

# La fiction storica nella TV italiana

## Il caso de *Gli anni spezzati*.

Daniele Salerno

### Introduzione

Negli ultimi anni si è assistito a una vivace produzione di fiction televisive che hanno “serializzato” la storia nazionale. Da *biopic* (tra le più recenti in ordine di tempo *Qualunque cosa succeda* (Negrin 2014) su Giorgio Ambrosoli) a fiction in cui la storia viene narrata attraverso gli occhi di personaggi fittizi o gruppi familiari, come avviene in *Raccontami* (Donna-Aristarco 2006-2008); da serie che mescolano finzione e storia guardando alle vicissitudini nazionali attraverso gli occhi di anti-eroi (*Romanzo criminale. La serie*, Sollima 2009-2010), a prodotti che eleggono a oggetto di narrazione periodi spartiacque della storia recente d'Italia come *1992* (Gagliardi 2015).

Milly Buonanno (2012) parla in questo senso di un «temporal turn» nella fiction italiana. In questo quadro, come sottolinea Giancarlo Lombardi, i cosiddetti anni di piombo «hanno dato lo spunto a svariate produzioni chiamate a rivisitare il periodo più buio della prima Repubblica» (Lombardi 2015: 185; si veda anche Lombardi 2011).

Nel mio lavoro mi concentrerò sul modo in cui le fiction televisive propongono una particolare visione e interpretazione del passato, producendo al contempo «forme di azione in relazione all'evento storico e sociale che ri-presentano» (Demaria 2012: 91). Analizzerò qui un caso specifico e recente: la produzione RAI *Gli anni spezzati* (2014) con la regia di Graziano Diana.

L'ipotesi che guida l'analisi è che la serie rappresenti gli anni settanta come una crisi storica che va di pari passo con la crisi della

figura del padre: l'uccisione di due padri – Luigi Calabresi e Francesco Coco – viene riscattata nell'epilogo dal ritorno del padre nella figura fittizia di Giorgio Venuti.

L'articolo svilupperà l'ipotesi nel seguente modo.

In primo luogo collocherò l'analisi nella ricca letteratura sull'argomento: la cultura italiana, secondo diversi studiosi, avrebbe rappresentato gli anni settanta come «rivolta di Edipo», una lotta dei figli contro i padri. Più recentemente sono tuttavia emerse nuove e diverse interpretazioni, e testi, che sottolineano la costruzione di un immaginario che ruota non intorno alla scena del parricidio bensì a quella del ritorno della figura paterna. Nel caso specifico de *Gli anni spezzati* tale configurazione narrativa produce, in filigrana, una ideologica liquidazione dei movimenti giovanili, femministi e operai.

## **Storia italiana e rappresentazione del padre**

Secondo Angela Dalle Vacche la cultura patriarcale italiana vede il passato attraverso la figura del padre e il corpo politico come maschio. I registi, secondo la studiosa, «translate this interrogation of the past into the plot of the Oedipal myth» (Dalle Vacche 1992: 15). Come hanno sottolineato Mary P. Wood (2007) per la analisi del *noir* e Catherine O'Rawe (2014) nella analisi della costruzione delle maschilità nel cinema italiano, le narrazioni omosociali sono particolarmente emblematiche nella rappresentazione di periodi storici turbolenti: l'avanzare della Storia e la sua crisi viene veicolata, per esempio, attraverso il tema della maschilità e della sua trasmissione nel rapporto padri-figli.

Su questa linea si sono mossi diversi studiosi nell'analizzare i modi in cui sono stati rappresentati ed elaborati gli anni di piombo.

Lesley Caldwell (2006), rifacendosi alle riflessioni storico-antropologiche di Luisa Accati e psicoanalitiche di Juliet Mitchell, evidenzia come la cultura italiana presenti delle difficoltà a negoziare

the Oedipus complex, that is, the need to accept and reject various aspects of the father [...] the son either internalizes the

father 'impure' authority [...] or the son represents his own authority as something basically different from, and incompatible with, that of the father. Both solutions make the generational transmission of models of masculinity and paternal values difficult. (Caldwell 2006: 70)

La chiave interpretativa edipica è stata largamente impiegata nella analisi delle rappresentazioni degli anni settanta in Italia. Antonio Tricomi condivide l'interpretazione degli anni settanta come risultato di un conflitto edipico, ovvero come «a revolt against the society they [the sons] had inherited from their fathers» (Tricomi 2009: 16).

Demetrio Paolin (2008) mostra come la scelta di abbracciare la lotta armata derivi, per alcuni protagonisti dei romanzi, dal confronto con «i conti mai chiusi con le figure del padre e della madre» (Paolin 2008: 96).

Nell'ambito della produzione audiovisiva, la chiave interpretativa edipica è stata diffusamente impiegata per rendere conto di diversi film usciti soprattutto negli anni ottanta. Oltre al già citato Caldwell (2006), Alan O'Leary (2011) ha analizzato in questa prospettiva un film che potremmo definire matrice come *Colpire al cuore* di Gianni Amelio (1982): «the use of the Oedipal mode was a means of figuring conflict rather than concord at the centre of the nation, and an index of a society decidedly out of joint» (O'Leary 2011: 13).

La rappresentazione degli anni settanta come «rivolta di Edipo» ha conseguenze importanti sul modo di costruire il significato e l'interpretazione di quegli anni ed eventi. In primo luogo, il modello edipico riunisce all'interno dello stesso quadro interpretativo i movimenti politici di protesta e la stagione del terrorismo di destra e sinistra; inoltre contribuisce a spostare sullo sfondo le stragi e il terrorismo neofascista su cui tuttora la cultura italiana fatica a costruire delle narrazioni «memorabili». Piazza Fontana, piazza della Loggia, l'Italicus e la strage di Bologna, per fare alcuni esempi, faticano a entrare in questa chiave interpretativa. Le «stragi nere», quasi «naturalizzate», fanno così esclusivamente da sfondo a racconti che si focalizzano principalmente sul terrorismo rosso e sulla storia della

sinistra, rappresentata come «album di famiglia» (di nuovo il tropo familiare). Il sequestro e l'omicidio di Aldo Moro assurgono per eccellenza a narrazione del parricidio e «from a hermeneutical standpoint, the sacrificial narrative may be seen, from one perspective, as a variation of the Oedipal model» (Antonello 2009: 31).

Accanto a questo modello, è emersa più recentemente una linea interpretativa che invece vede nei testi prodotti sugli anni di piombo non la rivolta contro i padri, e il Padre, bensì il tentativo di ripristinarne il ruolo. È a questa più recente linea interpretativa che il mio lavoro guarda, in quanto in parte più calzante, a mio avviso, a capire e interpretare alcuni testi recenti della cultura popolare italiana compreso quello che analizzerò.

Nel senso di un ridimensionamento della chiave edipica, va l'analisi che Max Henninger (2012) fa sempre di *Colpire al cuore*: il figlio Emilio che denuncia il padre non commette un tradimento, non cerca di attuare un simbolico parricidio, bensì cerca di ripristinare il principio d'autorità: «slaying his misguided father [...] he effectively creates the conditions for a new conviviality, this one morally and politically well founded» (Henninger 2012: 90).

Trovo in questo quadro particolarmente emblematico e importante il film di Marco Bellocchio *Buongiorno, notte* (2003), un film dedicato al padre, in cui parricidio e desiderio di ritorno della figura paterna convivono nel doppio finale di un Moro libero (sogno della protagonista) e di un Moro assassinato (piano storico; su questo si veda anche l'analisi in Montani 2010: 27-33).

Gabriele Vitello (2013) ha riletto così la narrativa italiana sugli anni di piombo: «il conflitto edipico è in realtà una chiave di lettura logora e superata che, soprattutto, non ci aiuta a interpretare i romanzi sul terrorismo» (Vitello 2013: 46). La sua analisi della narrativa sugli anni di piombo lo porta a concludere piuttosto che «la crisi vissuta dalla figura paterna nel dopoguerra ha comportato un vero e proprio esaurimento del modello narrativo di tipo edipico» (*ibid.*: 91). L'analisi di Vitello incontra in questo senso l'analisi semiotica di Patrizia Violi che parla, per le nuove forme di narratività, della fine di «un quadro di riferimento strutturato su questi grandi assi valoriali [autorità,

famiglia, religione, potere costituito]» (2012: 108). Sia Vitello che Violi si rifanno a tesi psicoanalitiche conosciute come «crisi del Super-io», «evaporazione del Padre» o «uomo senza inconscio» che sono associate in Italia in particolare al nome di Massimo Recalcati (2011).

È alla luce di questa recente proposta interpretativa che analizzerò la fiction televisiva *Gli anni spezzati*, rivendicando l'importanza di analizzare prodotti mediatici di massa che, sebbene di discutibile valore estetico e accuratezza storiografica, hanno un importante impatto sociale. Da essi emergono diverse strategie e modi di dare significato agli eventi del passato «sollecitando e alimentando modelli, schemi formali e nuove aspettative» (Lorusso 2014: 238).

### **Gli anni spezzati: morte e ritorno del padre**

La fiction *Gli anni spezzati* si compone di tre capitoli, di due episodi ciascuno, intitolati *Il commissario*, *Il giudice* e *L'ingegnere*. Gli anni a cui la serie si riferisce vanno dal 1969, l'anno di piazza Fontana, al 1980, l'anno della marcia dei quarantamila. La serie è andata in onda su Rai Uno nel gennaio 2014 ed è stata seguita in media da quattro milioni di telespettatori.

Come i titoli indicano, i tre capitoli ruotano attorno a tre figure definite sulla base della loro professione. Il commissario e il giudice sono due figure reali della storia italiana recente: il primo è il commissario di polizia Luigi Calabresi, mentre il secondo è il giudice Mario Sossi. *L'ingegnere*, FIAT, Giorgio Venuti, è invece un personaggio di fantasia, sebbene calato in una realtà con precisi riferimenti storici: dall'assalto alla Scuola di formazione aziendale della FIAT nel 1979, in cui alcuni terroristi affiliati a Prima Linea gambizzarono studenti e professori, fino alla marcia dei quarantamila con cui la serie si chiude.

Tutti e tre i capitoli si aprono sempre con immagini d'archivio che inquadrano il racconto sia dal punto di vista storico-cronologico (rispettivamente 1969-1972, 1973-74, 1979-1980), sia dal punto di vista geografico (rispettivamente Milano, Genova e Torino, quello che negli anni settanta era il cosiddetto triangolo industriale). Una voce narrante

*off* accompagna le immagini d'archivio montate assieme alle immagini della fiction. Nel caso de *Il commissario* la voce appartiene a Claudio Boccia, giovane romano appena entrato in polizia. Nel caso de *Il giudice* si tratta del giovane sostituto procuratore Roberto Nigro. Entrambi sono i più stretti collaboratori di Calabresi e Sossi, guide per i due giovani narratori per le rispettive carriere in polizia e magistratura. *L'ingegnere* è invece aperto sia dalla voce narrante della figlia più piccola di Venuti, Silvia, sia dallo stesso ingegnere. I primi minuti dei tre capitoli definiscono dunque delle coppie: Claudio Boccia-Luigi Calabresi, Roberto Nigro-Mario Sossi e Silvia Venuti-Giorgio Venuti. La traiettoria storico-narrativa dei sei episodi è piuttosto chiara. All' inizio della serie, Claudio Boccia descrive gli anni cinquanta e sessanta come anni della serenità, della crescita, del futuro:

Questo sono io [fig. 1.], sono nato a Roma il 2 giugno 1946. Sì, proprio come la Repubblica Italiana, siamo cresciuti insieme. Era il dopoguerra e non c'erano soldi. Ma quando sei così giovane pensi solo a tutto ciò che potrà arrivare in futuro. E per un po' sono arrivate tante cose importanti. C'era da lavorare; c'erano le case popolari, come quella dove sono cresciuto io; c'erano le vacanze al mare, la musica straniera; e come in tutte le case, anche nella nostra arrivò la lavatrice, la televisione e pure il telefono. Insomma non ce la passavamo male.

Ma quando mi sono ritrovato grande tutto è cominciato a cambiare. Si è spezzato qualcosa. Non so perché. Hanno cominciato a parlare di crisi, di questa cosa qui, che non ho mai capito bene, la congiuntura. E poi la disoccupazione. Gli scontri. La violenza. Ad un certo punto sono anche arrivate le bombe.

Gli ultimi minuti delle sei puntate sono invece dedicati, tra l'altro, alle immagini d'archivio della marcia dei quarantamila (figg. 5-6) con la voce *off* dell'ingegnere che dice:

La mia storia era la stessa di tanti altri. Ognuno con le proprie motivazioni e con le proprie ragioni. Ma con la stessa voglia di celebrare la fine di un inverno che era cominciato 12 anni prima

[sic]. La notte del 12 dicembre del 1969. La notte più lunga della Repubblica. E che ora, in quel corteo pacifico, sembrava svanire.

La serie descrive chiaramente un arco narrativo in cui una era di felicità (gli anni dell'immediato dopoguerra) viene interrotta dalle bombe degli anni di piombo. Il periodo del disordine si chiude, secondo la periodizzazione storica adottata dalla serie, alla fine del 1980. La sequenza narrativa "prosperità-rottura dell'ordine-ripristino dell'ordine" coincide, nell'ipotesi interpretativa che regge il mio lavoro, con l'attacco alla e il ripristino della figura del padre. L'uccisione di Calabresi e del magistrato Francesco Coco mettono in scena la perdita di un padre. Più esattamente si tratta, nei due casi, di 'padri putativi' sia per i giovani narratori (Boccia e Nigro) sia per le vittime (Sossi). L'epilogo ristabilisce il ritorno della figura del Padre, e dei padri, sia sul piano della fiction sia su quello della Storia.

Passerò ora all'analisi dei singoli capitoli, soffermandomi sulle modalità di costruzione della figura del padre.

## Il commissario

Le due puntate, dedicate al commissario, narrano la storia di Luigi Calabresi soprattutto dal punto di vista del giovane romano (come lo stesso Calabresi) Claudio Boccia, che si trasferisce a Milano per iniziare la sua carriera in polizia. Boccia arriva in una Milano già scossa da una serie di attentati dinamitardi che anticipano la bomba alla Banca Nazionale dell'Agricoltura di piazza Fontana del 12 dicembre 1969 (che nella fiction giunge alla fine del primo episodio).

Il commissario Calabresi prende Boccia sotto la sua ala protettrice. Tuttavia, l'uccisione del collega e amico Antonio Annarumma (fatto storico reale) porta il giovane a meditare l'abbandono della carriera in polizia. Ritornato nel quartiere romano in cui è cresciuto, Primavalle, Boccia ripensa al proprio passato:

Conoscevo troppo bene quel modo di essere bambini e ragazzi persi per quelle strade di terra e polvere con la madre incallita, come un facchino, o tenera per qualche malattia come un

uccellino. Il padre rimasto ragazzo. Anche lui a causa della miseria che non dà autorità.

Il ricordo di un padre senza autorità porta Boccia a rivedere la sua decisione di abbandonare la carriera in polizia e a ritornare a Milano. Il rapporto con il padre viene ribadito nel racconto che Boccia fa a Jenny, una ragazza madre di cui il giovane si innamora mentre lavora, infiltrato, in un bar di anarchici:

Io sono cresciuto per strada. In una borgata di Roma. Si chiama Primavalle. Mia madre ha sempre lavorato, sempre al servizio delle signore [...] mio padre fa il meccanico. Anzi, faceva. Adesso sempre a casa. A lamentarsi. A rompere. Senza una lira. Avrei voluto un padre normale. Ma dove sono nato io non ce n'erano poi così tanti.

Il dialogo tra Claudio e Jenny è particolarmente significativo. Claudio avrebbe voluto un padre, mentre Jenny, che ha vissuto in un paese della Sicilia che, come spiega, è «pieno di padri normali», ne ha rifiutato l'autorità. La figlia di Jenny, Michela, cerca in Claudio il padre normale che a lei manca e Claudio cerca nel commissario Calabresi il padre che avrebbe voluto avere.

La costruzione del ruolo tematico di Calabresi come padre va in crescendo nel corso delle due puntate: il commissario non è solo il padre 'eletto' da Claudio e da alcuni suoi compagni poliziotti, ma è il padre naturale di tre figli avuti con la moglie Gemma, le cui gravidanze punteggiano i due episodi. Intanto le indagini su piazza Fontana e la morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli durante un interrogatorio in Questura, e in circostanze mai del tutto chiarite, fanno di Calabresi un personaggio molto contestato da parte di movimenti e organizzazioni terroristiche. In questo clima, nel 1972, Calabresi viene ucciso.

Le due puntate si chiudono con i funerali del commissario: prima immagini di fiction e poi immagini d'archivio che ritraggono i veri funerali di Calabresi. In sovraimpressione lo spettatore legge degli esiti



dell'iter giudiziario sia di piazza Fontana che dell'omicidio Calabresi. Di Pinelli non viene fatta menzione.

## Il giudice

Nel capitolo dedicato a Sossi e Coco, il rapporto paterno che lega il narratore Roberto Nigro e il mentore Mario Sossi è reso chiaro fin dall'inizio: «Sossi aveva solo 10 anni più di me eppure era come un padre, almeno quanto per lui lo era Francesco Coco sin dai tempi in cui era capo della Procura di Genova».

Segue, nei primi minuti dell'episodio, la ricostruzione dell'incontro che segna la nascita delle Brigate Rosse guidate da Renato Curcio oltre che le fasi del processo al gruppo XXII ottobre, che aveva ucciso l'impiegato delle Case Popolari di Genova Alessandro Fabris. Sossi, che è pubblico ministero nel processo, riesce a far condannare i terroristi. Coco, il capo della Procura, si congratula con Sossi per il risultato conseguito in un incontro che sancisce il passaggio di statuto di Sossi: «non ho più niente da insegnarti [...] le tue figlie devono essere fiere di te». Sossi viene dunque definito come «il figlio» che si è emancipato dal padre e divenuto inoltre egli stesso padre naturale, come sottolinea Coco.

I brigatisti Alberto Franceschini, Margherita Cagol<sup>1</sup> e Pietro Bertolazzi rapiscono Sossi per chiedere la liberazione dei membri della XXII ottobre. La richiesta spacca la procura tra la linea della fermezza e quella della trattativa. Coco, a cui spetta un parere formale, decide di schierarsi con il partito della fermezza motivato da senso dello stato, della difesa della legge e della moralità.

Contrariamente a *Il commissario*, dove il ruolo del padre viene

---

<sup>1</sup> Per ragioni di spazio, non mi soffermerò sulla figura della donna terrorista, sia nel caso di Cagol, qui rappresentata come una donna isterica e squilibrata, sia nel caso della figlia dell'ingegnere Giorgio Venuti, Valeria, che infligge al padre un dolore ancora maggiore proprio in quanto 'femmina'. Per un approfondimento di questi temi si rinvia all'illuminante lavoro di Ruth Glynn (2013).

incarnato dall'inizio alla fine dal solo Calabresi, ne *Il giudice* abbiamo un passaggio ulteriore: non è il solo giudice Sossi a rappresentare il ruolo del padre, come detentore della legge e difensore dell'ordine, bensì soprattutto il giudice Coco. Proprio nella lettura del parere di Coco, contrario a qualsiasi trattativa, il ruolo tematico del padre viene costruito attraverso l'incontro del procuratore capo con il figlio adolescente:

«Papà, perché questa decisione?»

«Perché era la cosa giusta da fare»

«E se avessero rapito me avresti fatto lo stesso?»

«Sì, avrei fatto lo stesso»

Quasi in un atteggiamento abramitico – il rispetto della legge anche lì dove questo comporta la morte del figlio –, Coco incarna il ruolo del Padre fino al punto da ricorrere in tutte le sedi previste contro la liberazione dei militanti della XXII ottobre, sebbene queste azioni mettano a repentaglio la vita di Sossi. Ciò comporterà, alla liberazione del sequestrato, uno scontro tra i due che verrà risanato solo verso la fine del capitolo, quando Sossi incontrerà Coco, «come un figlio che si ritrova con un padre colpevole solo di aver fatto il suo dovere», come spiega Claudia Maestrali, l'allieva di Coco e intermediaria nell'incontro di riconciliazione.

E sarà proprio Coco a prendere, alla fine dei due episodi, il posto che è, ne *Il commissario*, di Calabresi. Il giudice viene ucciso nel 1976. Il capitolo si conclude dunque nuovamente su dei funerali, quelli di Coco.

## L'ingegnere

Il terzo e ultimo capitolo della serie ha come protagonista il personaggio fittizio di Giorgio Venuti. Anche in questo caso la puntata si apre su immagini d'archivio e su due voci *off* narranti, quella di Silvia Venuti, la figlia sedicenne del protagonista, e dell'ingegnere stesso. L'ultimo capitolo dunque si differenzia molto dai precedenti e

per diversi elementi. Prima di tutto la voce *off*: il padre riprende parola divenendo narratore di se stesso e di ciò che accade per la maggior parte degli episodi. Mentre nel caso di Sossi/Coco e Calabresi si trattava soprattutto della costruzione di una paternità elettiva, nel caso di Venuti, si tratta di una paternità tutta biologica che è tuttavia in sofferenza. Prima di tutto a causa dello stato di vedovanza di Venuti e poi per la sfida posta dalla figlia, Valeria, che si arruola in un gruppo terroristico affiliato a Prima Linea.

Valeria collabora attivamente all'assalto alla Scuola di formazione aziendale della FIAT in cui vengono gambizzati studenti e professori. L'ingegnere, docente della scuola e presente, per caso, nell'edificio al momento dell'assalto, viene risparmiato su richiesta di Valeria.

L'ingegnere comprende gradatamente del coinvolgimento della figlia nell'assalto e dunque della sua affiliazione al gruppo terroristico. Seguendone le tracce, si ritrova anche nella casa delle donne in cui lavorava la figlia e dove vengono accolte le ragazze madri: un luogo dove, come nel caso del dialogo tra Jenny (anche lei ragazza madre) e Claudio in *Il commissario*, viene sottolineata la mancanza della figura maschile e paterna che per un attimo Giorgio incarna durante la sua visita.

Valeria entra in clandestinità – legata anche da una relazione amorosa con il capo e ideologo del gruppo terroristico, Gianni Panara – ma viene presto arrestata. Nel frattempo si acuisce la crisi della FIAT. Venuti, che in azienda si occupa del personale, è costretto a licenziare più di sessanta operai per la loro attività politica. Ma la FIAT va oltre e decide di licenziare quindicimila operai per la crisi economica. Questo porta Venuti a entrare in un movimento interno dei quadri FIAT per contrastare le politiche del gruppo industriale. Si tratta del nucleo di quadri che preparerà la marcia dei quarantamila del 14 ottobre 1980.

La marcia rappresenta una sutura finale tra piano della Storia pubblica e piano della storia privata: al graduale ritorno della figura paterna nella storia familiare dei Venuti corrisponde infatti il ritorno dei padri nella Storia italiana. Una manifestazione tranquilla e composta fatta da quaranta e cinquantenni in giacca e cravatta si sostituisce sia alle manifestazioni disordinate dei ventenni degli anni

settanta, sia alle scene dei funerali di popolo dei padri (Calabresi e Coco) che chiudono i capitoli precedenti.

Al ritorno dei padri, così com'è costruito dalla serie, corrisponde, come dicevamo, il ritorno di Giorgio come *pater familias*. Valeria ricomincia a parlare, nei colloqui in carcere, con il padre, in un inizio di opera di riconciliazione che richiama in parte il tema del pentitismo (Lombardi 2009: 94-96; Glynn 2013: 75-80) declinato però attraverso la figura della paternità. A questo segue la scena finale: l'ingegnere insieme alla sua nuova compagna Laura (dunque in una ricostituzione finale della famiglia), va a vedere la competizione sportiva della figlia più piccola Silvia, portandosi dietro la cinepresa. Il padre ritorna dunque al centro della storia e della Storia. E lo fa come soggetto enunciante della narrazione, rientrando nel pieno controllo della rappresentazione. Ed è proprio su questo elemento che vorrei soffermarmi per concludere la mia analisi.

## **Il ritorno del padre come soggetto enunciante**

Come ho dimostrato, sul piano narrativo i tre capitoli tracciano un percorso in cui alla uccisione dei padri si sostituisce una ricostituzione della figura paterna. Questo non avviene solo sul piano dell'enunciato – del cosa viene narrato – ma anche sul piano dell'enunciazione, e in particolare della modulazione dello sguardo e del punto di vista.

Nell'ultima scena della serie vediamo Giorgio Venuti con una cinepresa intento a registrare la competizione sportiva della figlia Silvia e cioè a produrre un filmato di famiglia, quello che oggi viene più comunemente chiamato *home movie*. Il filmato di famiglia che Venuti sta girando ci riconduce direttamente alle immagini che aprono tutta la serie: quelle di Claudio Boccia bambino «proiettato» sullo schermo televisivo e in bianco e nero (fig. 1). Gli *home movies*, che Venuti nostalgicamente guarda in alcuni passaggi del primo e secondo episodio, evocano la figura del capofamiglia come soggetto enunciante, la figura di colui che produce la rappresentazione e registra la vita della famiglia per gli anni a venire (sull'utilizzo e il montaggio degli *home movies* si veda anche Zucconi 2013: 77-86).

Così come sul piano dell'enunciato l'inizio e la fine della serie tracciano una precisa traiettoria storica, anche sul piano dell'enunciazione la serie mette in scena il ritorno del padre come soggetto enunciante e soggetto di sguardo.

Se, in altri termini, Calabresi, Sossi e Coco sono costruiti nella serie come oggetti di sguardo e narrazione da parte dei figli putativi e da parte dei terroristi che li pedinano e controllano (preparandone il sequestro o la morte), Venuti inverte gradatamente la relazione scopica e narrativa. Questo gioco di sguardi trova nel primo episodio de *L'ingegnere* un momento interessante, lì dove Giorgio Venuti proietta e guarda nostalgicamente un filmato di famiglia; la figlia terrorista, Valeria, osserva di nascosto la scena, prima guardando, anche lei nostalgicamente, il filmato proiettato e poi guardando il padre, in una oscillazione dal ruolo di figlia a quello di terrorista.

Il processo di inversione della direzione dello sguardo si compie perfettamente alla fine della serie, quando Venuti pedina Panara, capo del gruppo terroristico e amante di Valeria, poco prima della sua fuga verso la Francia. Venuti recupera la sua virilità e la sua funzione paterna fingendo di avere in tasca una pistola che punta, ad altezza vita, contro Panara stesso. Il padre riesce a incutere timore invertendo il rapporto di terrore: riprende la parola, si riprende l'onore e in parte ritorna a incorporare una maschilità protettiva che, seppure comunque e ancora fragile, sembrava irrimediabilmente compromessa.

Infine, attraverso Venuti, sono tutti i padri a ritornare sulla scena della Storia, come soggetti di parola e narrazione storica *tout court*. Questo è evidente nell'opera di montaggio tra *home movie* e immagine d'archivio, lì dove gli *home movie* e le immagini d'archivio vengono montati in continuità (figg. 2-6). In questo modo lo sguardo orientato e la narrazione del padre, sul piano della storia familiare, smargina verso l'immagine d'epoca e viceversa: la voce e lo sguardo del padre passa dalla memoria familiare alla Storia della nazione, dalla modalità enunciativa del «discorso», per usare le categorie di Émile Benveniste (1966), a quella della «storia» (sulle dinamiche enunciative tra storia e discorso in testi filmici, e sulla loro relazione con la maschilità, si veda anche l'analisi di Susannah Radstone di *Nuovo cinema paradiso*,

Tornatore 1988, e *The Long Day Closes*, Davies 1992). Lo sguardo del padre sulla famiglia diviene così lo sguardo stesso della Storia, un punto di vista che, situato discorsivamente, ambisce a farsi forma oggettivante della narrazione storica. Questo avviene in particolare quando Giorgio Venuti interroga insieme sia la propria crisi familiare sia quella della Storia, in un passaggio che preannuncia la marcia dei quarantamila sul finire della serie:

In quel momento tutto mi sembrava una catena interminabile di errori. Il piazzale sotto le mie finestre era stracolmo di auto invendute [immagini d'archivio: auto FIAT]. C'erano quelle macchine, le perdite per decine di miliardi dietro la richiesta di quindicimila licenziamenti [immagini di manifestazioni, picchetti e proteste di operai]. Ma in risposta il Consiglio di Fabbrica proclamò lo sciopero ad oltranza. [immagine di Venuti con un proiettore]. Quando avevamo finito di credere nel futuro? [immagine filmato di famiglia proiettato su uno schermo]. E Valeria, in tutti questi anni? Quanta rabbia, quanta violenza aveva respirato. Da dove potevamo ripartire e trovare la forza per ricominciare?

Questo passaggio tradisce la natura ideologica (Lombardi 2015: 189) della serie. Seguendo la definizione che Umberto Eco dà di ideologia (Eco 1975: 359-369), nella narrazione viene occultata la natura parziale di un punto di vista (quello del padre) che assume così un valore totalizzante rispetto alla rappresentazione dei processi storici. Sia sul piano dell'espressione (il montaggio *home movies*/materiali d'archivio, con la conseguente rimodulazione del punto di vista e dell'enunciazione) che su quello del contenuto (intreccio tra narrazione biografica e storica, sul piano dell'enunciato), il racconto del padre diviene il punto di vista oggettivo della Storia, escludendo i punti di vista alternativi e antagonisti di giovani, operai e donne.

In tal senso dovremmo guardare a come la rappresentazione del ritorno del padre nella figura dell'ingegnere Venuti in realtà coinvolga diversi assi identitari quali, oltre al genere (maschio eterosessuale vs

femmina eterosessuale), identità generazionale (adulto vs giovane) e soprattutto di classe (borghese vs operaio). Il ritorno del Padre è anche il ritorno della borghesia e la liquidazione della lotta operaia. È qui evidente una delegittimazione dei movimenti politici degli anni settanta, un fenomeno che già Beverley Allen definiva come «the exile of the proletariat» (1997: 75), un esilio che qui si estende ai movimenti femministi e giovanili.

Questo è ancora più evidente se consideriamo il rapporto che Giorgio Venuti, che si occupa dell'assunzione e del licenziamento degli operai, ha con l'amico e operaio FIAT Andrea Villarini. Venuti è costretto a licenziare l'amico perché fotografato mentre lancia delle molotov. Nel dialogo che nell'ultimo episodio i due intrattengono, Venuti, come Coco, si fa difensore dell'ordine simbolico, *nonostante tutto* («ho cercato di difenderti ma di fronte a quelle foto non avevo argomenti»). È giusto che Villarini, come la figlia Valeria, dice Venuti, paghino per gli errori commessi e nonostante il legame d'affetto che li unisce a lui. Il dialogo mette sullo stesso piano il terrorismo della figlia al movimentismo dell'operaio, unendo dunque le due esperienze e soggettività storiche. Venuti assume su di sé l'obbligo e la difficoltà di rispettare e ripristinare l'ordine morale, legale e simbolico anche se questo lo colpisce negli affetti.

La chiusura sulla marcia dei quarantamila opera così una serie di significative trasformazioni e sostituzioni. Così come Venuti ritrova il proprio ruolo paterno, dopo essere passato da molte prove, i padri si riprendono la sfera pubblica, la scena e il punto di vista della Storia. Donne isteriche (Mara Cagol), che sbagliano (Valeria Venuti) o disfunzionali (le ragazze madri), giovani studenti e operai che danno luogo a manifestazioni violente – quello che il telespettatore ha visto nelle puntate precedenti – vengono rimpiazzati dai padri e da una manifestazione calma, pacifica, serena e composta. Il ritorno dei miti padri borghesi riporta l'ordine e la pace sociale, ripristina il movimento lineare e continuo del progresso, spingendo giovani e donne fuori dal campo della Storia.

## Conclusioni

*Gli anni spezzati* traccia un percorso narrativo che vede dei figli alla ricerca di figure paterne, trovate in Luigi Calabresi, Mario Sossi e Francesco Coco. L'attacco al Padre, che prende forma nell'uccisione di Calabresi e Coco, corrisponde alla crisi storica, quella degli anni settanta, che la serie chiude ristabilendo il ruolo paterno: sia con il personaggio fittizio di Giorgio Venuti sia con la rappresentazione della marcia dei quarantamila.

La serie ripropone dunque una rappresentazione della Storia d'Italia recente come segnata drammaticamente da una crisi della figura del Padre, in continuità con una tradizione indagata da diverse ricerche qui passate in rassegna, a partire dal lavoro di Dalle Vacche (1992). Analisi più recenti, per esempio quelle di Vitello (2013) e Henninger (2012), sottolineano tuttavia come una interpretazione di tipo edipico non pare essere calzante né aiutarci a comprendere un diverso immaginario sul padre, in cui inscrivo anche il caso de *Gli anni spezzati*: i figli nella serie non attaccano i loro padri neanche quando sono, come nel caso di Valeria, dei terroristi. La serie elabora piuttosto il desiderio di ritrovare o veder ritornare il padre: ucciso nei primi due capitoli, che si concludono sulle scene del lutto, il padre ritorna nella forma mite dell'ingegner Venuti. Ma non solo: nella serie viene tracciato una interessante equivalenza tra il ritorno del padre, nella storia, e il ritorno dei padri nella Storia. Un ritorno che, come ho argomentato in questo lavoro, produce diversi effetti. In primo luogo, in continuità con una tendenza a focalizzarsi sul «terrorismo rosso» come storia familiare, riduce lo «stragismo nero» (in questo caso Piazza Fontana) a mero sfondo naturalizzato della Storia. Infine, il ritorno dei padri, che genererebbe il ritorno di ordine e pace sociale, spinge ai margini e liquida di fatto i movimenti femministi, studenteschi e operai, rappresentati come causa e sintomo degli «anni spezzati».





Fig.1. Claudio Boccia bambino nel filmato di famiglia che apre il primo episodio della intera serie.



Fig. 2. Immagine d'archivio delle manifestazioni degli operai FIAT.



Fig. 3. Fotogramma successivo alle immagini d'archivio riguardanti le manifestazioni degli operai FIAT.

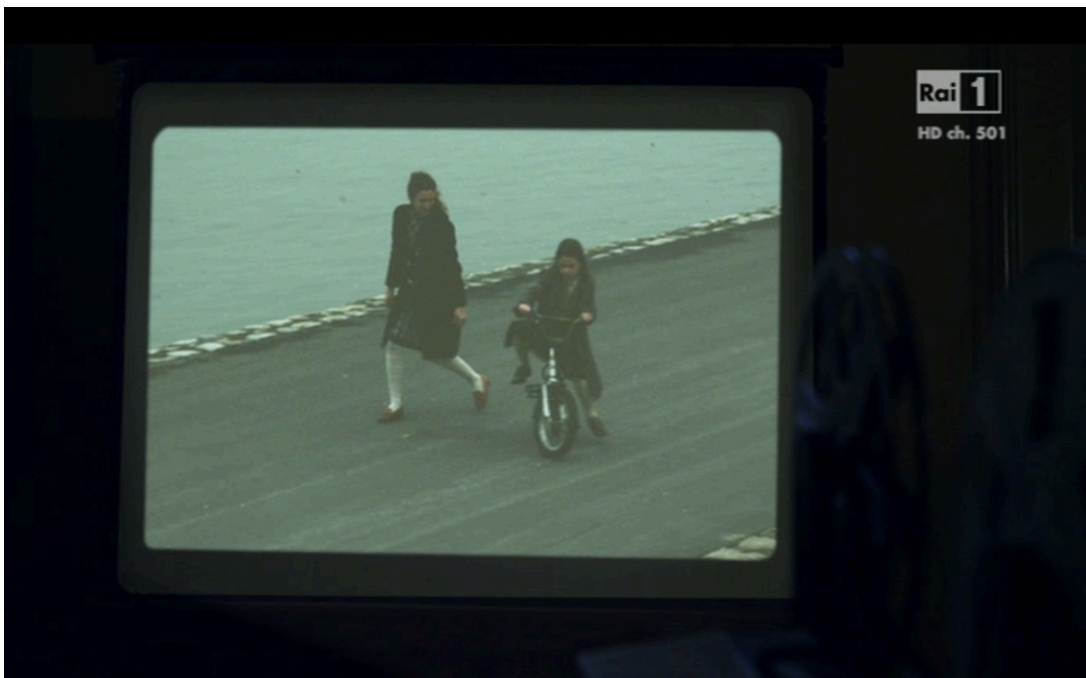


Fig. 4. Filmato di famiglia proiettato da Venuti.



Fig. 5. Giorgio Venuti nella marcia dei quarantamila.



Fig. 6. Immagine d'archivio della marcia dei quarantamila montata subito dopo l'immagine di Venuti nel corteo.

## Bibliografia

- Allen, Beverley, "They're Not Children Anymore: The Novelization of 'Italians' and 'Terrorism'", *Revisioning Italy. National Identity and Global Culture*, Eds. Beverley Allen e Mary Russo, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997: 52-80.
- Antonello, Pierpaolo, "Narratives of Sacrifice: Pasolini and Moro", *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, Eds. Pierpaolo Antonello - Alan O'Leary, London, Legenda, 2009: 30-47.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- Buonanno, Milly, *Italian TV Drama & Beyond. Stories from the Soil/Stories from the Sea*, Bristol e Chicago, Intellect, 2012.
- Caldwell, Lesley, "Is the Political Personal? Fathers and Sons in Bertolucci's *Tragedia di un uomo ridicolo* and Amelio's *Colpire al cuore*", *Speaking Out and Silencing. Culture, Society and Politics in Italy in the 1970s*, Eds. Anna Cento Bull - Giorgio Adalgisa, London, Legenda, 2006: 69-80.
- Dalle Vacche, Angela, *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton, Princeton Legacy Library, 1992.
- Demaria, Cristina, *Il trauma, l'archivio e il testimone. La semiotica, il documentario e la rappresentazione del 'reale'*, Bologna, Bononia University Press, 2012.
- Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- Glynn, Ruth, *Women, Terrorism, and Trauma in Italian Culture*, London, Palgrave, 2013.
- Henninger, Max, "Keeping It in the Family: Politically Motivated Violence", *Tre Fratelli, Colpire al cuore and Segreti Segreti*", *Terrorism, Italian Style. Representations of Political Violence in Contemporary Italian Cinema*, Eds. Ruth Glynn - Giancarlo Lombardi - Alan O'Leary, London, IGRS Books, 2012: 83-99.
- Lombardi, Giancarlo, "Screening Terror: Political Terrorism in Italian Cinema", *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, Eds. Pierpaolo Antonello - Alan

- O'Leary, London, *Legenda*, 2009: 88-100.
- Lombardi, Giancarlo, "Enigmi a puntate. I misteri italiani fra storia e fiction TV", *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, Ed. Christian Uva, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011: 173-185.
- Lombardi, Giancarlo, "Fiction e terrorismo. Quei confusi *Anni spezzati*", *Cinema e storia. Rivista di studi interdisciplinari*, IV.1 (2015): 185-189.
- Lorusso, Anna Maria, "Apocalittici e integrati: 1964-2014", *Studi Culturali*, XII.1 (2014): 237-240.
- Montani, Pietro, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari-Roma, Laterza, 2010.
- O'Leary, Alan, *Tragedia all'italiana. Italian Cinema and Italian Terrorisms, 1970-2010*, Bern, Peter Lang, 2011.
- O'Rawe, Catherine, *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- Paolin, Demetrio, *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Nuoro, Il Maestrato, 2008.
- Radstone, Susannah, "Cinema/Memory/History", *Screen*, 36:1 (1995), pp. 34-47.
- Recalcati, Massimo, *Cosa resta del padre. La paternità nell'epoca ipermoderna*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2011.
- Tricomi, Antonio, "Killing the Father: Politics and Intellectuals, Utopia and Disillusion", *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representations of Political Violence in Italy (1969-2009)*, Eds. Pierpaolo Antonello - Alan O'Leary, London, *Legenda*, 2009: 16-29.
- Violi, Patrizia, "Nuove forme di narratività. Permanenza e variazioni del modello narrativo", *Narratività. Modelli, analisi e prospettive*, Eds. Anna Maria Lorusso - Claudio Paolucci - Patrizia Violi, Bologna Bononia University Press, 2012: 105-132.
- Vitello, Gabriele, *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013.
- Wood, Mary P., "Italian Film Noir", *European Film Noir*, Ed. Andrew Spicer, Manchester, Manchester University Press, 2007: 236-272.
- Zucconi, Francesco, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

## Filmografia

1992, Giuseppe Gagliardi, 2015.

*Buongiorno, notte*, Dir. Marco Bellocchio, Italia-Francia, 2003.

*Colpire al cuore*, Dir. Gianni Amelio, 1982.

*Gli anni spezzati*, Dir. Graziano Diana, 2014.

*Nuovo cinema paradiso*, Dir. Giuseppe Tornatore, 1988.

*Qualunque cosa succeda*, Dir. Alberto Negrin, 2014.

*Raccontami*, Dir. Riccardo Donna e Tiziana Aristarco, 2006-2008.

*The Long Day Closes*, Dir. Terence Davies, 1992.

*Romanzo criminale. La serie*, Dir. Stefano Sollima, 2009-2010.

## L'autore

### Daniele Salerno

Daniele Salerno è dottore di ricerca in discipline semiotiche e assegnista di ricerca presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna. Tra le sue pubblicazioni più recenti sul rapporto tra fiction televisiva e memoria: “Memory, Visuality, Fiction. Italian History and Conspiracies in *Romanzo criminale. La serie*” di prossima pubblicazione sulla rivista *The Italianist* e “Svelare la verità. I ‘misteri italiani’ tra fiction e giustizia” in *Conflitti della memoria/Memoria dei conflitti* (a cura di Leonardo Cecchini & Hans Lauge Hansen), Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2015.

Email: [daniele.salerno@unibo.it](mailto:daniele.salerno@unibo.it)

## **L'articolo**

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

## **Come citare questo articolo**

Salerno, Daniele, "La fiction storica nella TV italiana. Il caso de *Gli anni spezzati*", *Between*, V.10 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>