo alla trattazione romanzesca sul sequestro Moro

La prima apparizione di Moro in un'opera letterariaⁱ è successiva alla sua scomparsa: a inaugurare questo tipo di produzione è il romanziere e saggista Leonardo Sciascia. La traiettoria autoriale dello scrittore di Racalmuto è interamente incentrata su quella che Onofri definisce la "controstoria d'Italia" (Onofri 1994, 97), ovvero il connubio tra iniquità della storia e teologia del potere, passando dall'osservazione del potere mafioso siciliano alla denuncia del potere nazionale; il più politico degli scritti di Sciascia è indubbiamente *l'Affaire Moro*, un pamphlet pubblicato nell'agosto del 1978 nel quale l'autore mette in rilievo le contraddizioni e le aporie che avrebbero caratterizzato la gestione del sequestro da parte della classe politica. Il meccanismo che governa l'esordio dell'*Affaire Moro* è di tipo associativo-memoriale: Sciascia muove da un articolo di Pasolini con cui nel 1975 lo scrittore aveva denunciato la "scomparsa delle lucciole" (Pasolini 2008, 129) ovvero l'estinzione dell'antico universo valoriale agricolo come esito del neocapitalismo dilagante, di cui additava come principali colpevoli i dirigenti democristiani, preconizzando metaforicamente il processo al "Palazzo". Questo nuovo fascismo aveva prodotto una "mutazione antropologica" (Pasolini 2008, 41), i cui sintomi erano rintracciabili nel nuovo linguaggio della politica, sempre più caratterizzato dall'eloquio complesso e reticente; il linguaggio di Aldo Moro era, per Pasolini, l'esempio più calzante di questa nuova lingua. Il dialogo oltre la morte con Pasolini, riportato da Sciascia, è come un passaggio del testimone: Moro e Pasolini sono, secondo Sciascia, uniti da una "enigmatica correlazione", ossia dall'immagine del processo, perché è poi Moro - "il meno implicato di tutti" (Pasolini 2008, 133) nelle logiche del potere democristiano - a subire un processo nel *tribunale del popolo*; per l'autore, Moro diviene vittima del suo linguaggio ermetico, sperando all'interno del carcere brigatista la pena compensativa del dover comunicare adattando alla funzione del dire "il linguaggio del non dire" (Sciascia 2001, 17). Al centro dell'*Affaire*, lo scrittore siciliano colloca, dunque, l'indagine ermeneutica su quelli che lui definisce i "documenti del contrappasso", ovvero le lettere redatte da Moro durante la sua prigionia e, per scandagliarne il senso, assume come archetipo interpretativo *La lettera rubata* di Edgar Allan Poe, scegliendo quale metodo investigativo il precetto dell'immedesimazione. Secondo Sciascia, nella prigionia del popolo, Moro subisce un processo di riduzione identitaria: l'autore ripercorre progressivamente le tappe di questa parabola discendente, a cominciare dalle qualificazioni elargite a Moro immediatamente dopo il rapimento e soffermandosi in particolar modo sulla definizione di "grande statista" (Sciascia 2001, 35), investitura che si inserisce immediatamente nel formulario retorico del partito-Stato quale mezzo per anteporre l'astratto principio di ardore statolatrico al non astratto principio della salvezza dell'individuo. L'esecutivo inizia infatti a tessere la tela dell'intransigenza fin dal primo momento, dal giorno di via Fani; a poche ore dal prelevamento di Moro le agenzie di stampa trasmettono ai giornali una falsa dichiarazione della moglie del Presidente, "Mio

marito non deve essere barattato in nessun caso” (Sciascia 2001, 50), manipolazione mediatica finalizzata a rafforzare l'idea di una linea dura della Dc, ostentando un fantomatico e irrinunciabile senso dello Stato per non piegarsi alle condizioni dei brigatisti. Il tema della trattativa diviene oggetto del contenzioso tra *potere* e *contropotere*, non traspare immediatamente nella strategia comunicativa dei brigatisti che lasciano sollecitare l'infame ricatto al loro prigioniero con l'intento di svelare e analizzare la sua identità integralmente, ovvero disintegrarne la rispettabilità politica e morale agli occhi dell'opinione pubblica; l'unico mezzo di cui Moro, dalla sua prigione, dispone per provare ad aver salva la vita è la scrittura, ed è appunto intorno alla scrittura che si consuma il dramma della sua capitolazione dal vertice del potere alla più assoluta impotenza. Le lettere sono infatti giudicate estorte, dunque non moralmente ascrivibili al suo autore: secondo Sciascia, nel momento in cui viene rinnegata la veridicità autoriale dei suoi scritti, Moro subisce una spoliatura creaturale, cominciando “pirandellianamente a sciogliersi dalla forma, poiché tragicamente è entrato nella vita; da personaggio ad uomo solo, da uomo solo a creatura” (Sciascia 2001, 76). È nella lettera recapitata il 20 aprile 1978 a Zaccagnini che Moro comprende effettivamente di aver subito un processo politico e di riduzione identitaria, mutando da ostaggio - e quindi da “alta personalità che significa qualcosa nella vita dello Stato” (Gotor 2008, 8) - a vittima di quella ragion di Stato che aveva invocato nella lettera a Cossiga, confidando in un intervento risolutivo del governo; quella stessa ragion di stato di cui Moro era energico sostenitore diviene ora presunta, livida e cieca, un fattore legittimante della reintroduzione della pena capitale nell'ordinamento giuridico. Da quei “fedelissimi delle ore liete” Moro viene scomposto pirandellianamente in “uno e due” (Sciascia 2001, 106), da grande rappresentante della politica italiana e ispiratore dei principi costituzionali, diviene nel carcere brigatista *un altro*, una persona diversa, soggiogata dai terroristi e, in quanto tale, non meritevole di essere creduta e ascoltata.

Il senso di abbandono e il rinvenimento della nuda condizione creaturale determina la decisiva consacrazione dei compagni di partito come “uomini del potere” (Gotor 2008, 143): Moro, dalla sua condizione di estraneità, intravede limpidamente la forza omicida del *potere* che falsifica e disconosce la realtà privandola della sua consistenza drammatica. La disperata denuncia di Sciascia invita dunque a guardare Moro in quanto uomo e non come simbolo del potere democristiano e si scaglia soprattutto contro la forza repressiva del linguaggio, colpevole di aver calpestato la dignità morale e intellettuale di Moro, ergendolo a monumento, riducendolo a *ecce homo* e sancendone così la morte civile prima che fisica. In quest'ottica la ricomparsa delle lucciole con cui si apre il libro può essere letta come “un ritorno di verità e di autenticità dell'esperienza e del linguaggio nel tempo di quella scomparsa delle lucciole e di quel vuoto linguistico e culturale denunciati da Pasolini” (Vecellio 2002, 169).

Con la pubblicazione del suo romanzo d'esordio, *Il tempo materiale* (2008), Giorgio Vasta - scrittore e sceneggiatore palermitano nato nel 1970, quindi ottenne nell'anno dell'uccisione di Moro - formula una rilettura iperrealistica degli anni di piombo, manipolando la materia storica per conferirle “un'allucinata verosimiglianza” con l'obiettivo di raccontare come “l'immaginario ha patito la Storia”

(Donnarumma 2009). Lo sguardo di Vasta è lo sguardo di una generazione che ha vissuto quel periodo durante l'infanzia, da qui la scelta di utilizzare il punto di vista non autorizzato di tre preadolescenti palermitani che, mossi da un sentimento di estraneità nei confronti della società tiepida nella quale vivono e da una brama epidemica di infettare la realtà attraverso l'exasperazione verbale, realizzano il loro processo di defezione trasformandosi in macchine militanti. Nel romanzo è centrale il tema della colpa, vissuta come fattore responsabilizzante, come elemento diversificante, ed è questo il motivo che li induce a scegliere, quale modello imitativo di riferimento, le Brigate rosse. Ammirano in loro il coraggio della colpa e subiscono nei loro riguardi una fascinazione di natura linguistica; nella loro lingua ideologica, pragmatica e razionale ravvisano la possibilità di realizzare l'agognato scollamento dal paese della "desensibilizzazione degli istinti civili, del depotenziamento di ogni forma di responsabilità" (Vasta 2017, 83). È la televisione il filtro mediatico tramite il quale la storia penetra con le sue inquadrature deformanti nella vita dei tre ragazzini, viatico di trasmissione del tragico nella *apátheia* nebulizzante della prassi di vita italiana, ed è attraverso i frammenti televisivi che recepiscono la gravità del loro tempo; la televisione è il mezzo tramite il quale gli italiani introducono nella loro realtà stemperata e velleitaria quell'orizzonte tragico che non sono più in grado di metabolizzare. L'affezione fideistica al cannibalismo mediatico assume in quest'ottica il valore di un processo di espiazione, lo si intuisce chiaramente dalle parole che Nimbo pronuncia di fronte alle immagini dei sommozzatori che cercano il corpo di Moro nel lago della Duchessa in seguito alla divulgazione del falso comunicato n. 7. Agli occhi di Nimbo l'Italia, spettatrice abulica, attende spasmodicamente di nutrirsi del corpo di Moro, la cui morte assume il valore simbolico di sacrificio liturgico; l'immagine di Moro acquista una valenza cristologica, quella di *agnus dei* che col suo sacrificio libera il mondo dal peccato e quindi, con un parallelismo, assimila gli italiani ai cristiani che in una sorta di comunione profana attendono metaforicamente di nutrirsi del suo corpo per purificare la propria anima. Nimbo, consolidatore di morfologie, lo trasmuta in sedimento linguistico, definendolo un "lepidottero malinconico" (Vasta 2017, 69) che si materializza nel suo piatto di minestra; quando Nimbo decide di gettare la minestra nel buttatoio della cucina, immagina che anche il corpo di Moro scivolerà lungo le tubature, sprofondando "nella memoria di pietra del mondo", ma "Aldo Moro non precipita". La metafora immaginifica è utilizzata come espediente per evocare il carattere inestinguibile della vicenda morotea all'interno dell'immaginario nazionale, l'ineluttabilità memorialistica di un evento tanto radicato all'interno della cultura storica italiana: "e allora di colpo mi sollevo, porto il piatto alla bocca, bevo, [...] Aldo Moro è perduto nel lago, nel piatto, nella gola, è il perforatore del mondo, il bucatore. Io sono il foro." (Vasta 2017, 70). Nimbo decide quindi di inghiottire la minestra e con essa il corpo di Moro, il gesto antropofago è vissuto come impulso continuativo del sacrificio, la reviviscenza di Moro attraverso il corpo di Nimbo assume il significato di *medium* interruttivo di quel processo di espiazione intrapreso dal cittadino-spettatore - educato all'immobilità e alla scomparsa - che si sostanzierà nella ricerca di una nuova vittima, Morana (il compagno di classe emarginato nonché *alter ego* adolescenziale di Moro); se, però, come rilevava Sciascia, Moro durante la sua detenzione subisce una trasformazione creaturale, Morana invece diviene vittima di una liturgia della distruzione, il suo corpo viene gradualmente deformato, sottoposto

a lente e meticolose compressioni quotidiane in un crescendo d'intensità fino al soffocamento, la sua è una morte lenta e silenziosa, incruenta ma estremamente efferata, in quanto spoglia di qualsiasi valenza storico-politica.

I due successivi romanzi presi in esame ricorrono alla rievocazione del rapimento Moro per indagare il contesto internazionale e nazionale nel quale era maturato. Antonio Ferrari – inviato speciale ed editorialista del *Corriere della Sera* dal 1973, cronista degli anni del terrorismo in Italia – nel 1981 ricevette l'incarico di redigere un romanzo per riabilitare l'immagine del *Corriere della Sera*, travolto dallo scandalo P2; sei mesi dopo il commissionamento, però, la Rizzoli rifiutò di pubblicare il romanzo, uscito solo trentacinque anni dopo con il titolo *Il Segreto*. L'autore sceglie di raccontare le vicende relative alla genesi e al compimento del rapimento Moro alterando i riferimenti storiografici ufficiali, per poter disvelare le informazioni apprese nel corso della sua carriera giornalistica. I nomi dei protagonisti sono tutti d'invenzione, il nome di Moro non viene mai esplicitamente menzionato, il personaggio di Ron J. Stewart ricalca la figura di Ronald Stark, addetto ai servizi segreti americani sotto il ruolo di copertura di trafficante internazionale; Franco Marozzi e Privato Galletti sono visibilmente ispirati a Mario Moretti e a Prospero Gallinari, rispettivamente capo militare dei terroristi e capo del fronte logistico, così come la volenterosa coppia di irregolari esterni all'organizzazione che mettono a disposizione come covo la loro abitazione di via Smareglia, rievoca da lontano i brigatisti Morucci e Faranda; altra figura emblematica è quella di Mario Crotti, docente di Lettere e filosofia a Milano, in cui è individuabile la figura di Corrado Simioni, fondatore di Hyperion (nel romanzo denominata Kyrie), organizzazione nata a Parigi nel 1976 come scuola di lingue che fungeva però da stanza di compensazione dei maggiori gruppi eversivi del terrorismo internazionale con compiti di supervisione e di controllo sui gruppi che praticavano la lotta armata (Fasanella 2018), nonché "cervello politico" esterno delle Br. La narrazione ricostruisce, attraverso la finzione romanzesca, l'implicazione di centrali di potere straniere nel disegno di destabilizzazione compiuto in Italia, ovvero di servizi segreti deviati del blocco atlantico, orientale e israeliano ricollegando la fitta trama dei poteri occulti che scendono in campo (Cia, Kgb, Mossad, Raf) alle due grandi operazioni intraprese da Moro: la costruzione di una "Europa dei Popoli", un progetto che prevedeva necessariamente il superamento del rigido bipolarismo geopolitico sancito dagli accordi di Yalta e la realizzazione in Italia di una "democrazia compiuta" con l'ingresso del Partito comunista nell'area di governo; due progetti che, se realizzati, avrebbero ridefinito la mappa geopolitica post-bellica, alterando il ruolo dell'Italia quale avamposto strategicamente essenziale dell'Alleanza atlantica.

Manuel Fondato – giornalista del quotidiano romano *Il Tempo* e collaboratore dell'Associazione Italiana Vittime del Terrorismo – ripercorre la genesi italiana della deriva autoritaria connessa al rapimento Moro nel suo romanzo *L'Abisso*, pubblicato nel 2018 per Castelvecchi. Con un andamento diaristico, Fondato conduce l'io narrante – dalla sua posizione privilegiata di agente antiterrorismo alle dipendenze del generale Dalla Chiesa – alla scoperta della connivenza tra le forze dell'ordine, la massoneria e la politica; sceglie di utilizzare il punto di vista di un carabiniere – perché è un punto di vista che conosce personalmente, avendo indossato la divisa per l'anno di leva – e arriva ad

individuare, nella finzione narrativa, un possibile antecedente del coinvolgimento dei palestinesi nel commercio di armi destinate alle Brigate Rosse nel cosiddetto "Lodo Moro". Riconduce quindi le origini della "congiura di Palazzo" alle vicissitudini del primo governo di centro-sinistra presieduto da Moro, ovvero al "Piano Solo", il tentativo di colpo di Stato ideato nel 1964 dal generale Giovanni De Lorenzo, evidenziando quanto la politica morotea di allargamento dell'area democratica fosse invisa ai concentrazionisti della destra democristiana.

Moro nell'immaginario cinematografico

In ambito cinematograficoⁱⁱ Aldo Moro appare per la prima volta nel 1976 nelle vesti del Presidente M. di *Todo Modo* per la regia di Elio Petri. Il regista - nato a Roma in una famiglia di artigiani del rame, iscritto fin da adolescente alla Federazione giovanile comunista italiana, firmatario del Manifesto dei 101 contro l'intervento sovietico in Ungheria - è stato autore negli anni '70 di un cinema "padroneggiatore di un discorso sovversivo sul soggetto nel politico" (Rossi 2015, 26) realizzato attraverso l'estremizzazione psicotica del grottesco come riflesso del degrado del costume civile; questo senso di claustrofobia del reale assume la più notevole connotazione proprio in *Todo Modo*, un ritratto deformante che tramuta il metaforico processo invocato da Pasolini in una esecuzione di massa.

Per sfuggire ad un'incombente epidemia - allegoria del disfacimento della classe politica - gli uomini di Stato (ministri, sottosegretari, senatori, magistrati, affaristi, banchieri, tutti legati alla Democrazia Cristiana) si rifugiano presso l'eremo fortitizio di Zafer, un'ambientazione espressionista, dominata da un grigiore perturbante; al ritiro si radunano centotré partecipanti che, guidati dalla controversa figura di don Gaetano, si avviano a compiere un percorso di esercizi spirituali sul modello della pratica religiosa ideata da S. Ignazio di Loyola. Lo scopo del ritiro, che si svolge in un arco temporale di tre giorni, è quello della riflessione e dell'espiazione: i temi scelti per le meditazioni sono quelli del Peccato, dell'Inferno e della Croce, una ripartizione triadica che ricorda i luoghi della *Commedia* dantesca, prefigurando in antitesi un cammino discensionale verso un totale oblio. Le meditazioni si alternano a segreti incontri di partito in cui si discute del momento delicato che investe l'Italia, del reddito nazionale, del deficit del bilancio, dell'inquietudine delle corporazioni, dunque il tema del connubio tra lo stato e gli investitori privati; il simbolismo sotteso a siffatte riunioni è quello di un'espiazione fittizia, in cui la ritualità non è altro che il mascheramento di nuovi accordi clientelari, effettuati nell'ovatta dell'ambiente claustrale. Nel corso della seconda giornata, durante la recita del rosario, hanno inizio gli inspiegabili omicidi; la soluzione a tutti i delitti viene infine individuata dal Presidente M., orchestratore del massacro, nella citazione di Sant'Ignazio di Loyola che dà il titolo al film; *"Todo modo para buscar la voluntad divina"*, realizzare la volontà divina stagliando l'adunca falce sulla classe politica al fine di purificare la società dai suoi crimini, un gioco mortifero che vede cadere il suo stesso ideatore. La pellicola insiste sulla rappresentazione iconica del Presidente, interpretato da Gian Maria Volonté, come volto del *potere democristiano*, come una personalità dal pensiero e dal parlare oscuri, il punto focale verso cui convergono "le pulsioni e le nevrosi dell'intero corpo politico

che egli rappresenta” (Uva 2007, 142) e pertanto diviene il fulcro dell'aggressione a quella classe politica, ovvero la Democrazia Cristiana, che aveva tenuto le redini dell'Italia negli ultimi trent'anni. Il film di Petri, inizialmente sequestrato per vilipendio, fu definitivamente condannato alla *dannazione morale* dopo l'assassinio di Moro, quando la profezia della finzione drammatica si tramutò in una traumatica e lacerante esperienza reale.

Dieci anni dopo, nel 1986, Moro viene nuovamente interpretato da Volontè ne *Il Caso Moro* di Giuseppe Ferrara. L'intera opera di Ferrara - attento, fin dagli esordi negli anni '60, a denunciare i condizionamenti imposti dall'industria cinematografica - è improntata sul vortice dei casi irrisolti della seconda Repubblica, riproposti attraverso la formula della trasposizione documentaria di impegno civile che tende a “deromanzare la raffigurazione artistica, a scioglierla dallo psicologismo, a metterla il più possibile in presa diretta con la quotidianità, la nuda prosa” (Argentieri 2005, 12). Tale è la chiave rappresentativa adottata ne *Il Caso Moro*, un'accurata cronistoria della drammatica vicenda del presidente democristiano, a partire dall'agguato in via Fani il 16 marzo del 1978, fino al tragico rinvenimento delle sue spoglie in via Caetani il 9 maggio. La ricognizione cronachistica effettuata da Ferrara sembra prospettare la visione secondo cui i veri esecutori materiali dell'assassinio dell'on. Moro non risultino essere i brigatisti, ma quei sostenitori del fronte della fermezza che si muovono, come pedine, tra le mani dello scacchiere internazionale, in una logica aberrante di totale asservimento e di assoluta inerzia operativa. I brigatisti, di contro, nella loro azione sovversiva, hanno nei confronti del presidente un atteggiamento quasi premuroso, si interessano delle sue condizioni di salute, cercano di accogliere le sue proposte e sembra quasi di leggere tra le righe, nei loro volti, un'aura di pentimento per aver scelto un nemico sbagliato, un nemico di cui gradualmente iniziano ad apprezzare la qualità umana, e verso il quale, in fondo, serbano speranze di salvezza. Estremamente realistica è, invece, la drammatizzazione compiuta da Volontè che si tramuta in una vera e propria opera di reviviscenza; la caratterizzazione di Moro, nell'interpretazione di Volontè “non contrasta e non confligge, anzi completa, quella del Presidente surreale di *Todo modo*” (Gaudio 2014, 172), ne evidenzia l'assoluta lucidità e la determinazione nella ricerca dignitosa di una via di salvezza, la sua attitudine al dialogo costruttivo ed edificante, la sua pacatezza e spinta vitalistica anche in una situazione estrema che s'infrange gradualmente con la consapevolezza del suo stato di isolamento, veicolando dunque un preciso messaggio di dissenso nei confronti dell'errore strategico di attacco frontale alle istituzioni compiuto dalle Brigate Rosse e soprattutto nei confronti della macchina partitica, colpevole di aver abbandonato Moro col suo totale immobilismo, antepoendo le ragioni della violenza e della sopraffazione a quelle del diritto alla vita.

Del 2003 è invece *Buongiorno, notte*, di Marco Bellocchio; la cifra stilistica di Bellocchio - il cui cinema si caratterizza per l'irriverenza delle narrazioni, dovuta anche alla sua militanza politica nell'Unione comunisti italiani - è la scelta di una drammaturgia d'intimismo freudiano in cui la focalizzazione è su quel “teatro dell'inconscio indagato nella penombra dell'appartamento” (Aprà 2005, 16), un linguaggio dei sensi che penetra l'azione per esplorarne la dimensione tragica. In *Buongiorno, notte* il regista offre una prospettiva inconsueta rispetto a quella della fedele rievocazione storica: la

narrazione è, infatti, affidata allo sguardo sognante di Chiara, carceriera e al contempo prigioniera di un'assurda mistificazione della realtà che la condurrà a scontrarsi con un senso di lacerazione progressiva. È centrale nella pellicola il binomio realtà-immaginazione; l'immaginazione, l'apertura di una dimensione archetipica, diviene per Chiara il varco per uscire dalle strettoie di una realtà latente nonché canale di riemersione dell'agente patogeno che la corrode dall'interno, ed è proprio la riemersione di quel disagio che determina un definitivo ravvedimento, la trasmutazione della nevrosi in una trasformazione interna. I sogni di Chiara riproducono inizialmente la purezza del gesto che lei è convinta di star compiendo, spezzoni di paesaggi innevati, sequenze tratte dai film di propaganda stalinista, il candido primo piano di una fanciulla, ma quando Chiara comincia a rifiutare l'idea di uccidere Moro sogna le fucilazioni dei partigiani, giungendo così a intravedere la distanza storica che si frappone tra gli ideali libertari della Resistenza e quelli della cieca e spietata lotta terrorista, tra gli odiati carnefici dell'apparato militare fascista e i componenti del gruppo brigatista: è proprio la consapevolezza dell'eterno ritorno della disumanità motivata dal filtro dell'ideologia ad ingenerare il meccanismo di silente dissociazione. *Buongiorno, notte* è soprattutto un film sulla memoria dei padri; la pellicola ricongiunge l'elemento della lotta al nemico politico a quello della lotta parricida, è uno scontro edipico prima che politico, in cui il sovvertimento dei ruoli giunge a configurarsi come un atto mancato, espressione della necessità di tradurre il desiderio di alienazione dalla figura dello statista-padre in compiuta attuazione per sanare quella eterna e intramontabile rivalità. Il Moro interpretato da Roberto Herlitzka non risulta puramente agito, ma attore primario mediante il flusso della sua attività riflessiva, alla ricerca di un senso di quanto gli accade, del movente dei suoi carcerieri e delle riluttanze dei compagni di partito; l'elucubrazione, l'esercizio del pensiero restituisce l'immagine della libertà intellettuale del Presidente anche nella sua condizione di prigioniero e diviene quindi veicolo di rifrazione tra due ottiche differenti, la spinta propulsiva che ingenera la crisi di coscienza di Chiara.

L'impossibilità di tramutare il sogno in realtà, dunque di liberare l'ostaggio, impone quale *unica alternativa di pacificazione, la fuga nell'immaginazione*; nel montaggio finale si susseguono l'immagine onirica di Moro che cauto indossa il suo cappotto, esce dall'appartamento e camminando libero per le strade di Roma si riappropria della vita e quella sacrificale del Presidente che viene bendato per essere condotto alla morte. Il regista inserisce qui le immagini di repertorio del funerale di Stato, celebrato *corpore absent*, e infine ripropone nuovamente Moro in cammino per le vie di una Roma crepuscolare e mattutina, sulle note di *Shine on you crazy diamond* dei Pink Floyd, quasi a volerne rappresentare l'anima, che, staccatasi dal corpo, è finalmente salva dall'atroce *durizia* di questo mondo in un'altrove immateriale come a voler concretizzare, agli occhi di Chiara, il sogno di un'umanità ritrovata, di un'alba che non ha ceduto il passo alla notte più cupa. Il finale utopico scelto da Bellocchio assolve a una duplice funzione: quella di mitigare, attraverso la creazione artistica, l'antica ferita mai sanata dell'assassinio di Moro e di consegnare allo spettatore, specie con l'ultima inquadratura, la percezione di una sua simbolica rinascita.

Dello stesso anno di *Buongiorno, notte* è *Piazza delle cinque lune* di Renzo Martinelli. Il filone prediletto da Martinelli (che esordisce alla regia nel 1994, dopo essere stato produttore di videoclip

musicali e di spot pubblicitari) è quello del cinema d'inchiesta orientato alla ricerca degli impedimenti alla conoscenza politica della verità (Tanassi 2006). In *Piazza delle cinque lune* infatti l'asse prospettico muta radicalmente rispetto alle trasposizioni precedenti, assumendo i connotati dell'indagine giudiziaria condotta a posteriori; con un ritmo incalzante il regista ripercorre gli avvenimenti e i loro sviluppi successivi, portando alla luce, attraverso la trasposizione drammaturgica, una serie di incongruenze e di interrogativi sugli esiti delle inchieste processuali esplorando piste fino ad allora taciute. La ricerca di una spiegazione verosimile per quell'evento traumatico, di una verità a lungo occultata dalla ragion di stato, chiaramente evocativa dell'impegno assunto dal regista attraverso l'inchiesta cinematografica, si qualifica come il *trait d'union* dell'intera narrazione filmica che si apre proprio con una citazione di Moro: "Quando si dice la verità non bisogna dolersi di averla detta: la verità è sempre illuminante, ci aiuta ad essere coraggiosi" (Moro 1979, 379). La ricezione di un inedito filmato super 8mm della strage di via Fani e la confessione dell'esistenza del Memoriale autografo e completo di Moro sono i due elementi narrativi che danno avvio al percorso investigativo del procuratore capo di Siena, Rosario Saracini; l'indagine parte dalla ricostruzione della dinamica dell'agguato, arrivando a smentire il tamponamento tra la Fiat 128 del leader brigatista Mario Moretti e la Fiat 130 di Moro. Saracini poi rileva la presenza di un uomo in divisa sulla destra, che cammina per via Fani in perfetto sincrono con le macchine; secondo questa logica all'agguato avrebbe dunque partecipato una quinta persona, un *brought in*, un professionista estremamente affidabile assoldato per neutralizzare la scorta senza che il Presidente venisse colpito; questa prospettiva prefigura un'altra dinamica dell'evento contestando le indagini ufficiali e quindi l'operato collettivo della macchina governativa. Nel super 8mm s'intravede, inoltre, un uomo che assiste *de visu* alla strage; è Camillo Guglielmi, un colonnello del Sismi che faceva anche parte di Gladio, un'organizzazione paramilitare clandestina di tipo *stay-behind* che si occupava di addestrare i *gladiatori* nella base militare di Capo Marrargiu, pronti ad entrare in azione nel caso di un'eventuale insurrezione del partito comunista.

Le indagini proseguono successivamente con la revisione dei rogiti di via Gradoli 96, l'analisi del falso comunicato n. 7, dei molteplici omicidi connessi alle rivelazioni contenute nel Memoriale e dei referti dell'autopsia; nel frattempo il giudice Saracini riceve dal suo misterioso contatto un nuovo importante elemento, un floppy disk da cui apprende l'esistenza dell'Hyperion, la scuola di lingue dietro cui si celava in realtà la stazione della Cia più importante d'Europa, il cui compito era quello di infiltrarsi nei gruppi dei militanti marxisti europei (l'Ira, l'Eta, l'Olp e le Brigate Rosse) e di cooptarli. L'Hyperion, per salvaguardare gli interessi di Yalta, per cui la diretta partecipazione del Partito Comunista al governo rappresentava una minaccia inaccettabile dato che avrebbe allontanato l'Italia dalla NATO, contribuì significativamente alla cancellazione del disegno moroteo, aprendo due uffici in Italia, uno a Milano e l'altro Roma, per gestire *in loco* le operazioni terroristiche, ambedue gestiti da società di copertura del Sismi e chiusi poco dopo la morte del Presidente; quindi, secondo queste ipotesi, le Brigate rosse agirono sotto l'ala protettrice dei servizi segreti.

Una delle sequenze più suggestive del film è la scena magistrale della torre del Mangia, il percorso

ascensionale della torre è la rappresentazione metaforica delle tappe investigative che portano i protagonisti ad avvicinarsi a quella verità che è l'assoluto *leit motiv* dell'intreccio narrativo; solo dalla cima della torre arrivano a scorgere la fitta rete geometrica che ha caratterizzato il caso Moro e quindi il sotteso disegno di cospirazione internazionale che avrebbe agito contro l'idea di pacificazione politica perseguita dal Presidente. Il *docudrama* di Martinelli, pur concludendosi in chiave pessimistica, con lo smarrimento del Memoriale nei labirinti del potere – metafora di una verità che non potrà mai essere pienamente conosciuta – si configura come un audace tentativo di rincorrere ed afferrare almeno una parte di quella verità, senza tornaconti, rifiutando di attenersi a una memoria fittizia degli eventi sedimentata nel credo collettivo.

Gli echi del fatto storico nella *popular music*

All'interno della produzione musicale un primo rimando metaforico a Moro compare nel singolo *Berta Filava* di Rino Gaetano; il cantautore crotonese, in apparenza menestrello scanzonato del *nonsense*, adopera l'arma della rivelazione clamorosa celata dietro la veste criptica dell'ironia per narrare i mali della società in modo surrealistico. E umoristici e irriverenti sono proprio i toni adottati in *Berta Filava*, il brano è una sardonica invettiva contro il partito democristiano, fu infatti inciso proprio nel momento in cui nel mondo politico imperversava lo scandalo Lockheed.

Il caso Lockheed scoppiò il 4 febbraio 1976, quando i dirigenti della società aerospaziale americana *Lockheed Aircraft Corporation* confermarono di aver erogato imponenti tangenti a importanti personalità di governo italiane, mediante l'intermediazione di due società italiane, la Com.El. e la Ciset, al fine di incentivare l'acquisto di quattordici velivoli Hercules C-130 da parte dell'Aeronautica Militare italiana. Dalle indagini della Commissione Parlamentare d'inchiesta presieduta dall'americano Church, emerse che i due personaggi chiave fautori dell'accordo d'acquisto sarebbero stati designati con due nomi di copertura, quello di *Antelope Coppler e Pun*. Il nome di *Antelope Coppler* sarebbe stato riferito a un'alta autorità politica italiana, mai identificata, presumibilmente uno dei Presidenti del Consiglio in carica nel periodo in cui si svolsero i fatti incriminati, tra il 1968 e il 1971, mentre il nome di *Pun* doveva essere inteso come il termine corrispondente in codice al Capo di stato maggiore dell'Aeronautica, ovvero Duilio Fanali. Furono colpiti dallo scandalo anche i ministri della Difesa in carica nel triennio della trattativa sotterranea, il democristiano Luigi Gui e il socialdemocratico Mario Tanassi, emersero anche i nomi di Giulio Andreotti, indicato da un esperto di transazioni internazionali, Ernest Hauser e di Moro, che spuntò dal taccuino di un certo James Loewentein, un collaboratore del segretario di Stato americano Henry Kissinger (Mautone 2013, 69), in seguito esclusi dalla rosa degli imputati per mancanza di riscontri.

La sentenza definitiva sul caso Lockheed, fu pronunciata solo il 1º marzo 1979 dalla Corte costituzionale e assolse dal reato di corruzione per atti contrari ai doveri d'ufficio aggravato il ministro Gui mentre Tanassi fu condannato a due anni e quattro mesi di reclusione e a 400mila lire di multa per il reato di corruzione.

Il 25 luglio 1977 Rino Gaetano tenne un concerto a San Cassiano di Lecce, durante il quale nell'introdurre *Berta filava* la dedicò a "grossi personaggi enigmatici del mondo politico e di altri mondi anche" (Mautone 2016, 108); il testo della canzone sembra celare tra le righe proprio il riferimento allo scandalo Lockheed. La Berta che fila è un'immaginifica rappresentazione della Lockheed, che "intesseva negli anni sessanta contatti con ambienti politici (anche) in Italia per corrompere e poter così vincere appalti miliardari per forniture aeronautiche" (Mautone 2013, 76): in quest'ottica, i nomi dei personaggi che compaiono all'interno del brano potrebbero essere allusivamente accostati alle personalità di Robert E. Gross, fondatore della Lockheed, femminizzato in Berta, rappresentazione metaforica della società aerospaziale americana e ai ministri della Difesa rinviati a giudizio, Mario Tanassi e Luigi Gui. L'opera di tessitura intrapresa dalla Lockheed, scrive Gaetano, dà alla luce un bambino, ovvero l'accordo di compravendita per l'acquisto dei quattordici velivoli Hercules C-130, ma i fautori di tale accordo, secondo il cantautore, non sarebbero stati i politici incriminati bensì personalità più alte che avevano contatti negli gli ambienti più influenti (quelli politico-istituzionali, industriali, bancari, finanziari); cantando che "il bambino non era di Mario e non era di Gino", Rino Gaetano fa trapelare l'innocenza dei due politici, utilizzati come capri espiatori per depistare le indagini ed eclissare la vera identità dei responsabili. Nella prima strofa del brano, Gaetano, accanto ai tre protagonisti, introduce la figura di un santo "vestito d'amianto", riferimento che potrebbe essere associato all'*Antelope Cobbler*, il regista dello scandalo Lockheed, evocato dall'amianto, uno dei materiali di produzione dei velivoli C-130; il "santo che piange sul rogo" potrebbe anche essere interpretato come una sorta di ammonimento. Tra i sospettati, infatti, emerse inizialmente anche il nome di Moro per cui, in quest'ottica, quest'ultimo personaggio potrebbe essere proprio Moro, destinato alla pena di morte per aver sollecitato l'avvento di un nuovo corso nei rapporti interpartitici con la "strategia dell'attenzione" e la solidarietà nazionale e, dunque, aver rinunciato ad indossare il "vestito d'amianto", ovvero a seguire le indicazioni provenienti da oltreoceano di abbandonare la collaborazione con il Pci, per sfuggire alla minaccia totalizzante della diplomazia americana.

La produzione musicale post-memorale è inaugurata da *Io se fossi Dio* di Giorgio Gaber e Sandro Luporini, un singolo di 13 minuti pubblicato nel 1980 in formato 12 pollici e poi inserito nell'album *Anni affollati* del 1982. Negli anni '70 Gaber e Luporini inaugurano il genere espressivo del "Teatro-Canzone" (Serra 1982), una forma d'arte che ha il suo fulcro essenziale nella scelta di un recitativo parlato e individualistico che spazia da temi leggeri, introspettivi, forme di dissacrante ironia ad eretiche dichiarazioni di disincanto ideologico. In quest'ultima categoria si può collocare *Io se fossi Dio*, il brano è una cronaca politico-sociale dell'Italia a cavallo tra gli anni '70 e '80, in cui l'espedito del distacco dalla contingenza mediante l'identificazione con Dio è utilizzato dall'autore per ergersi al di sopra delle parti in causa e infliggere la propria virulenta invettiva; l'enumerazione degli imputati dello *j'accuse* gaberiano parte dalla critica alla figura del "piccolo borghese" che "non commette mai peccati grossi/ non è mai intensamente peccaminoso", un individuo avvinto da una sorta di debolezza della volontà che lo costringe ad un'esistenza vacua ed opaca, dominata da un perbenismo esteriore

dietro cui si cela un'intrinseca inautenticità. Malgrado l'utilizzo della voce ultraterrena Gaber riconosce il proprio distacco dalla sostanza sempiterna, dunque di essere pienamente invischiato nelle cose terrene, nei mali che si accinge a denunciare, "ma io non sono ancora/ nel regno dei cieli/ sono troppo invischiato/ nei vostri sfaceli"; ciò non gli impedisce di arrestare la sua marcia apocalittica, che riprende incisiva in un crescendo sempre più rapsodico. Il Dio gaberiano è un Dio violento la cui denuncia valica i limiti della querela empia e dolente per sfociare nella maledizione: "stramaledirei gli inglesi/ [...] gli africanisti e l'Asia/ e poi gli americani e i russi/ bastonerei la militanza come la misticanza/ [...]i volteriani, i ladri/ gli stupidi e i bigotti"; il sintagma "stramaledirei gli inglesi" rievoca uno slogan ideato dal giornalista Mario Appellius (Bonanno 2013, 39) molto noto in epoca fascista, il richiamo agli "africanisti" si riferisce alla moda degli interventi caritativi che guardano al geograficamente lontano, è dunque indirizzato ai componenti delle associazioni che operano per sostenere economicamente i paesi del Terzo Mondo; il binomio americani e russi è utilizzato per rievocare la contrapposizione tra i due *imperi* della *guerra fredda*, mentre la "misticanza" e i "volteriani" sono termini antitetici per indicare il dissidio tra spiritualismo e razionalismo, tra i seguaci della sfera trascendentale e quelli che si affidano esclusivamente alle facoltà raziocinanti.

Si scaglia poi contro i giornalisti, accusati di cannibalismo ovvero di procacciarsi la paga indegnamente, sfruttando con perfido opportunismo vicende drammatiche per fare notizia; sono pseudo professionisti che in preda al conformismo mediatico si rivelano incapaci di un'autentica autonomia di pensiero, di critica sociale e politica, e che perseverando nella riproposizione del "disastro umano/col gusto della lacrima in primo piano", dunque di particolari tragici allo scopo di suscitare facili pietismi, espropriano l'uditorio della possibilità di soffrire autenticamente perché "anche la pietà viene istituzionalizzata e diretta in modo univoco da questa informazione assolutamente compiaciuta" (Bonanno 2013, 54). Segue l'invettiva contro i partiti dove il Dio-Gaber arriva ad apostrofare la politica come "schifosa", in tutte le sue variegate espressioni partitiche; si scaglia contro i democristiani che qualifica come "untuosi" ovvero viscidati e torbidi, poi contro i compagni del Pci, definiti come "grigi", senza più una coloritura politica precisa. Nella prospettiva gaberiana la politica si è ridotta a pura amministrazione tecnica, ad una condizione di adattamento inerte, passivo ed è ormai priva del suo ruolo di guida dello Stato democratico; non mancano gli attacchi ai radicali e ai socialisti; Gaber ironizza sul fatto che i radicali tra loro si chiamino "compagni", asserendo tuttavia che quest'accezione di derivazione comunista è accettabile perché tanto ormai la parola *compagno* è squalificata, non ha più alcun valore nemmeno per i comunisti. Inoltre li accusa di occuparsi solamente di "idiozia che fa democrazia", in riferimento alle rivendicazioni progressiste avanzate negli anni '70 mediante la promozione di diverse campagne referendarie, tra cui quella sul divorzio o sull'interruzione volontaria di gravidanza, proposte significative, ma giudicate non prioritarie rispetto all'allora clima di violenza e repressione. Gaber si rivolge poi ai socialisti, accusati di "schifosa ambiguità" nello stringere "spensierate alleanze di destra, di sinistra, di centro", con chiaro riferimento al ruolo del partito quale ago della bilancia nei governi di centro-sinistra e in quelli cosiddetti di solidarietà nazionale. A questo punto, il grido di dolore del Dio gaberiano si scaglia contro

“l'altra faccia della medaglia”, ossia contro le Brigate rosse; le Br vagheggiando il sogno di una patria del socialismo reale con la loro logica criminale non hanno fatto altro che creare movimenti di solidarietà proprio verso quello Stato che desideravano annientare in nome della rivoluzione proletaria, trasformando l'irriverenza in sostegno pregiudiziale alle forze dell'ordine (“lo stupido pietismo per il carabiniere”). Gaber dunque pur non contestandone gli ideali, ne condanna la modalità d'azione efferata e spregiudicata, indignandosi con i terroristi per averlo espropriato della possibilità di adirarsi con lo Stato. Nelle strofe finali la voce del Dio-Gaber consacra definitivamente il suo personale giudizio universale; si rivolge a chi dai terroristi era stato suo malgrado colpito, scagliandosi contro le ipocrisie *post mortem* e sostenendo che “a Dio i martiri/non gli hanno fatto mai cambiar giudizio”. Quando a cadere sotto i colpi del terrorismo è un uomo dello Stato, i critici e gli avversari corrono a elogiarlo: “se gli ha sparato un brigatista/ diventa l'unico statista”; Gaber invece sostiene, di non cambiare ugualmente il suo severo giudizio continuando a perseverare rigorosamente nella sua opinione, a indignarsi contro quelle figure che lui considera degli esempi di malgoverno. Il testo cita poi esplicitamente l'onorevole Aldo Moro: dopo il suo assassinio, Moro fu dipinto da gran parte della stampa e della politica italiana come il più grande statista dal dopoguerra e Gaber intende sottolineare il fatto che la sua violenta dipartita non giustifica o nobilita il partito di cui è stato l'esponente più autorevole, né assolve il politico – che definisce “responsabile maggiore di vent'anni di cancrena italiana” – dalle sue responsabilità. Gaber giustifica l'atrocità del riferimento spiegando che “non si trattava dell'uomo Moro, che fra l'altro era una delle persone più intelligenti della Democrazia Cristiana, ma di un simbolo: il simbolo di una situazione che col compromesso storico avrebbe affossato qualsiasi rigurgito di sinistra con la conseguenza di governi senza neanche più opposizione” (Bonanno 2013, 70). Nel finale di questo ascendente climax apocalittico avviene il definitivo distacco del cantautore dalla realtà politica e sociale e l'isolamento nella propria dimensione individuale; l'abbandono dei *negotia* civili per trovare ristoro dai turbamenti nell'*otium* campestre, unico spazio incontaminato e scenario perduto di una remota e felice età dell'oro, si configura come “l'abbandono dell'illusione politica, della praticabilità della politica” (Bonanno 2013, 56) nonché un incitamento affinché anche gli altri abbandonino questo piano impraticabile: “E allora/ va a finire che se fossi Dio/ io mi ritirerei in campagna/ come ho fatto io”.

Del 1993 è il brano *Via Italia*, pubblicato dai Gang (un gruppo punk-folk-rock guidato dai fratelli Sandro e Marino Severini, attivo discograficamente dal 1984) nel loro quinto album *Storie d'Italia*; la modalità artistica privilegiata dai Gang è la scelta di una sonorità cantautorale di dissenso, realizzata attraverso una narrazione metaforica in un “realismo visionario” che mescola reminescenze del passato e cruda attualità (Severini 2003). Nel solco di un'urgenza lirica di stampo memorialistico s'innesta *Via Italia*, un'eufonica fusione musicale tra rock e arie di tradizione popolare che raffigura un dolente ritratto di una nazione costituzionalmente smarrita. L'*incipit* del testo condensa già una valenza fortemente simbolica: “In via Italia hanno spento le luci”; l'immagine di un'Italia su cui cala il sipario delle tenebre ci introduce pienamente nel clima degli anni '70, anni di contestazioni, di lotte operaie, dello stragismo di destra e del terrorismo di sinistra, anni di incertezze, di complotti, di paure; è un'Italia

assopita nel sonno della morte, “è caduto un angelo in strada”, che ha smarrito la prospettiva di continuare a credere nei valori repubblicani e nell'ideale di uno Stato quale struttura di riferimento per la difesa degli interessi generali dei cittadini. Un'Italia in preda a un irrefrenabile *cupio dissolvi*, attanagliata da una sensazione di disagio psico-sociale prodotto dalla condizione di ottenebramento delle coscienze, “hanno chiuso tutti i cancelli”: gli anni '70 sono gli anni dei poteri occulti legati a interessi capitalistici, della gabbia soffocante dell'atlantismo, dell'alleanza tra settori deviati della massoneria ed ambienti mafiosi, gli anni dunque dei “vicoli oscuri”, di omicidi politici con mandanti transnazionali. Sono anni attraversati dall'eclissi della democrazia, in cui le stragi di Stato sono coperte dal muro di omertoso silenzio dei burattini del Potere depersonalizzati dalle loro maschere e la tela del ragno si estende a dismisura, tuttavia il burattinaio occulto che muove le fila del gioco politico risiede fuori dal “Palazzo”. Sovviene poi il riferimento esplicito al 1978, *annus horribilis* della storia recente italiana; è estremamente violenta la metafora del profilarsi di una nuova “notte dei cristalli”, indicativa di uno stato di forte devastazione morale, in cui la congiura è sempre in agguato, da qui l'evocazione delle icone del tradimento, il cesaricida Bruto e il fratricida Caino e il richiamo in chiave parodica al brindisi con Giulio e Francesco, trasposizioni evidenti di Andreotti e Cossiga. È in quel momento che l'Italia diviene ostello di dolore, nave in gran tempesta senza nocchiere, personificata, con memoria dantesca, ad una donna di malaffare, teatro di una memoria negata in cui gli assassini salgono in cattedra, tutelati dalla nuova legge del pentimento, mentre le vittime sono consegnate all'ergastolo del dolore. Il momento in cui la politica muore condannando a morte proprio quell'idea nuova che avrebbe potuto salvarla, l'idea che un comunismo democratico potesse arrivare al potere grazie al consenso popolare, un'idea lungimirante, di concerto e interazione positiva tra le fazioni nell'interesse superiore della stabilizzazione del sistema democratico e di un suo raccordo propositivo con la crescente divaricazione del sistema sociale. Il progetto utopico di una democrazia dell'alternanza lascia spazio ad un'oligarchia corrotta, “qui è morta la democrazia”, l'antagonismo viene livellato attraverso una delle pagine più nere della storia d'Italia, il rapimento di Aldo Moro il 16 marzo 1978 in Via Mario Fani e l'annientamento della sua scorta. Trascorrono cinquantacinque giorni di comunicati, dei funerali degli agenti morti in via Fani, di lettere, di trattative, depistaggi, operazioni di parata, della legge Basaglia che chiude i lager di Stato mentre la politica sbarra la porta della prigione del suo esponente più importante. Cinquantacinque giorni, fino al momento della resa, il 9 maggio con il ritrovamento di Moro in via Caetani. La democrazia si dichiara vincitrice accompagnando trionfante il “cadavere di Utopia”, la morte degli ideali, della visione rivoluzionaria di chi crede in un mondo di uguali senza l'oppressione del potere, lasciando il posto alla penuria ideologica di quanti restano arroccati nel Palazzo, “tre scimmie sedute al balcone”.

Del 2004 è *I Cento Passi*, quarta traccia dell'album *Viva la vida, muera la muerte* pubblicato dai Modena City Ramblers; quella dei Ramblers (nati nel 1991 come gruppo folk-rock, non esente da influenze punk) è un'identità fatta di sonorità irlandesi e arie di tradizione emiliana cui si accompagna la scelta di una canzone impegnata che attinge a immaginari evocativi raccontando storie di ribellioni, di battaglie politiche, di speranze tradite (Susara 2018). *I Cento Passi* è infatti dedicata alla storia di

Peppino Impastato, alla sua battaglia per la legalità culminata col suo estremo sacrificio e ripercorre l'impegno assunto da Impastato nella lotta contro la mafia: dapprima con la fondazione del giornale autoprodotta *L'Idea Socialista* (1967) che si scaglia contro l'illecita collusione tra potere politico, amministrazione locale e potere mafioso; in seguito con la costituzione del circolo "Musica e Cultura", nato come polo d'incontro aperto alle istanze culturali, alle novità ideologiche, musicali e politiche del momento; infine con la creazione di "Radio Aut" (1977), un'emittente radiofonica alternativa di controinformazione che satireggia i costumi culturali e gli atteggiamenti dei mafiosi (Vitale 2014, 65). Sul finire, il brano rievoca la "notte buia dello Stato Italiano" del 9 maggio 1978, assimilando il ricordo di due uomini con storie diverse, ma animati da un forte senso civico e da una grande passione politica.

Un bilancio complessivo

La trasfigurazione di Moro in personaggio di finzione approda, a seconda degli ambiti, ad esiti differenti. All'interno della finzione letteraria e cinematografica predomina la tendenza ad esporre le vicende narrate vincolandole al contesto della prigionia; se, apparentemente, questa caratteristica potrebbe determinare il sentore di un annichimento della persona in favore del personaggio, ad una lettura più attenta si può scorgere anche il tentativo di avvicinare il fruitore al profilo umano dello statista. La rievocazione delle lettere dalla prigionia, ad esempio, viene utilizzata da Sciascia per proclamare il proprio sdegno civile contro la disumanità di scelte ideologiche motivate da interessi puramente politici, mentre Ferrara e Bellocchio introducono gli scritti di Moro per evidenziarne la tenace forza raziocinante, ma anche la funzione poetica di veicolo di trasmissione della propria umanità; così come nei dialoghi traspare la sua passione civile, la tendenza al confronto attento e aperto anche con il nemico politico. In ambito musicale, invece, prevale la tendenza a richiamare l'esperienza politica di Moro come riferimento per denunciare la corruzione del sistema politico italiano e le sue molteplici trame oscure, giudicate spesso ai confini con l'illegalità. Predominante è la riflessione nostalgica sul rimpianto di una concezione della politica che non muova dai disegni personali di potere ma che cerchi di sintonizzarsi con la società, partendo dal dramma di un uomo che ha pagato con la propria vita il coraggio delle proprie idee.

i Sull'immagine di Aldo Moro nel panorama critico-letterario si veda soprattutto: Belpoliti 2001; Casalino 2016; Cedola 2016; Ghidotti 2016; Innocenti 2006; Manai 2017; Perrone 2014; Roghi 2013; Squillacioti 1999; Zucconi 2010.

ii Per un'inquadratura generale sulla figura di Aldo Moro nel cinema italiano si veda: Cilento 2016; Lombardi 2007; Mancino 2014; Martinelli 2003; O'Leary 2007; 2008; 2009; 2012; Selvaggi 2009; Uva 2011; Varvaro 2009; Ventura 2008; Zinni 2014; 2016.

Bibliografia

Antonello P., O'Leary A. (cur.)

2009 *Imagining terrorism. The rhetoric and representation of political violence in Italy 1969-2009*, London, Legenda.

Aprà A. (cur.)

2005 Marco Bellocchio. *Il cinema e i film*, Venezia, Marsilio.

Argentieri M.

2005 *Ferrara: un cineasta con un'appassionata sensibilità sociale*, in Baldeschi.

Baldeschi J. (cur.)

2005 Giuseppe Ferrara: sguardi indiscreti sulla storia del cinema, Castelfiorentino, Circolo del Cinema "Angelo Azzurro".

Belpoliti M.

2001 *Settanta*, Torino, Einaudi.

2001 *Il caso Moro*, in Id. (cur.), pp. 3-51.

Bonanno M.

2013 *Io se fossi Dio. L'apocalisse secondo Gaber*, Viterbo, Stampa alternativa.

Casalino L., Cedola A., Perolino U. (cur.)

2016 *Il caso Moro: memorie e narrazioni*, Massa, Transeuropa.

Casalino L.

2016 *Come una morte modifica un contesto. "L'Affaire Moro" di Leonardo Sciascia*, in Casalino, Cedola, Perolino, pp. 205-221.

Cedola A.

2016 *Il linguaggio è la nostra colpa. "Il tempo materiale" di Giorgio Vasta*, in Casalino, Cedola, Perolino, pp. 69-112.

Cilento F.

2016 *Il caso Moro nei film di Gian Maria Volonté*, in Casalino, Cedola, Perolino, pp. 163-180.

Disponibile su: <https://www.academia.edu/14472028>

Cincotta R.

1999 *Da un paese indicibile*, Milano, La Vita Felice.

Donnarumma R.

2009 *Giorgio Vasta, il tempo materiale*, in *Allegoria*, n. 60. Disponibile su:

<https://www.allegoriaonline.it/index.php/raccolte-tremila-battute/allegoria-60/300-giorgio-vasta-qil-tempo-materialeq>

Fasanella G.

2018 *Il puzzle Moro. Da testimonianze e documenti inglesi e americani desegretati, la verità sull'assassinio del leader Dc*, Milano, Chiarelettere.

Ferrari A.

2017 *Il Segreto*, Milano, Chiarelettere.

Flamigni S.

2006 *Le Idi di Marzo. Il delitto Moro secondo Mino Pecorelli*, Milano, Kaos Edizioni.

Fondato M.

2018 *L'Abisso*, Roma, Castelvecchi.

Gaudio C.

2014 *Il cinema civile di Gian Maria Volonté*, Roma, Nuova Cultura.

Ghidotti C.

2016 *Giace sul fondo del mio piatto. Deformazione e riuso di Aldo Moro ne "Il tempo materiale" di Giorgio Vasta*, in Casalino, Cedola, Perolino, pp. 181-202.

Glynn R., Lombardi G. (cur.)

2012 *Remembering Aldo Moro. The cultural legacy of kidnapping and murder*, London, Legenda.

Gotor M.

2008 *Aldo Moro, Lettere dalla prigionia*, Torino, Einaudi.

Innocenti O.

2006 *Quella parte di storia che tutti ci lega e tutti ci disunisce. Il caso Moro tra letteratura e cinema*, in *Contemporanea*, n.4, pp. 117-123.

Lombardi G.

2007 *La passione secondo Marco Bellocchio. Gli ultimi giorni di Aldo Moro*, in *Annali d'italianistica*, n. 25, pp. 397-408. Disponibile su: <https://www.academia.edu/4843000>

Manai F.

2017 *Letteratura e interpretazione: Leonardo Sciascia e la tragedia di un politicante*, in *Italianistica*, n.1, pp. 27-38.

Mancino A. G.

2014 *La recita della storia. Il caso Moro nel cinema di Marco Bellocchio*, Milano, Bietti.

Martinelli R.

2003 *Piazza delle Cinque lune. Il thriller del caso Moro*, Roma, Gremese.

Mautone B.

2013 *Rino Gaetano. La tragica scomparsa di un eroe*, Agropoli, L'Argolibro.

2016 *Chi ha ucciso Rino Gaetano?* Agropoli, L'Argolibro.

Moro A.

1979 *L'intelligenza e gli avvenimenti. Testi 1959-1978*, Milano, Garzanti.

Moro R., Mezzana D. (cur.)

2014 *Una vita, un Paese. Aldo Moro nell'Italia del Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino,

O'Leary A.

2007 *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria*, Sassari, Angelica.

2008 *Dead Man Walking: The Aldo Moro kidnap and Palimpsest History in "Buongiorno, notte"*, in *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, n. 6, pp. 33-45. Disponibile su:

<https://www.academia.edu/200612>

2009 *Moro, Brescia, conspiracy. The paranoid style in Italian cinema*, in Antonello, O'Leary, pp. 48-62.

Disponibile su: <https://www.academia.edu/917212>

2012 *Locations of Moro: the kidnap in the cinema*, in Glynn, Lombardi, pp. 151-170. Disponibile su:

<https://www.academia.edu/1327753>

Onofri M.

1994 *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza.

Pasolini P.P.

2008 *Scritti corsari*, Milano, Garzanti.

Perrone L.

2014 *L'immagine di Moro nella letteratura italiana e nelle arti dello spettacolo*, in Moro, Mezzana, pp. 867-885.

Roghi V.

2013 *Aldo Moro e una certa letteratura*, in *minima&moralia*. Disponibile su: <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/aldo-moro-letteratura/>

Rossi A.

2015 *Elio Petri e il cinema politico italiano. La piazza carnevalizzata*, Milano - Udine, Mimesis.

Sciascia L.

2001 *L'Affaire Moro*, Milano, Adelphi.

Selvaggi C.

2009 *Potere e affetti nel cinema di Marco Bellocchio fino a "Vincere": il contrappunto*, in *Psicobiettivo*, n.2, pp. 157-178.

Serra M. (cur.)

1982 *Giorgio Gaber. La canzone a teatro*, Milano, Il Saggiatore.

Severini M., Severini S.

2003 *Banditi senza tempo*, Milano, Selene.

Squillacioti P.

1999 *Oltre la filologia. Un approccio all'Affaire Moro*, in *Cincotta*, pp. 81-107.

Susara C.

2018 *Fuori campo: storie e personaggi nelle canzoni dei Modena City Ramblers*, Roma, Arcana.

Tanassi A.

2006 *Renzo Martinelli. Self made director*, Alessandria, Falsopiano.

Uva C.

2007 *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

2011 *Tableaux mourants. L'immagine di Aldo Moro tra fotografia, pagina scritta e cinema*, in *The Italianist*, n. 31, pp. 258-269. Disponibile su: <https://www.academia.edu/12292703>

Varvaro P.

2009 *Anatomia di un delitto: il caso Moro al cinema*, in *Storiografia*, n. 13, pp. 151-169.

Vasta G.

2017 *Il tempo materiale*, Roma, Minimum Fax.

Ventura F.

2008 *Il cinema e il caso Moro*, Recco, Le Mani.

Vercellio V. (cur.)

2002 *L'uomo solo. L'affaire Moro*, Milano, La Vita Felice.

Vitale S.

2014 *Peppino Impastato. Una vita contro la mafia*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

Zinni M.

2014 "Cattivo, peggiore, pessimo: democristiano!". *Aldo Moro e la DC in Todo Modo di Elio Petri*, in *Moro*, Mezzana, pp. 801-827. Disponibile su: <https://www.academia.edu/22436984>

2016 *Todo modo, un testo tra arte e politica*, in *Mondo contemporaneo*, n.3, 2016, pp. 129-151.

Zucconi F.

2010 *Tra inchiesta e diagnosi del discorso politico. Montaggio, interlettura e valore testimoniale de "L'Affaire Moro" di Leonardo Sciascia*, in *EIC*. Disponibile su: <https://www.academia.edu/3416593>

