

«Un passato che non passa»: «La prima linea» e il ritorno agli anni Settanta

Catherine O'Rawe

In Italia gli ultimi dieci anni hanno visto una fioritura di film riguardanti gli anni di piombo e la memoria degli anni Settanta. Christian Uva nota che questa rivisitazione fa parte di un «generale revival degli anni '70», in cui a quel decennio viene attribuito lo status di «mito di rifondazione dell'immaginario collettivo italiano»¹. Il continuo ritorno di immagini relative alla violenza extraparlamentare di quegli anni è stato descritto da Antonello e O'Leary nei termini di una «ripetizione compulsiva» per cui esperienze traumatiche quali l'assassinio di Aldo Moro riappaiono più volte in media differenti². Esaminerò qui il modo in cui un film come *La prima linea* (Renato De Maria, 2009) recupera gli eventi storici del periodo che descrive attraverso un uso complesso del materiale d'archivio, per poi ripensare alla memoria storica e ai modi di rappresentazione del passato proprio alla luce di tale utilizzo.

Come sottolinea O'Leary, *La prima linea* è un film consapevole del suo «ritardo» e del suo porsi all'interno, o addirittura alla fine, di una tradizione di film recenti dedicati agli anni di piombo³. Il film, liberamente tratto dal libro autobiografico di uno dei leader di Prima Linea, Sergio Segio, *Miccia corta*, si concentra soprattutto sul tentativo, riuscito, di far evadere la compagna di Segio, Susanna Ronconi, insieme ad altre militanti di Prima Linea, avvenuto nel gennaio 1982. Il film è composto di una complessa serie di flashback, che analizzerò per poi studiarne il significato in relazione alla rilettura degli anni Settanta proposta dal film. È importante inoltre contestualizzare il film ricordando le polemiche che ne hanno accompagnato la produzione e il finanziamento. La pellicola è stata finanziata dal Ministero per i beni e le attività culturali in quanto «film d'interesse culturale» nel 2008; la protesta da parte delle associazioni delle vittime del terrorismo ha portato a un incontro tra i rappresentanti del Ministero (in particolare la Commissione per la cinematografia: sottocommissione riconoscimento interesse culturale), le associazioni stesse e gli autori del film, incontro su cui tornerò⁴.

Il racconto si apre sulle immagini di un corteo, nel 1968, guidato da Segio (Riccardo Scamarcio) e dal suo amico Piero. I colori vividi di questa sequenza non torneranno più nel film, per il resto tutto giocato su tonalità pallide. Segio incita la folla a gridare lo slogan «Pagherete caro, pagherete tutto!», dal chiaro significato premonitore. Uno stacco porta al titolo del film, rosso su fondo nero, e al suono del telefono di Segio a Milano, nel gennaio 1983. Vediamo poi il suo arresto e la fine della sua carriera di terrorista. Il terzo segmento comporta un altro spostamento in avanti nel tempo, non segnalato da una dissolvenza o da altre marche stilistiche; siamo nel 1989 – come indicato chiaramente da una scritta sullo schermo; Segio è in prigione e racconta, con un inespressivo sguardo in macchina, il modo in cui si è avvicinato al terrorismo. La scenografia dallo sfondo azzurrognolo lascia il posto a immagini d'archivio, mentre la testimonianza diventa una voce narrante accompagnata dalla colonna sonora extradiegetica,

biancoenero 572 gennaio-aprile 2012



Sergio Segio
(Riccardo Scamarcio)
e Marco Donat-Cattin
(Jacopo Maria Bicocchi)
subito dopo l'uccisione
del giudice Alessandrini.

dai toni luttuosi, di Max Richter. Prima vediamo filmati di repertorio delle manifestazioni di studenti e lavoratori nel 1968, a cui seguono le immagini, nell'ordine, della strage di Piazza Fontana (1969), della strage di via Fatebenefratelli (1973), della bomba sul treno Italicus (1973) e della strage di Piazza della Loggia a Brescia (1974). La voce narrante di Segio dà una versione sintetica e ormai convenzionale di quegli eventi tormentati, affermando che si trattò di «roba di servizi segreti». Poi torniamo sull'immagine di Segio che racconta come quegli eventi portarono alla decisione, da parte di alcuni militanti della sinistra a metà degli anni Settanta, di passare «dalla forza della ragione alla ragione della forza». Infine uno stacco riporta alle immagini d'archivio della protesta milanese del 1975 in cui Giannino Zibecchi fu ucciso da una camionetta dei carabinieri, con un passaggio dal bianco e nero al colore quando la sequenza si chiude sull'immagine del corpo di Zibecchi che viene benedetto da un prete.

L'incipit del film lavora sull'idea di temporalità e di retrospettività: la ben nota frase di Segio, che in *Miccia corta* afferma che «gli anni Settanta sono un passato che non passa»⁵, indica come il «progetto di retrospettività»⁶ di *La prima linea* – evidente anche in film popolari come *Romanzo criminale* (Placido, 2005), *I cento passi* (Giordana, 2000), *Il grande sogno* (Placido, 2009) e *La meglio gioventù* (Giordana, 2003), che usano tutti immagini d'archivio nelle loro ricostruzioni degli anni Settanta – sia in tensione costante con la consapevolezza del presente, e con il tempo della narrazione. È una tensione che emerge nell'uso del flashback, strumento che implica una relazione di causalità, in modo che lo spettatore sia portato a concludere che lo stragismo generò violente proteste, che a loro volta generarono Prima Linea e le Brigate Rosse⁷. Presentando «l'effetto prima della causa», cioè mostrando il 1989 prima del 1969, si ottiene una narrazione teleologica degli anni di piombo⁸. Come nota Turim, «il flashback come troppo implica un'idea precisa di temporalità e ordine», e la sequenza di immagini di repertorio sostituisce il lungo racconto sulla formazione di Prima Linea, che è presente nel testo di Segio⁹.

L'uso delle immagini documentaristiche per codificare un'idea «definitiva»¹⁰ del passato è, com'è ovvio, percorso dalla tensione generata da ciò che quelle immagini lasciano fuori. Gli eventi scelti in quanto rappresentativi dei primi anni Settanta e della stagione delle stragi non possono non contenere delle ellissi: in *Miccia corta* i fatti decisivi che Segio cita in relazione al suo passaggio all'azione violenta sono descritti, significativamente, come «una lista interminabile, una contabilità infinita», e quella lista contiene decine di date e nomi, compreso quello di Pino Pinelli¹¹.

I ricordi che Segio ha di quegli accadimenti sono sia visivi che emotivi, tanto che li descrive come «fotogrammi di volti e nomi conosciuti, emozioni scritte indelebilmente sulla mia pelle e nella mia memoria»¹². La qualità immaginifica dei suoi ricordi torna nel riuso di immagini e materiali d'archivio ormai divenuti familiari. Il modello dichiarato per la ricostruzione storica tentata dal film è quello della serie di documentari Rai di Sergio Zavoli sugli anni di piombo, *La notte della*

«un passato che non passa»: «la prima linea» e il ritorno agli anni settanta

La prima linea integra le immagini di archivio relative alla strage di Piazza della Loggia utilizzando una complessa strategia di bricolage visivo e sonoro simile a quello proposto da Sergio Zavoli in *La notte della Repubblica*.



I genitori di Sergio guardano alla televisione i funerali del giudice Alessandrini: un procedimento narrativo divenuto familiare grazie a film di successo come *Romanzo criminale*, *La meglio gioventù* e *I cento passi*.



Repubblica (1989-1990¹³); Isabella Pezzini ha notato come la serie Rai mescoli filmati d'archivio, notiziari radio e televisivi e sequenze di film di finzione - per esempio vengono usate scene di *Il caso Moro* (Giuseppe Ferrara, 1986) appunto per la ricostruzione del rapimento del Presidente del consiglio. I materiali visivi sono cuciti insieme dall'«autoritaria» voce narrante dello stesso Zavoli e da una musica d'atmosfera extradiegetica, in modo da creare un complesso effetto *bricolage*¹⁴.

La tecnica di De Maria è piuttosto simile a quella di Zavoli: le immagini d'archivio sono accompagnate dal malinconico *Requies* di Richter e la voce narrante di Segio lascia il posto, quando si arriva alla sequenza di Piazza della Loggia, alla voce narrante diegetica dello speaker della manifestazione, che richiama disperatamente alla calma al momento dell'esplosione della bomba. Le immagini in movimento, con le panoramiche e gli zoom dentro e attraverso le scene «reali», trascorrono poi in una serie di immagini fisse dei momenti successivi all'esplosione: l'epistemologia realista fa sì che una voce narrante si sostituisca all'altra mentre le immagini (e i suoni) ben noti dei media occupano lo schermo¹⁵. Proprio la voce narrante, elemento chiave dell'epistemologia realista, è stata fonte di preoccupazione per le associazioni delle vittime¹⁶: la Commissione per la cinematografia si è chiesta, nonostante l'affermazione dello sceneggiatore Sandro Petraglia che «l'utilizzo della voce narrante serve proprio a creare distanza» (tra lo spettatore e il personaggio di Segio), se la voce narrante di Segio «invece di creare distanza non contribuisc[a] a ridurla»¹⁷.

La riconoscibilità delle immagini - divenute familiari grazie alla memoria televisiva dell'epoca, a programmi come *La notte della Repubblica* e altre ricostruzioni storiche come *Blu notte* e *La storia siamo*

noi, e anche grazie al loro uso all'interno di film di finzione - ne enfatizza il valore iconico ma mette anche in evidenza, come nota Sobchack, «l'astrazione [degli eventi storici] come "fotogrammi" o "frammenti", e la loro implicita sottodeterminazione anche se risultano sovradeterminati dall'uso»¹⁸. Per complicare ancora di più la relazione del film con il materiale d'archivio in esso contenuto, la natura autoesplicativa delle immagini relative alla prima parte degli anni Settanta è in netto contrasto con l'uso che viene fatto delle immagini di repertorio dell'assassinio del magistrato Emilio Alessandrini, compiuto da Prima Linea nel 1979. Il film arriva lentamente all'uccisione attraverso sequenze che mostrano i preparativi di Segio e dei suoi compagni per l'attentato e poi la sua esecuzione, con il ritorno del *Requies* di Richter insieme a un'inquadratura lunga di Segio e dell'amico (nella realtà Marco Donat-Cattin, interpretato da Jacopo Maria Bicocchi) che si allontanano dal luogo dell'attentato. Segue poi un primo piano prolungato del volto turbato di Segio, intervallato dall'immagine del cadavere di Alessandrini, in modo da sottolineare l'importanza dell'avvenimento. Sandro Petraglia ha dichiarato alla Commissione per la cinematografia la sua ferma intenzione di dare rilievo, nel film, all'assassinio di Alessandrini come parte del suo tentativo di «trovare un punto di equilibrio con il rispetto dovuto alle vittime ma allo stesso tempo raccontare quel che è successo». Ha affermato inoltre che sperava di «evidenziare anche con l'utilizzo di autentiche scene di repertorio tutta la spaventosità del gesto e lo sconcerto causato nell'opinione pubblica». Così nelle scene successive vediamo sequenze di repertorio (a colori) del funerale di Alessandrini e delle manifestazioni di protesta contro il suo assassinio, per poi passare alle inquadrature dei genitori di Segio e del suo amico Piero che guardano, in un silenzio scioccato, le stesse immagini in un piccolo televisore in bianco e nero. Queste scene sono chiaramente dirette a dimostrare il trauma collettivo provocato dall'assassinio e la distanza tra le posizioni di Prima Linea e quelle della maggior parte dei militanti di sinistra. Questo procedimento - far sì che i personaggi assistano a eventi storici chiave grazie alla televisione - è divenuto familiare grazie a film popolari come *Romanzo criminale*, *La meglio gioventù* (dove è usato di frequente e in modo molto interessante) e *I cento passi*, per non citarne che alcuni. È una scelta narrativa che enfatizza la natura già mediatizzata di quegli eventi e che rimanda anche ai temi della temporalità e della memoria. Come si può vedere da un'analisi attenta della sequenza, il raccordo sonoro sulla voce narrante del commento televisivo del funerale connette l'immagine di Segio che si versa dell'acqua sulla testa, in bagno, dopo l'assassinio (come in un rito di espiazione?) alle immagini del funerale stesso, nonostante il fatto che esso, presumibilmente, sia avvenuto qualche giorno dopo. Poi il film alterna le immagini di repertorio con la già citata immagine dei genitori di Segio che le guardano alla televisione, per poi staccare, con uno zoom, verso un altro spazio diegetico, il bar di Piero, dove anche quest'ultimo guarda con orrore le immagini televisive per poi distogliere lo sguardo; infine la sequenza si chiude ancora sul materiale d'archivio.

Nonostante Peter Brunette abbia apprezzato il modo «scorrevole» in cui il racconto di fiction e le immagini di repertorio si fondono nel film, credo che la fusione o giustapposizione di immagini dal diverso statuto ontologico qui emerga in modo piuttosto netto¹⁹. Nel citato incontro con le associazioni delle vittime, De Maria ha affermato che l'uso del «lavoro di documentazione» è funzionale a evitare l'«identificazione» con i protagonisti del film e a produrre «un impatto poco spettacolare», in un realismo modellato, a suo dire, su quello dei fratelli Dardenne. In ogni caso possiamo esaminare il modo in cui il film sottolinea la mediatizzazione delle immagini del funerale, anche nella supposta simultaneità della loro ricezione da parte degli spettatori italiani. Direi che l'uso di quelli che Burgoyne chiama «*lieux de mémoire* elettronici», siti audiovisivi di memoria come le immagini di repertorio del funerale, mette in scena, come accade in film come *La meglio gioventù*, la formazione di una «sfera pubblica fondata sulla memoria»²⁰. Come si vede la memoria dell'evento è televisiva, fin dal momento stesso in cui esso ebbe luogo. È quella stessa memoria televisiva che viene rappresentata nel 2009 in *La prima linea*, a spettatori diversi. Così il film sembra suggerire che non esiste altra possibile memoria di quell'evento se non quella trasmessa e archiviata dalla Rai,

un'interpretazione che certamente corrisponde ai tentativi difficoltosi di De Maria e dei suoi collaboratori di mantenere un difficile equilibrio tra la «accuratezza» storica e il racconto di finzione. Ma è il film stesso a contraddire questa possibile interpretazione: noi, spettatori di *La prima linea*, vediamo Segio pianificare e portare a termine l'assassinio e lo ascoltiamo discutere con Ronconi e con altri i vantaggi della violenza. Vediamo il primo piano del suo personaggio mentre si allontana dalla scena del delitto, e il suo successivo tentativo di ripulirsi. Mentre la voce narrante della Rai afferma sentenziosa che «la folla non riesce a capire perché, come mai, si sia potuto sfogare in questo modo l'odio, la brutalità, la violenza», lo spettatore, da una prospettiva temporale ed epistemologica diversa, vede bene perché tutto questo sia accaduto.

La violenza dell'archivio

Durante l'inconsueto incontro tra gli autori del film e le associazioni delle vittime, che peraltro non ha portato ad alcun accordo sul modo giusto di rappresentare gli eventi traumatici dei primi anni Settanta, uno dei rappresentanti della Aiviter (Associazione Italiana Vittime del Terrorismo), Roberto Della Rocca, ha suggerito che una scelta saggia potrebbe essere quella di aspettare «un paio di generazioni» per affrontare questi temi, perché «purtroppo alcune ferite rimangono aperte», e, parafrasando Segio, ha ricordato ai presenti che «gli anni '70 non finiscono mai». Ruth Glynn ha sottolineato come il «discorso del trauma» che circonda gli anni di piombo, emerso nei tardi anni Novanta in Italia, faccia spesso riferimento all'idea di «infliggere una ferita o un dolore»²¹. La «ferita» del terrorismo, nei termini freudiani connessi alla teoria del trauma, fa sentire la sua voce «attraverso il linguaggio inconscio della ripetizione – flashback, incubi, flusso di emozioni»²².

Come ho detto, un elemento chiave della difesa del film da parte degli autori, di fronte ai rappresentanti del Ministero e delle associazioni delle vittime, consiste nel fare affidamento sulle immagini di repertorio; il che rimanda al desiderio di una ricostruzione neutrale della storia ed è legato alla rigorosa impostazione generale del progetto: nella sua testimonianza Petraglia ha sottolineato il fatto che il film non è motivato da «intenti di botteghino o di facile successo, come una fiction televisiva». Come scrive Segio in *Miccia corta*, anch'esso un tentativo complicato di fare i conti con la temporalità, con l'«allora» e l'«oggi» dell'azione violenta, «i fatti forse allora erano troppo vicini. Ora sono probabilmente divenuti troppo lontani»²³. Segio descrive la storia degli anni Settanta come «un buco nero»²⁴, come «una storia maledetta. Espunta, con la violenza della rimozione e del silenzio, dalla memoria collettiva»²⁵. La possibilità di riempire quel buco nero storiografico e la restituzione della storia maledetta degli anni Settanta alla memoria collettiva possono darsi, almeno così pare, solo attraverso il ricorso all'archivio, sintomo e cura insieme per la «maledizione» degli anni Settanta²⁶. Oltre a individuare una serie di materiali capaci di agire contro il silenzio ufficiale che circonda la strategia della tensione e le ragioni dell'esplosione della violenza extraparlamentare, l'uso del *repertorio* rimanda alla *necessità* dell'archivio. Come ha affermato Derrida in una frase celebre, l'archivio (dalla radice greca *arkhè*) «indica allo stesso tempo il *cominciamento* e il *comando*»²⁷. La raccolta di materiali rappresentata dall'archivio, la forza originaria che esso sembra possedere «ha allo stesso tempo una funzione istitutiva e conservativa: la violenza di un potere che pone e insieme preserva la legge». Così l'archivio preserva, ma si riserva anche il diritto di classificare e interpretare ciò che esso stesso contiene.

Di conseguenza, a mio parere, il significato del *repertorio* dev'essere visto in tutte le sue componenti: la parola deriva dal latino *repertorium*, che significa inventario, lista, indice, come anche fondo o deposito. In ogni caso, sia in inglese che in italiano il termine è usato largamente anche per indicare un testo di consultazione per i medici: l'*Oxford English Dictionary* lo definisce «testo usato in omeopatia comprendente una lista di sintomi e dei relativi trattamenti», significato che torna, in italiano, nell'espressione Repertorio Farmaceutico Italiano. È in questo senso che credo debba essere letto l'uso del materiale d'archivio in *La prima linea*: le immagini di repertorio possono essere interpretate come i sintomi visibili del trauma invisibile del terrorismo, un trauma che può essere rappresentato e «cura-

to» solo attraverso quelle immagini stesse. Le immagini di repertorio sono, nei termini di Sobchack, sia sovradeterminate dall'uso che sottodeterminate nella loro natura ellittica e astratta.

A mio parere la tensione che affiora nelle dichiarazioni di De Maria e Petraglia riguardo al potere che le immagini d'archivio avrebbero di evitare l'effetto d'identificazione col passato si lega alla tensione espressa da Segio quando definisce gli anni Settanta come «un passato che non passa» e l'Italia come preda di una «falsa e cattiva memoria»²⁸, anche se allo stesso tempo ignara della «storia parallela e nascosta di questo Paese, che è passata rapidamente via, come una goccia di pioggia sul vetro di una finestra»²⁹. Il desiderio di una sequenza di immagini che sappia riconciliare le posizioni contrastanti sul passato ignora la violenza dell'archivio stesso: la negoziazione dello spettatore non si dà solo nei confronti degli eventi del passato, ma anche con la loro rappresentazione autoritaria. Sebbene sia i genitori di Segio sia Piero distolgano lo sguardo dalle immagini televisive del funerale di Alessandrini, incapaci di sopportare quello che vedono, lo spettatore di oggi deve tentare di interpretare il lavoro che quelle immagini fanno in quanto scene originarie, in quanto interpretazioni di quel periodo contestato, e in quanto testi centrali della «sfera pubblica basata sulla memoria». Una cosa è certa: avere il *mal d'archive*, ovvero il desiderio di tornare all'archivio che ricorre così di frequente nel cinema italiano, come nota Derrida

È bruciare di una passione. È non cessar mai, interminabilmente, di cercare l'archivio là dove esso si sottrae. È correr gli dietro là dove, anche se ce n'è troppo, qualcosa in lui si anarchiva. È andare verso di lui con un desiderio compulsivo, ripetitivo e nostalgico, un desiderio irrimediabile di ritorno all'origine, un "mal d'Africa", una nostalgia di ritorno al luogo più arcaico del cominciamento assoluto³⁰.

Al contrario di quello che afferma Millicent Marcus nella sua lettura del montaggio video e fotografico di Peppino Impastato che chiude *I cento passi*, il materiale d'archivio non rimanda alla «certezza referenziale» ma esprime piuttosto la nostalgia del ritorno alle origini³¹. *La prima linea* e tutti i film che fanno ricorso alle immagini d'archivio dimostrano il timore che quel ritorno possa non essere possibile, ma allo stesso tempo mettono in scena la volontà di rendere visibili gli anni di piombo, in un fiducioso gesto di recupero che è, insieme e inevitabilmente, destinato al fallimento.

Traduzione di Chiara Tognolotti

1. Christian Uva, *Schermi di piombo: il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, p. 88.
2. Pierpaolo Antonello, Alan O'Leary (eds.), *Imagining Terrorism: the Rhetoric and Representation of Political Violence*, Legenda, Oxford 2009, p. 7.
3. Alan O'Leary, *Tragedia all'italiana: Italian Cinema and Italian Terrorisms, 1970-2010*, Peter Lang, Oxford-Bern et al. 2011, p. 26.
4. Sebbene al film sia poi stato concesso lo status di «film d'interesse culturale», la casa di produzione, la Lucky Red, ha deciso di rinunciare al finanziamento pubblico. Cfr. <http://www.blitzquotidiano.it/politica-italiana/cinema-la-prima-linea-lucky-red-rinuncia-ai-fondi-statali-146133/>
5. Sergio Segio, *Miccia corta: una storia di Prima Linea*, DeriveApprodi, Roma 2009, p. 44. Segio ha pubblicato un'ulteriore edizione del testo, uscito per la prima volta nel 2005, con una nuova introduzione che critica severamente sia l'intervento pubblico nel film sia i compromessi a cui gli autori sarebbero scesi per poter ottenere il finanziamento.
6. A. O'Leary, *Tragedia all'italiana*, cit., p. 238.
7. David Bordwell nota che il flashback «può nascondere una mancanza di legame causale in modo semplice e poco appariscente», *Narration in the Fiction Film*, Routledge, New York-London 1990, p. 160. Lo stesso Segio descrive il suo «racconto» come centrato sul giorno dell'evasione dalla prigione, «consentendosi unicamente alcuni rapidi e sommari flashback», *Miccia corta*, cit., p. 17.

«un passato che non passa»: «la prima linea» e il ritorno agli anni settanta

8. Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History*, Routledge, London-New York 1989, p. 17.
9. Ivi, p. 13.
10. Ivi, p. 15.
11. S. Segio, *Miccia corta*, cit., p. 67.
12. Ivi, p. 69.
13. «Il modello che De Maria cita come volontà di ricostruzione dei fatti e attenta indagine è la fortunata e apprezzata serie televisiva *La notte della Repubblica*, rappresentando che l'utilizzo puntuale del materiale di repertorio concorrerà a questa finalità». Verbale riguardante l'audizione del progetto *Miccia corta* in data 15 luglio 2008, Commissione per la cinematografia: sottocommissione riconoscimento interesse culturale (verbale datato 19 settembre 2008).
14. Isabella Pezzini, *Television and Terrorism in Italy: Sergio Zavoli's La notte della Repubblica*, in P. Antonello, A. O'Leary (eds.), *Imagining Terrorism*, cit., p. 82.
15. Alan O'Leary afferma che le stesse parole tratte dal filmato su Piazza della Loggia sono sovrapposte a immagini «di finzione» della piazza nel thriller *Le mani forti* (Bernini, 1997). Nota anche come il recupero degli anni Settanta in *La prima linea* debba molto, fatto interessante, al contributo di uno studioso di cinema e degli anni di piombo, Christian Uva, che ha procurato a De Maria molti film sul terrorismo (cfr. A. O'Leary, *Tragedia all'italiana*, cit., pp. 120, 237).
16. Cfr. Bill Nichols a proposito della «unità organizzatrice del commento verbale» come elemento chiave dell'epistemologia realista, *Historical Consciousness and the Viewer: Who Killed Vincent Chin?*, in Vivian Sobchack (ed.), *The Persistence of History*, Routledge, New York-London 1996, p. 62.
17. Commissione per la cinematografia. Per chiarire, i partecipanti all'incontro avevano letto soltanto la sceneggiatura, dunque discutevano dei suoi esiti potenziali e non di quelli effettivamente avvenuti.
18. Vivian Sobchack, *Introduzione*, in Ead., *The Persistence of History*, cit., p. 4.
19. Peter Brunette, *The Front Line in The Hollywood Reporter*, September 21, 2009: <http://sixties-l.blogspot.com/2009/10/front-line-film-review.html>
20. Robert Burgoyne, *Memory, History and Digital Imagery in Contemporary Film*, in Paul Grainge (ed.), *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester 2003, p. 226.
21. Ruth Glynn, *Trauma on the Line: Terrorism and Testimony in the anni di piombo*, in Monica Jansen, Paula Jordão (eds.), *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, Igitur Publishing and Archiving, Utrecht 2006, p. 318.
22. Ivi, p. 325.
23. S. Segio, *Miccia corta*, cit., p. 21.
24. *Ibid.*
25. Ivi, p. 41. Un'affermazione simile si trova in O'Leary a proposito della rappresentazione cinematografica del caso Moro: «Quando lo svolgimento dei fatti è percepito come inafferrabile, sfuggente, gli strumenti della finzione possono intervenire per riempire i vuoti interpretativi e articolare una verità che è sentita o ipotizzata piuttosto che definitivamente conosciuta», Alan O'Leary, *Dead Man Walking: the Aldo Moro Kidnap and Palimpsest History*, in «New Cinemas», VI, 1, 2008, p. 34.
26. In questo senso l'analogia con il *pharmakon* di Derrida è pertinente, quando questi mostra, nel suo commento a Platone, che il duplice significato della parola, che può voler dire sia "medicamento" sia "veleno", implica che «l'essenza benefica o la virtù di un *pharmakon* non esclude che esso possa nuocere», Jacques Derrida, *Dissemination*, Continuum, New York 2004, p. 102.
27. Jacques Derrida, *Archive Fever*, University of Chicago Press, Chicago 1997, trad. it., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996, p. 11. Corsivi dell'autore.
28. S. Segio, *Miccia corta*, cit., p. 45.
29. Ivi, p. 31.
30. J. Derrida, *Archive Fever*, cit., p. 111.
31. Millicent Marcus, *Return of the Referent: Italian Cinema for the New Millennium*, in «Semiotica», 183, 2011, p. 281. Marcus riconosce che il ricorso al fotomontaggio «da un lato autentica il film e dall'altro ci rende consapevoli del suo artificio», insistendo però sul fatto che il film «punta oltre se stesso verso un referente nella realtà storica» (*ibid.*).

