

UCLA

Carte Italiane

Title

La violenza politica come spettro e come trauma in *Il Segreto* (2003) di Geraldina Colotti e in *Arrivederci amore, ciao* (2006) di Michele Soavi

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1cd2b2mr>

Journal

Carte Italiane, 2(4)

ISSN

0737-9412

Author

Colleoni, Federica

Publication Date

2008

DOI

10.5070/C924011363

Copyright Information

Copyright 2008 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

La violenza politica come spettro e come trauma in *Il Segreto* (2003) di Geraldina Colotti e in *Arrivederci amore, ciao* (2006) di Michele Soavi

Federica Colleoni

University of Michigan, Ann Arbor

“Forse per la prima volta uno si rende conto di come sia difficile, specialmente negli ultimi anni, mettere su un film così... così anti-tutto...”

(Michele Soavi, intervista, a proposito di
Arrivederci amore, ciao.)

Una non completa rielaborazione sia dal punto di vista politico che storiografico del tema della violenza politica è stata evidenziata da più parti. Le storiche Anna Bravo e Giovanna Fiume hanno affermato che nell'attuale ricerca storica e riflessione politica sugli anni '70 “il tema della violenza rappresenta il non detto, il rimosso, il problema irrisolto,”¹ da cui la difficoltà a costruire un senso comune e a recuperare la complessità di fenomeni radicandoli nel loro contesto. Se da un lato questa difficoltà a raccontare quella stagione manifesta da parte della sinistra rivoluzionaria “un grumo identitario che esprime retaggi ed echi di stagioni passate nelle quali l'analisi doveva confrontarsi con l'accusa di collateralismo o di fiancheggiamento,”² dall'altro c'è chi, come Tom Behan, rileva una distorsione politica messa in atto dallo stato italiano: “Today most young people equate the ten years of mass youth and working class rebellion following 1968 as years of left-wing terrorism. The fact that there were tens of thousands of activists involved in the public actions of the far left has been forgotten.”³ Difficoltà a confrontarsi con la violenza politica significa, di conseguenza, difficoltà a scandagliare motivazioni e differenze. Ciò si traduce spesso, nella produzione letteraria, in una presenza misteriosa: “l'enigma è sempre legato alla lotta armata, spesso al rapporto tra violenza e ideologia, che viene

rappresentato come il non detto per eccellenza di chi ha partecipato a quella stagione.”⁴ Eppure oggi si assiste a una produzione sempre più cospicua, tanto che Silvia Dai Prà ha definito questo fenomeno, non senza ironia, “lo sterminato romanzo degli anni settanta.”⁵

Spesso si è scelto di elaborare delle trame attorno al motivo del “mistero,” della verità che si nasconde e poi si manifesta in un contesto familiare apparentemente normale. L'apparizione del *fantasma* (termine che nel corrispettivo francese, *revenant*, ben trasmette questo senso di ritorno dal passato) mette in luce una disfunzione, un disturbo, in un presente che è solo apparentemente privo di tensioni. L'emergere del passato in un contesto noto produce l'effetto di angoscia dell'*Unheimlich* freudiano,⁶ per cui la presenza *perturbante* è ciò che, appartenendo alla sfera del familiare, ci si presenta improvvisamente come sconosciuto, spaventoso.

Come è noto, Jacques Derrida, nel suo *Spectres of Marx* (1993),⁷ teorizza la possibilità di una *spettropolitica* e di una *spettropoetica*, ossia un contro-discorso che ha la funzione di consentire allo spirito del “morto” di ritornare, tramite uno spostamento o un moltiplicarsi. In particolare lo “spostamento” in questione è di natura *temporale*, poiché lo spettro agisce dal passato ma è anche minaccia/presenza nel futuro. In altre parole, e su questo vorrei porre l'accento, lo spettrale allude al passato ma nel contempo ci parla del presente, delle sue paure, dei suoi fantasmi. Lo spettrale è indice di una mancata o inconclusa rielaborazione del lutto, la quale è infatti strettamente connessa con le modalità attraverso le quali il presente si confronta con il passato. Se è vero che a seguito di un trauma, l'elaborazione del lutto implica il recupero di un equilibrio delicato di ricordi e dimenticanze, laddove questo lavoro si compie in maniera imperfetta, lo spettro fa la sua comparsa. Derrida teorizza a questo punto il concetto di spettro in quanto *frequenza* di una certa visibilità, visibilità dell'invisibile. Laddove il termine *frequenza* usato da Derrida riporta alla mente quello di *frequentazione*, il termine *visibilità* rimanda piuttosto a quello di *visitazione*. Malgrado le pratiche messe in atto per “scongiurare” il ritorno dello spettro, esso è destinato a ritornare, frequentare, visitare, ossessionare l'inimmaginario sotto forma di “demone,” o “fantasma” (sebbene non in senso letterale, come avverrebbe nel “fantastico,” ma metaforico).

In alcuni romanzi italiani che hanno al centro il tema della violenza politica e del terrorismo, il topos della visibilità/invisibilità identificato da Derrida, si articola tramite la presenza di indizi, di tracce scritte, in

particolare di *lettere*. La visibilità attraverso la “lettera,” in assenza della voce e del volto, afferma in altro modo la “presenza,” ma differisce temporalmente il momento del dialogo. In altri termini, la lettera permette visibilità/leggibilità *in absentia*, e consente l'apparire dello spettro. Nei romanzi, come nel caso di *Tuo figlio* (2004),⁸ di Gian Mario Villalta, a volte la lettera tenta di spiegare una scelta esistenziale e politica, sebbene la distanza (spaziale e temporale) dall'interlocutore/lettore, costringa al monologo, al “proclama,” il quale, limitando spiegazioni ulteriori, si concede la reticenza, l'elusività. La lettera, in quanto genere letterario, è per convenzione strumento privilegiato della comunicazione privata e giustifica lo spostamento del discorso dal pubblico al personale. Si tratta della ripresa di un topos dell'epistolografia antica, secondo cui lo scambio epistolare permette di istituire un *colloquium* con l'amico, proponendo un esempio di vita pedagogicamente più proficuo dell'insegnamento dottrinale.⁹ Tuttavia, nel caso dei romanzi in questione, la lettera non prevede *risposta*, non mette in atto una *corrispondenza*, piuttosto è indice di un colloquio interrotto. In questo essere segno di una impossibilità al dialogo, è anche segno di un'educazione spirituale mancata. In ogni caso l'inserzione di lettere risponde all'esigenza di riportare il racconto del *trauma* dal pubblico al privato, al familiare.

Interessante da questo punto di vista è il breve romanzo di Geraldina Colotti,¹⁰ poetessa ed ex-membro delle Brigate Rosse, *Il segreto* (2003) pubblicato da Mondadori nella collana “Shorts” e dunque destinato a un pubblico molto giovane (bambini sopra gli 11 anni, come si legge sul retro di copertina). *Il Segreto*, ambientato nel 1999, narra la storia di una tredicenne, Scilla, che scopre di essere figlia di una terrorista che ha volutamente rinunciato al regime di semilibertà. Scilla è stata partorita in carcere e all'età di due anni è stata adottata dalla zia materna, Rosa, attraverso l'interessamento dello zio paterno, il parroco don Claudio. All'inizio del racconto, la ragazza ha da poco tempo cominciato a frequentare i ragazzi di un centro sociale quando, contemporaneamente, alcuni strani avvenimenti suscitano il suo interesse. Innanzitutto scopre nell'ufficio del prete la copia di un saggio dell'autore svedese Pär Lagerkvist intitolato *La mia parola è no*. Il libro reca sulla prima pagina una frase tracciata con una grafia irregolare: “Conciliazione! Dovremmo conciliarci con i muri della prigione perché fuori tutto è verde, perché l'aria profuma di fiori? La mia parola è no. A Claudio. Vera.”¹¹ La conciliazione a cui il saggio di Lagerkvist, scritto nel 1927, si riferisce è quella dell'uomo con la vita e con Dio, in superamento di una concezione

nichilista dell'esistenza umana.¹² Il testo di Lagerkvist esplora, tramite un linguaggio poetico, il tema dell'utopia, della prigione, del dolore, e stabilisce in un certo senso non solo il tono, ma anche l'ideologia del romanzo di Colotti, ossia una rivisitazione poetico-utopica della violenza politica degli anni '70-'80.

In seguito, all'interno di una stanza segreta e buia della propria abitazione, Scilla scopre delle lettere accatastate, mai aperte. Leggendone alcune di nascosto, si insospettisce e, dopo avere compiuto alcune ricerche, ne intuisce finalmente la provenienza. La lettura delle missive, firmate sempre dalla fantomatica Vera, turbano la quotidianità della protagonista (e del lettore) agendo a vari livelli. Dal punto di vista emotivo mettono in gioco i sentimenti famigliari, dall'altro inducono allo sdegno civile per il disumano trattamento dei detenuti. Nella lettera seguente si ritrova una evidente ironia nei confronti del mondo carcerario, del suo linguaggio, del suo *panopticon* crudele, del suo intento redentivo di matrice religiosa, destinato a fallire:

Tesoro mio,
è arrivato l'inverno: un altro inverno lontano da te. L'umidità mi penetra nelle ossa e, nel quadratino di plexiglas che fa da specchio (nelle carceri speciali è proibito ogni oggetto "potenzialmente pericoloso"), anche la mia faccia sembra spugnosa come uno strano fungo cresciuto al buio ... Questo posto è pieno di telecamere da cui ci osservano uomini e donne in divisa, che al collo portano un foulard con la scritta "vigilando redimere." Ma quale redenzione, io vedo solo gesti meccanici, la routine di una fatica quotidiana che ci trasforma in oggetti ... in prigione ... non si guarisce nessuno, lo si rende solo inutile e cattivo...¹³

Le parole di Vera sembrano suggerire che, in assenza dello specchio, al rinchiuso sia negato persino l'atto di *riflettersi* e, dunque, *riflettere* sulla propria identità. Accanto a una "visione" negata, ossimoricamente si dispiega un apparato di forzosa visibilità, che però non mostra niente, non conduce ad alcuna comprensione dell'*altro*, del prigioniero, che viene al contrario sottoposto a un processo di reificazione, attraverso un goffo tentativo di cura e normalizzazione.

Grazie a una ricerca riguardo alle carceri speciali attuata tramite internet, Scilla viene a conoscenza dell'esistenza delle Brigate Rosse. La

ragazza comincia a fare domande e ottiene delle informazioni prima da Don Claudio, il quale le risponde contestualizzando gli eventi senza tuttavia entrare troppo nel merito della questione. Egli introduce il tema con l'espressione "anni bui," un'espressione tradizionalmente usata (seppure oggi contestata) per riferirsi all'età medievale, e che ci riporta al topos dell'oscurità e della *visibilità*:

tu forse sei troppo giovane per saperlo, ma in questo paese ci sono stati *anni bui*. Terroristi di destra e servizi segreti deviati che mettevano le bombe e provocavano stragi... Non hai mai sentito parlare di quello che è successo in piazza Fontana a Milano, in piazza della Loggia a Brescia, o alla statale di Bologna? E, dall'altra parte, i brigatisti che sparavano e uccidevano anche loro, convinti di poter cambiare il mondo. Mai sentito parlare del sequestro Moro o di Bachelet...?¹⁴

Non soddisfatta delle spiegazioni del prete, Scilla si rivolge alla propria insegnante che le offre, sebbene succintamente, la propria opinione in merito:

Bisognerebbe partire dal '68, e dal '69, c'erano tantissime manifestazioni, si parlava di rivoluzione. E c'era stata la strage di piazza Fontana ... le Brigate Rosse erano un gruppo armato ... all'inizio i suoi membri si erano presentati come i Robin Hood degli operai e facevano solo piccole azioni dimostrative; poi, nel corso degli anni cominciarono a sparare, "in nome del comunismo e in difesa della classe operaia" e hanno fatto tanti danni... per me i brigatisti non sono stati dei rivoluzionari. Anche se avevano degli ideali, questo non giustifica certo le loro azioni. Se si vogliono cambiare le cose, bisogna farlo pacificamente...¹⁵

Attraverso la voce dell'insegnante viene riproposta la tesi secondo cui la lotta armata di sinistra ebbe le sue radici nei movimenti del '68 e, inizialmente mossa da motivazioni idealistiche, poi si sclerotizzò in posizioni violente e compì azioni ingiustificate. La Professoressa Tiboni non utilizza il termine "terrorista" per riferirsi alle Brigate Rosse (che definisce "gruppo armato"), mentre Don Claudio associa il termine

“terroristi” solo alla destra e al fenomeno stragista. Quando successivamente Scilla incontra degli ex-brigatisti presso il centro sociale che frequenta, chiede a una di loro se anche lei sia “una terrorista.” La donna risponde: “La nostra è una storia complicata, sai, non si può liquidare con questa parola.”¹⁶ Un altro ex-brigatista, invece, le spiega che dopo diciotto anni ha finalmente rivisto il figlio durante il primo permesso, e con lui sta cercando di “recuperare il tempo perduto.” Stimolata dall’idea che sia possibile riallacciare un dialogo con la generazione precedente, Scilla è invogliata a visitare finalmente la madre in carcere.

Il romanzo si avvia alla conclusione con un indiretto invito all’indulgenza, espresso attraverso le strofe di una poesia citata da Vera in una delle lettere alla figlia Scilla: “Voi che sarete emersi dai gorgi/dove fummo travolti/pensate a noi con indulgenza.”¹⁷ Nell’incontro tra le due che si svolge in carcere (Vera, alter ego di Colotti, a differenza di quest’ultima, non ha mai accettato di uscire dalla prigione), finalmente lo spettro diventa pienamente visibile, umano, concreto. Le due si specchiano l’una nell’altra, sembrano riconoscersi come parte di una identità comune: “Per prima cosa vedo i capelli: sono rossi come i miei, forse un po’ più scuri, ricci e tagliati irregolarmente [...] assomiglia a me, o meglio, *sono io che assomiglio a lei*.”¹⁸ Per Scilla, prima ancora che la visione della madre, l’ingresso nella prigione e l’iter di umiliazione che ha dovuto attraversare al suo interno, descritto nei dettagli dall’autrice, rappresentano una sorta di rito iniziatico. Il suo percorso di conoscenza avviene attraverso la discesa agli inferi del carcere. È lì che si compie l’incontro non solo con la propria storia personale, individuale, ossia con Vera (=la *verità*), ma anche con quella pubblica, collettiva, giungendo alla consapevolezza *storica* che “in Italia ci sono stati seimila detenuti per motivi politici.”¹⁹ Lo spettro di Vera, moltiplicato seimila volte, aleggia non più solo sulla vita di Scilla ma su ogni tentativo di liquidare una stagione storica semplicemente come anomalia, come disfunzione o, per citare una metafora usata da Gian Mario Villata in *Tuo figlio*, come un “escrescenza,” un “tumore.”²⁰

A differenza della letteratura, il mezzo cinematografico possiede la capacità di rappresentare lo spettro e il trauma attraverso delle modalità *visive*, dunque analoghe a quelle teorizzate da Derrida. Il cinema più recente spesso si è proposto di fornire una lettura critica della società italiana e della sua ricerca di una identità nazionale, ricerca resa difficile da distanze politiche, geografiche ed economiche percepite come inconciliabili. Un esempio di questa tendenza è rappresentato dal film

Arrivederci amore, ciao (2006) di Michele Soavi,²¹ tratto da un romanzo dello scrittore Massimo Carlotto, esponente del cosiddetto “noir mediterraneo.” Il film ripropone stilemi del film noir e del film horror (Soavi ha collaborato con Dario Argento) per raccontare le vicende di Giorgio Pellegrini, un ex-terrorista che rientra in Italia dopo alcuni anni passati in sudamerica come guerrigliero. Pellegrini è un personaggio cinico e arrivista il quale, sfruttando gli articoli 178 e 179 del codice penale relativi alla “riabilitazione,” cerca di ricostruirsi un’esistenza “vincente” in quella zona d’Italia detta NordEst che negli ultimi anni ha registrato uno sviluppo economico portentoso al punto di essersi meritata il soprannome di “locomotiva d’Italia,” epiteto pronunciato ironicamente nel corso del film.

Nel film come nel romanzo la questione dello sviluppo di alcune zone dell’Italia tra la fine della prima e l’inizio della seconda Repubblica è fortemente messa in discussione a causa del dubbio che questo stupefacente miglioramento economico abbia davvero apportato vantaggi reali alla nazione, ma che piuttosto sia stato favorevole solo a una minoranza di privilegiati. Quelli che nel film vengono messi in luce sono esclusivamente gli aspetti negativi di questo “boom economico” locale: la criminilità e la connivenza delle forze dell’ordine, lo sfruttamento dell’immigrazione, il riciclaggio del denaro, la corruzione di politici e amministratori. Nel mostrare un simile panorama, Carlotto e Soavi indulgiano sul decadimento morale dell’ambiente politico e della società che esso intende rappresentare. Non stupisce dunque che scelgano come protagonista un personaggio che si presenta come a-morale, disadattato e violento. Tuttavia, analizzando le differenze esistenti tra il film e il romanzo, alcune in particolare mi sembrano rilevanti per il discorso fino a qui condotto sulla violenza politica e sul trauma.

Nel romanzo di Carlotto, il periodo della violenza politica a cui Pellegrini ha partecipato è narrato brevemente all’inizio, in riferimento alla sua fuga in centro America poiché “inseguito da un mandato di cattura per associazione sovversiva e per qualche attentato senza importanza.”²² In particolare, l’episodio più grave viene raccontato nelle prime pagine:

A parte la bomba che avevamo piazzato davanti alla sede dell’Associazione Industriali e che aveva ammazzato un metronotte. Uno sfigato al limite della pensione. Aveva notato la borsa, era sceso dalla bicicletta e aveva avuto la

pessima idea di andare a ficcare il naso. Dai giornali scoprimmo che passava di lì tutte le sere. Semplicemente non avevamo controllato, troppo occupati a vantarci al bar di azioni che avevano compiuto altri.²³

L'attentato sembra essere descritto come un gesto ingenuo e spontaneista, attuato con l'intento di dimostrare un'appartenenza al gruppo dettata da pulsioni istintive più che da motivazioni ideologiche o ideali ("la mia vita reale [...] era stata basata per troppo tempo su dichiarazioni d'intenti alle quali non avrei mai tenuto fede. Per mancanza di coraggio").²⁴ Nel film di Soavi, invece, l'esplosione della bomba ritorna a ossessionare visivamente tanto il protagonista quanto lo spettatore come quell'evento traumatico da cui tutta la violenza successiva sembra essere derivata. La morte del metronotte è il risultato di un errore, in quanto Giorgio e il compagno non avevano intenzione di uccidere ma solo di compiere un gesto dimostrativo. Nel film questo è evidente nei brevi flashback che ripropongono l'episodio e mostrano Giorgio scagliarsi correndo a salvare l'uomo che incautamente si è avvicinato all'esplosivo. Il compagno che compie l'azione con lui lo blocca salvandolo, poiché ovviamente il gesto è inutilmente pericoloso in quanto la bomba sta per esplodere. In uno dei flashback, la scena dell'esplosione, la cui drammaticità è accresciuta dal movimento rallentato, si interseca all'immagine del ventilatore da soffitto su cui Giorgio sta fissando il proprio sguardo, sdraiato sul letto del suo nuovo appartamento nella città del NordEst in cui, a distanza di anni, si è stabilito. Il movimento circolare e ripetitivo delle eliche del ventilatore, rammentandogli il movimento circolare della ruota della bicicletta del metronotte scaraventata brutalmente in alto e impigliatasi ai rami di un albero, è l'elemento scatenante della memoria traumatica. Si tratta infatti di quel meccanismo che già Pierre Janet aveva studiato all'inizio del '900 e definito *restitutio ad integrum*, secondo cui la *memoria traumatica*, a differenza della *memoria narrativa*, è rievocata in particolari condizioni così che nel momento in cui un elemento viene rammentato, tutti gli altri elementi seguono automaticamente. Secondo Janet, la memoria traumatica è inflessibile, invariabile, priva di componente sociale, è in sostanza, un'attività solitaria.²⁵ Nel film, infatti, il flashback della bicicletta e del corpo smembrato ritorna nei momenti di solitudine e di isolamento del protagonista e ne sancisce la progressiva e irreversibile alienazione.²⁶

La visione della bicicletta e delle membra sbrindellate della vittima impigliate anch'esse ai rami dell'albero, colpisce lo spettatore per la sua

violenza grafica. L'immagine di un corpo esplosivo è accostata al movimento ripetitivo, meccanico di un oggetto innocente (la bicicletta), così da produrre l'effetto di *perturbante* di cui si è detto in precedenza. Giorgio è turbato e ossessionato da quel ricordo perché non era sua intenzione uccidere. Il primo atto di violenza della sua vita, ingenuamente progettato per scopi "politici," in realtà si è rivelato disastroso negli esiti. Da allora lo perseguita il senso di colpa, una colpa che non riesce mai a giustificare e cancellare la violenza, "il male" che Giorgio compie costantemente nel corso della vita. Un altro indicatore del ritorno della memoria traumatica è fornito nel film dalla canzone che dà il titolo al romanzo, una canzone di Paolo Conte interpretata da Caterina Caselli alla fine degli anni '60. Come nota Claudio Milanesi, nel romanzo, la canzone segnala i momenti forti della relazione amorosa tra Giorgio e la fidanzata Roberta.²⁷ Nel film, invece, sia a livello diegetico che extradiegetico, il motivo musicale di Conte/Caselli ritorna ad accompagnare i flashback in cui il protagonista rammenta l'episodio del metronotte, così da acquistare una valenza ossessiva nuova. In questo modo il film pone l'accento, ancora una volta, sull'elemento traumatico, piuttosto che su quello sentimentale. Quello che viene inoltre suggerito dal film, a proposito dell'evento traumatico narrato, è che esista una scissione tra le *motivazioni* del gesto e il *risultato* del gesto: l'episodio della bomba ha solo casualmente prodotto la morte, ma le sue intenzioni, si lascia intendere, erano forse *giuste* o *giustificate*. Giorgio stesso è quindi in qualche modo vittima e non solo carnefice, e la violenza che caratterizza la sua vita successiva, una violenza spesso agita con gesti meccanici e con sguardo assente, appare come una coazione a ripetere dovuta al trauma iniziale. L'evento della bomba è lo spartiacque che divide in due l'esistenza di Giorgio: se prima egli ci viene mostrato come "sensibile" e consapevole che la violenza è solo tattica, strumentale a finalità ideologiche (infatti corre a salvare il metronotte), il Giorgio successivo è "desensibilizzato" al punto che la violenza non è più lo strumento, ma il fine stesso della sua vita. Lo dimostrano il suo rapporto con Flora e l'uccisione inutilmente crudele della giovane fidanzata Roberta, nel finale, con tanto di schietta citazione da una inquadratura del film horror *Shock* (1977) di Mario Bava. Solo nella reiterazione della prepotenza, della brutalità (evidente nel suo rapporto con le donne, ma non solo) egli afferma, sia a gesti che a parole, di trovare conforto, benessere, autoaffermazione (in una scena afferma: "mi piaceva essere una carogna").

Il personaggio di Pellegrini suscita *abiezione* esattamente nell'accezione proposta da Julia Kristeva,²⁸ poiché produce rifiuto e orrore

nel lettore/spettatore in quanto questi vi riconosce una parte della propria identità che è stata espulsa per poter essere contemplata come altro da sé. Pellegrini è l'*ex-terrorista* aborrito dalla società civile, ma è al contempo complice dei mali di quella stessa società che lo ha prima ritenuto colpevole e poi "riabilitato" per meglio sfruttarne il cinismo. Sia nel film che nel romanzo, il suo personaggio viene rappresentato come "il ritratto preoccupante di un'umanità" o come "l'emblema"²⁹ di una nazione cinicamente ossessionata dal profitto, dall'essere vincente, una nazione unita *prima* dal mito della lotta contro il terrorismo, *poi* da un approccio aggressivo nei suoi giochi politici e finanziari.

Seppure con modalità diverse, negli esempi qui analizzati, è evidente come lo spettro della violenza politica e del terrorismo sia un fenomeno complesso. Accanto a un discorso che ne sancisce la fine, un contro-discorso emerge che ne proclama invece il ritorno ossessivo, spettrale. Ogni spiegazione della natura di questo fenomeno, sia storicamente che all'interno della memoria "culturale" italiana, è strettamente connessa con la ridefinizione del rapporto tra le ultime generazioni (appartengono a generazioni diverse Scilla e Vera, Giorgio e Roberta) nonché con l'articolazione dell'identità collettiva e nazionale che da questo rapporto dovrebbe scaturire.

Note

1. In "Il Tema." *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storie* III/1 (2004). <http://www.societadellestoriche.it/nuovo/allegati/all_1108739682_Il_tema.pdf> 7.

2. Idem.

3. Vedi: Behan, Tom. "Allende, Berlinguer, Pinochet ... and Dario Fo." *Speaking Out and Silencing: Culture, Society and Politics in Italy in the 1970's*. A cura di Anna Cento Bull e Adalgisa Giorgio. London: Legenda, 2006. 168.

4. Betta, Emmanuel e Enrica Capussotti. "Il buono, il brutto, il cattivo": l'epica dei movimenti tra storia e memoria." *Genesis*, cit., edizione cartacea, 113.

5. In *Lo Straucero* IX.60 (giugno 2005): 92.

6. Freud, Sigmund. "The Uncanny." *SE* 17 (1919).

7. Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Éditions Galilée, 1993. (Eng.: *Specters of Marx*: New York: Routledge, 1994). Nel saggio, Derrida esprime un sospetto per le manifestazioni che celebrano la morte di un evento (nello

specifico, la caduta del comunismo) o di un periodo e analizza le opere in cui si evidenzia quello che egli definisce il “lavoro” dello “spettro.” In particolare, Derrida prende in considerazione i motivi o “tropi” dello spettro, dello spettrale e dello spirito nei testi di Karl Marx da una parte, e gli spettri di Marx che ossessionano il ventesimo secolo dall'altra.

8. Milano: Mondadori, 2004.

9. Si pensi alle *Epistole a Lucilio* di Seneca.

10. Membro delle Brigate Rosse-UCC (Unione dei Comunisti combattenti), sta attualmente scontando una pena di 27 anni di carcere e dal 1996 ha ottenuto il permesso di lavoro esterno e successivamente il regime di semilibertà. Ha pubblicato libri e poesie. Per una breve biografia di Colotti, vedi il capitolo “Paola,” in: Bianconi, Giovanni. *Mi dichiaro prigioniero politico. Storie delle Brigate Rosse*. Torino: Einaudi, 2003.

11. Geraldina. *Il Segreto*. Milano: Mondadori, 2003. 28.

12. Le parole citate sono infatti la parafrasi di una frase contenuta nel testo che così continua: “Dovremmo saziarci di quella nostalgia che la vita terrena chiama felicità? [...] Nulla placa la nostalgia dell'anima né il dolore né la gioia più profonda... Perché essere uomo è avere fame [...] di qualcosa che non esiste.” Lagerkvist, Pär. *La mia parola è no*. Milano: Iperborea, 1997. 16.

13. Colotti 51-52.

14. Idem 26. Mio il corsivo.

15. Ibidem.

16. Idem 80-81.

17. Idem 87.

18. Idem 107. Mio il corsivo.

19. Idem 63.

20. Secondo Demetrio Paolini, “d'altro canto, questa ‘idea martirologica’ [...] possiede in sé la rimozione del nemico.” Al lettore infatti non è dato sapere quale delitto abbia commesso Vera. Vedi: Paolini, Demetrio. *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*. Vibrisselibri, 2006. 79.

21. Michele Soavi si è di recente cimentato nella realizzazione di una serie televisiva intitolata *Attacco allo Stato*. Sulla versione in DVD (2006) si legge: “Il ritorno delle Brigate Rosse in Italia, dopo 11 anni di silenzio, è stato un fatto traumatico per l'intero Paese: l'uccisione dei professori d'Antona e Biagi e del sovrintendente di polizia Petri. Proprio in quest'ultima morte gli investigatori hanno trovato la chiave di volta per entrare nel cuore delle nuove Br.”

22. Carlotto, Massimo. *Arrivederci amore, ciao*. Roma: Edizioni e/o, 2000. 9.

23. Idem 9.

24. Idem 12. Si tratta di una partecipazione di natura “libidica”, più che intellettuale o razionale, che confermerebbe l’idea freudiana secondo la quale “l’essenza di un gruppo consiste nei legami libidici che l’attraversano da parte a parte, come una fitta rete.” Sigmund Freud. *Psicologia delle masse e analisi dell’io*. Roma: Newton, 1995. 41.

25. Janet, Pierre. *L’évolution de la mémoire et la notion du temps*. Paris: Cahine, 1929 e 1984. Citato in: *Trauma. Explorations in memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1995. 163.

26. Non solo *alienazione*, ma anche *regressione*, basti pensare alla scena in cui il protagonista, nudo nel letto, assume una posizione fetale, depresso a causa del rifiuto di Flora di intraprendere con lui una relazione sentimentale vera, ossia diversa rispetto al ricatto sessuale a cui è costretta dai debiti di droga del marito.

27. Milanese, Claudio. “Franchir les frontières, subvertir les règles. Deux romans et une nouvelle de Massimo Carlotto.” “Subvertir les règles: le roman policier italien et latino-américain.” *Cahiers d’études romanes* 9 (2003): 89–101.

28. Kristeva, Julia. *Pouvoir de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Paris: Le Seuil, 1980.

29. Fofi, Goffredo. “Quella carogna è l’emblema del Paese.” *Panorama*, 9/2/2006. 166–167. “Giorgio Pellegrini ... è un personaggio destinato a restare nella storia della nostra letteratura, tanto è emblematico del nostro tempo, l’Italia degli ultimi quarant’anni.”