

DER BAADER-MEINHOF KOMPLEX (La banda Baader Meinhof)

Regia: Uli Edel

Soggetto: dall'omonimo libro di Stefan Aust

Sceneggiatura: Bernd Eichinger, Uli Edel

Fotografia: Rainer Klausmann

Montaggio: Alexander Berner

Musiche: Peter Hinderthür, Florian Tessloff

Scenografia: Bernd Lepel

Costumi: Birgit Missal, Hassan Taghriti

Suono: Roland Winke

Interpreti e personaggi: Martina Gedeck (Ulrike Meinhof); Moritz Bleibtreu (Andreas Baader);

Johanna Wokalek (Gudrun Ensslin); Stipe Erceg (Holger Meins); Bruno Ganz (Horst Herold);

Sebastian Blomberg (Rudi Deutsche).

Produzione: Bernd Eichinger per Costantin Film /Nouvelles Éditions de Films/ G.T. Film prod.;

origine: Germania/Francia/Repubblica Ceca, 2008

Durata: 145'

1- SINOSI

La storia degli anni di piombo in Germania, ricostruita seguendo le vicende della prima generazione della RAF (*Rote Armee Fraktion*), la cosiddetta Banda Baader Meinhof. Il film attraversa dieci anni "dell'autunno tedesco": dal 2 giugno 1967 – quando la polizia uccide lo studente Benno Ohnesorg durante una manifestazione contro lo scià di Persia, Reza Pahlavi, in visita a Berlino – al 19 ottobre 1977, quando viene fatto rinvenire il cadavere di Hans Martin Schleyer, presidente del *Bund Deutscher Arbeitgeber* (l'Associazione degli industriali tedeschi) e dirigente della Daimler-Benz, rapito a settembre da un commando di terroristi che uccide nell'azione l'autista e tre agenti di scorta. Il giorno prima alcuni dei capi storici della Banda Baader Meinhof si erano tolti la vita nel carcere di massima sicurezza di Stammheim, nei pressi di Stoccarda.

Con la morte di Andreas Baader, Gudrun Ensslin e Jan-Carl Raspe, il 18 ottobre 1977, si chiude una stagione del terrorismo tedesco, come il romanzo di formazione di una generazione che si era scontrata, prima di tutto, con il passato della Germania nazista e che aveva affrontato i fantasmi e le colpe di un paese attraverso la lotta armata.

2- LA STORIA

La storia del terrorismo tedesco degli anni Settanta è molto simile, per metodi, strategie e slogan politici, alla vicenda dei diversi gruppi armati che segnano la stagione più violenta e di più alto conflitto ideologico nella storia delle democrazie europee del secondo dopoguerra. Proprio nel 1970 viene fondata la *Rote Armee Fraktion* – la principale organizzazione terroristica della Repubblica Federale Tedesca — da Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin e Horst Mahler; il gruppo agisce secondo le tattiche di guerriglia urbana dei *tupamaros* uruguaiani, con attacchi a obiettivi strategici (grandi magazzini, basi militari, caserme e commissariati di polizia, la sede dell'editore Springer), ma anche con attentati contro politici, magistrati, imprenditori dal passato nazista.

È all'interno della rivolta studentesca della fine degli anni Sessanta che maturano le posizioni ben più radicali dei futuri terroristi. Il clima di protesta e di rivendicazione dei giovani e degli studenti, per molti versi simile a quanto accadeva in altri paesi europei e in California in quegli stessi anni, assume in Germania la forma peculiare di uno scontro storico-generazionale. A obiettivi comuni, come l'attacco alle istituzioni autoritarie, all'imperialismo capitalista e alla guerra nel Vietnam, si aggiunge in Germania la presa di distanza da un passato mai realmente superato, le cui ombre ancora incombono sulla democrazia tedesca. I giovani si riconoscono innanzitutto come diversi e distanti dalla generazione dei padri, inevitabilmente complici del nazismo. È proprio il movimento studentesco ad avviare un primo confronto con il passato nazista, cercando di combattere la *Erinnerungslosigkeit*, l'amnesia che colpisce la Germania di Adenauer e del miracolo economico.

La morte nel 1967 di Benno Ohnesorg, ucciso da un agente mentre cercava di fuggire alle cariche della polizia, apre una stagione di scontri, rivolte e leggi speciali, in un clima crescente di violenze, di tensioni e sospetti che alimenta il timore di un ritorno a uno "stato di polizia".

I primi provvedimenti straordinari – le leggi di emergenza del 1968 - sono una risposta alle proteste dei movimenti giovanili e studenteschi. Nel 1972, sotto il governo di Willy Brandt, viene varato l'*Extremistenbeschluss* (o *Berufsverbot*) che impedisce l'accesso al pubblico impiego ai sospetti di simpatie di estrema sinistra; 3,5 milioni di funzionari pubblici, a partire dalle scuole e dalle università, furono sottoposti a controlli di "lealtà" in un clima simile a una "caccia alle streghe", come denunciarono diversi intellettuali, tra cui Heinrich Böll. Nel 1974, e poi nel 1976, le leggi anti-terrorismo varate dal Cancelliere Helmut Schmidt rendono possibili perquisizioni, schedature, controlli telefonici e qualsiasi indagine nella vita dei privati cittadini la polizia ritenga necessaria. Proprio la dura reazione delle istituzioni, che si estende fino a colpire i "simpatizzanti" e mette da subito in campo un apparato poliziesco e militare, sollecita, per la sua sproporzione, il paragone con le pratiche naziste. Le misure straordinarie di prevenzione e controllo – più di 800.000 tedeschi tra il 1971 e il 1977 furono sottoposti a controlli polizieschi – alimentano un terrore diffuso che riguarda tanto le azioni dei terroristi quanto le operazioni di polizia. Cresce il timore che i diritti democratici e le libertà individuali siano messi a rischio in nome della sicurezza dello stato, e la minaccia dell'instaurarsi di una vera e propria "dittatura dell'emergenza" fondata sul controllo e sulla sorveglianza – peraltro con l'appoggio di una maggioranza intimorita della popolazione — spinge una parte dell'opinione pubblica a considerare la RAF "come una reazione violenta al pericolo del riemergere di una latente cultura nazista."¹

"Questo clima di sospetto e di emergenza permanente, in un arroccamento difensivo dai chiari tratti paranoici, ben descrive la 'malattia collettiva tedesca', il blocco di un paese stretto tra rimozione ed eccesso di memoria: un 'paese senza lutto', prigioniero della propria storia e insieme in fuga dalla propria storia".²

Andreas Baader e Carl Raspe vengono arrestati nel 1972 in un conflitto a fuoco, subito dopo altri membri della RAF, tra cui la Ensslin e la Meinhof, vengono catturati. L'attenzione pubblica si sposta sulle condizioni detentive nelle carceri di massima sicurezza, oggetto di continui attacchi per le condizioni disumane e di controllo in cui versavano i detenuti. Perfino Jean-Paul Sartre farà visita ai terroristi a Stammheim.

A sostegno dei prigionieri e per la loro liberazione, si rincorrono azioni di altri nuclei terroristici,

¹ Thomas Elsaesser, *German cinema: Terror and Trauma cultural memory since 1945*, Routledge, New York - Abingdon 2014, p. 120.

² Luisella Farinotti, «Wir wollen uns mit den Bildern unseres Landes befassen». *Documents, Fetishes, Icons, Relics: the Reconstruction of the German Autumn as an Image*, in A. CATI, V. SÁNCHEZ-BIOSCA (eds.), *Archives in Human Pain. Circulation, Persistence, Migration*, "Cinéma et Cie. International Film Studies Journal", n. 24, Spring 2015, p. 66.

come l'attacco del gruppo *Settembre nero* alle Olimpiadi di Monaco, nel 1972, in cui muoiono undici atleti israeliani, i cinque terroristi palestinesi e un poliziotto. Iniziano anche le azioni di protesta nelle carceri, con l'organizzazione di scioperi della fame. In seguito a uno sciopero della fame muore Holger Meins, uno dei primi componenti della Banda Baader Meinhof e primo "martire" della "lotta rivoluzionaria".

Lo scontro sembra compiersi nell'autunno del 1977, nel giro di pochi giorni. Il 13 ottobre un commando del Fronte popolare per la liberazione della Palestina dirotta a Mogadiscio un aereo della Lufthansa, con novantuno passeggeri diretti a Francoforte. L'azione, fatta per ottenere la liberazione dei compagni della RAF in prigione, si conclude il 17 ottobre con l'assalto delle truppe speciali della polizia tedesca: muoiono tutti i dirottatori, salvo una donna, e vengono liberati gli ostaggi. La mattina del 18 ottobre Gudrun Ensslin viene trovata impiccata alle sbarre della finestra della sua cella, mentre Baader e Raspe, nelle rispettive celle, giacciono a terra, immersi nel sangue, con uno sparo alla testa. In particolare Andreas Baader si sarebbe sparato alla nuca e nella sua cella vengono rinvenuti ben tre bossoli. Queste circostanze, insieme alla presenza incredibile di armi in un carcere di massima sicurezza come Stammheim, alimentano dubbi e sospetti non solo a sinistra, ma anche nell'opinione pubblica moderata.

Il rinvenimento dei cadaveri dei tre membri della RAF, precede l'esecuzione di Hanns-Martin Schleyer – rapito a settembre da un commando – il cui corpo viene ritrovato il 19 ottobre nel bagagliaio di un'auto, a Mulhouse. Anche Schleyer, dirigente della Daimler-Benz, era stato sequestrato per negoziare il rilascio dei terroristi.

Di questa drammatica catena di shock, con il suo intreccio fatale di azioni e reazioni, in cui vittime e carnefici sembrano cambiare continuamente posizione, è soprattutto il presunto suicidio collettivo a Stammheim a suscitare le reazioni più accese: il sospetto di un "omicidio di stato" fa riaffiorare il fantasma nazista, il rimosso traumatico di un "passato che non passa".

Questo intreccio di passato e presente segnati dallo stesso ordine traumatico dell'accadere ci consegna il senso tragico della storia tedesca e dei suoi conflitti: la trasmissione della colpa come un destino che passa di generazione in generazione e lega in una simmetria fatale i figli che si volevano opposti ai padri.

3- IL FILM - LA MESSA IN FORMA DELLA STORIA NE LA BANDA BAADER MEINHOF

“La storia comincia con un idillio e finisce in un bagno di sangue, come in una tragedia greca, con la sola differenza che qui si trattava di un'amara realtà”,³ così Bernd Eichinger, sceneggiatore e produttore de *La Banda Baader Meinhof* descrive il film, sottolineandone il carattere di epopea tragica, in linea con tutta una tradizione tedesca che guarda alla Storia come un destino inesorabile, un campo di conflitti e di colpe già scritte. La trama romanzesca e tragica dell'accadere è messa in relazione con “la realtà”, in un confronto dichiarato con “i fatti storici” che il film ricostruisce con grande meticolosità: non solo le azioni sono spesso ambientate nei luoghi reali in cui si sono svolte (le proteste contro lo Scia davanti alla Deutsche Oper di Berlino, il congresso sul Vietnam al Politecnico di Berlino, con il famoso discorso di Rudi Dutschke davanti a millecinquecento studenti, la prigione e il vero tribunale di Stammheim dove si svolse il processo ai membri della RAF), ma perfino i dialoghi sono costruiti a partire da interviste e dichiarazioni dei veri protagonisti, e molte scene – soprattutto quelle ben presenti nella memoria dei tedeschi, come la cattura dei terroristi o le azioni e gli attacchi criminali – sono ricostruite a partire dai filmati di repertorio e dalle fotografie dell'epoca, che sembrano “animarsi”; perfino le sparatorie sono messe in scena rispettando il numero

³ Eichinger 2008

di pallottole indicate nei rapporti di polizia. Il film è del resto pieno di “documenti” visivi: dai servizi dei telegiornali, agli articoli delle riviste e dei quotidiani di quegli anni che non solo restituiscono la memoria di una stagione per chi l’ha vissuta e funzionano come “prova” della verità dell’accadere, ma istituiscono “un cortocircuito tra *immagini della violenza* e *violenza delle immagini*”,⁴ uno dei nodi attorno a cui si sviluppa lo scontro politico. Del resto i terroristi non erano altro che un’immagine pubblica sensazionale costruita in buona parte dai media.

Il film si confronta con l’immagine diffusa e condivisa del terrorismo, con la memoria della Rote Armee Fraktion costruita dalle immagini. È quindi un confronto con la *rappresentazione* dei terroristi creata negli anni dai media e che gli stessi terroristi hanno contribuito a organizzare. La storia della RAF – come da più parti sottolineato – è anche una storia di immagini che il gruppo ha messo in scena, orchestrato e lasciato dietro di sé. “Fenomeno mediatico non solo per l’interesse della stampa e della televisione a governarne la comprensione pubblica, il gruppo Baader-Meinhof agisce nella piena consapevolezza del peso della propria immagine. Abili nel calcolare l’impatto mediale delle loro azioni e nel promuoversi, i terroristi della RAF crescono nella cultura dell’happening, del teatro di strada d’avanguardia, delle performance del gruppo Fluxus e delle *dérives* situazioniste che sollecitano l’uso insurrezionale e sovversivo delle immagini.”⁵ Anche in forza di questa capacità comunicativa, gli apparati di stato e di polizia cercano di controllarne l’immagine pubblica, sia attraverso la complicità della stampa scandalistica e conservatrice – che orchestra campagne diffamatorie e ricorre a ogni forma di manipolazione e di shock, affermando la violenza dei terroristi attraverso immagini violente –, sia predisponendo una massiccia diffusione delle immagini dei criminali. Le foto segnaletiche degli *Anarchistische Gewalttäter* (Anarchist Violent Criminals) sono affisse in ogni angolo del paese, come i Wanted posters – in cui si offre una ricompensa in cambio di segnalazioni – presenti in tutti gli uffici postali e nelle vetrine dei negozi. “Proprio le foto segnaletiche così capillarmente esibite nello spazio pubblico funzionano come dispositivo di identificazione: fissano l’immagine comune della colpa, disciplinano la riconoscibilità del criminale come criminale”.⁶

Thomas Elsaesser sottolinea come la Banda Baader Meinhof anticipi l’idea contemporanea del terrorismo come “guerra di immagini”,⁷ una costruzione che si nutre parimenti di *immagini di martirio* (i terroristi sono abili nel promuoversi come vittime nel lungo periodo della detenzione; la loro condizione è assimilata a quella dei prigionieri nei campi di concentramento, in una dichiarata continuità con le pratiche naziste. Gli scioperi della fame e il suicidio come gesto politico confermano questa immagine martirologica) e di *immagini di un’avanguardia vitale*. I furti alle banche, gli inseguimenti, le auto veloci e potenti – la BMW era stata ribattezzata Baader-Meinhof Wagen – i comportamenti trasgressivi, la libertà sessuale, l’abbigliamento alla moda, alimentano un immaginario giovane e anarchico, una cornice *cool* di eroismo banditesco che certo il cinema ha contribuito a rafforzare, in una sorta di “circolo mediatico”.

Il registro da ganster movie, l’epica mitica da eroismo banditesco che segna soprattutto la prima parte del film, risponde proprio alla volontà di fare i conti con questa energia giovanile che certo caratterizza il “mito” della prima fase della Banda Baader Meinhof, quasi a ricostruire il romanzo di formazione di una generazione che ha incanalato nella violenza la sua ansia di cambiamento.

Il film traduce la rabbia e il fervore febbrile di una generazione che si è consumata nella rivolta, nella composizione febbrile del racconto, affidandosi a un montaggio molto veloce, che affastella

⁴ Christian Uva, *Estetiche del terrorismo: Germania-Italia andata e ritorno*, in *Lo spettacolo della violenza. Terrorismo tedesco e cinema*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 10 (volume allegato al DVD)

⁵ L. Farinotti, «*Wir wollen uns mit den Bildern unseres Landes befassen*». *Documents, Fetishes, Icons, Relics: the Reconstruction of the German Autumn as an Image*, cit., p. 70.

⁶ Ivi, p. 71.

⁷ T. Elsaesser, *German Cinema: Terror and Trauma Cultural Memory since 1945*, cit., p. 123.

un'azione dietro l'altra, come a ridare il senso di un fiume in piena che condurrà a un'inevitabile catastrofe.

L'inizio

Il film si apre su una scena di vacanza e di festa: siamo al mare, in uno stabilimento balneare per nudisti e le due figlie piccole di Ulriche Meinhof giocano sulla spiaggia mentre il padre le riprende con la sua camera Super8. La madre le guarda da lontano mentre legge una rivista con in copertina lo Scia di Persia e l'imperatrice Farah Diba. Ulriche appare coperta in quel luogo di corpi liberi e esibiti, e osserva i movimenti e gli sguardi degli altri, le traiettorie della felicità e di un desiderio da cui sembra esclusa. Il marito le "punta contro" l'obiettivo della macchina da presa, prefigurando altre azioni di "cattura", altri attacchi che avranno sempre un legame con le immagini. Nell'universo della politica spettacolo l'immagine è centrale, come il film si premura di chiarire fin dall'inizio. Lungo tutto il film si vedono fotografi, giornalisti, cineoperatori, servizi televisivi e immagini di repertorio che accompagnano e dirigono l'azione, costituendosi non solo a testimoni dell'azione, ma a veri e propri agenti e costruttori dell'opinione pubblica e della presunta "realtà dei fatti".

Nella scena immediatamente successiva a quella iniziale, la televisione trasmette un servizio sull'arrivo dello Scia in Germania, mentre nel giardino della casa della Meinhof, il marito, editore politicamente impegnato, fa leggere a Ulriche l'articolo provocatorio che ha scritto per la visita dei sovrani persiani. L'articolo è una lettera aperta alla moglie dello Scia, in cui chiede ragione della povertà del paese e della violenza del governo iraniano. La Meinhof ci è presentata in pochi minuti come madre, moglie probabilmente tradita e infine giornalista impegnata. Il suo primo articolo è rivolto a una donna che parla a nome di un popolo di cui è solo l'immagine.

Proprio attorno alla condizione femminile, al ruolo e all'identità delle donne – madri, ma impegnate politicamente e alla ricerca di un'identità in linea con il clima di rivoluzione culturale che si respira alla fine degli anni Sessanta – il film costruisce uno dei nuclei per comprendere la scelta radicale del terrorismo, la rinuncia alla vita in nome di un "ideale", che possiamo misurare soprattutto nella componente femminile della Banda Baader Meinhof: sia la Meinhof sia la Ensslin abbandonano i figli per entrare nella lotta armata e in una condizione di clandestinità.

Il ruolo determinante della componente femminile è anche un tratto specifico della RAF e del terrorismo tedesco, assumerne il punto di vista nel racconto è quindi funzionale alla ricostruzione storica.

L'inizio contiene molti degli elementi strutturali e tematici del film:

-mette in scena il rapporto tra pubblico e privato (la necessità di conciliare vita familiare e impegno politico; ruoli e identità del femminile non risolvibili all'interno della famiglia) che diventerà in senso più ampio uno dei nodi della battaglia politica nel momento in cui le leggi speciali metteranno a rischio i diritti privati in nome della sicurezza dello stato. È questo del resto uno dei nodi culturali di questa stagione così fortemente ideologizzata, in cui "anche il privato è politico", tanto più per i terroristi che sembrano rinunciare alla propria vita in nome di un presunto progetto politico.

-presenta, come detto, la centralità dell'immagine e dei media nel definire l'opinione pubblica e la consapevolezza dell'accadere. Anche i terroristi hanno un preciso ruolo in questo circuito della comunicazione: la Meinhof è una giornalista e molti dei membri della RAF guardano al cinema come a un modello d'azione e di produzione militante (il film *Band a part* di Godard è un esplicito riferimento per Baader).

-il montaggio orchestra da subito una narrazione per frammenti, in cui si alternano azioni e punti di vista. È una struttura magmatica e corale che riproduce la dimensione collettiva e lo sperpero energetico in cui si muove un'intera generazione.

-presenta il gioco di integrazione del “documento” storico nella rappresentazione, che ritroveremo in tutto il film: giornali d’epoca, programmi televisivi e telegiornali, manifesti, costruiscono il corredo di repertorio di un mondo la cui memoria è definita in senso mediale.

4-IL CONTESTO CINEMATOGRAFICO

“Volevo raccontare ai miei figli ventenni questa storia di una stagione in cui avevo la loro stessa età. Quali sentimenti avevamo all’epoca e soprattutto quanta speranza per il nostro futuro. E come in ultimo questo ha portato a tanti morti, colpevoli e innocenti, assassini e assassinati. Il mito tedesco. La sventura dei Nibelunghi”.⁸ Così il regista Uli Edel spiega cosa l’ha spinto a realizzare un film sulla RAF a più di trent’anni di distanza dagli eventi. Regista di film spesso legati a tematiche giovanili (*Christiana F.*, 1981; *Last exit to Brooklyn*, 1989) Edel è stato chiamato a dirigere *La Banda Baader Meinhof* dal produttore del film, Bernd Eichinger che ha anche firmato la sceneggiatura tratta dal volume omonimo di Stefan Aust – già direttore di *Der Spiegel* – la più completa ricostruzione degli anni di piombo in Germania. Si tratta quindi di un film di molti “autori” e che arriva dopo molti altri film realizzati su questo tema. Certo l’epica mitica, di “eroismo banditesco” che connota questo racconto del terrorismo è un ordine del tutto mancante nelle ricostruzioni di chi aveva vissuto il clima politico di quel periodo. La distanza consente una trasfigurazione, pur a partire da una ricostruzione “filologica” degli eventi e da una corretta ripresa documentale dei fatti. Gli stessi fatti, perfino le stesse immagini producono in tempi diversi evidenti slittamenti e fratture di senso, spesso al di là della forma di discorso in cui vengono inserite.

Il cosiddetto “autunno tedesco” o gli “anni di piombo” della Germania, sono da subito oggetto cinematografico. Non a caso gli stessi termini con cui si designa la stagione del terrorismo politico sono i titoli di due film, *Deutschland im Herbst (Germania in autunno)* – un film collettivo a episodi, del 1978, nato come risposta immediata ai fatti di Stammheim – e *Die bleierne Zeit (Anni di piombo)*, di M. Von Trotta, 1981) sul fallimento del terrorismo in Germania. Il film della Von Trotta vince il Leone d’oro a Venezia nel 1981. Presidente della giuria è Italo Calvino e il termine entra nel gergo comune, anche per designare la stagione delle BR in Italia.

Se *Germania in autunno*, con la sua commistione di documentario e fiction, di riprese e materiali di repertorio, è un documento storico sull’autunno tedesco e diverrà un documento visivo fondamentale per le successive (ri)scritture di quella fase storica, i tanti film che escono a distanza di anni su quella stagione risentono di un’urgenza diversa.

L’intenzione politica di controlettura degli eventi è ancora evidente in *Die dritte Generation (La terza generazione)*, 1979) di R.W. Fassbinder ma, a distanza di decenni, prevale una rilettura storico-memoriale, in cui evidente è la riconsiderazione in chiave umana, privata, dei terroristi, non più puri soggetti politici. In film più recenti come *Stammheim, il caso Baader-Meinhof* (R. Hauff, 1986) o *Die zweite Heimat* (E. Reitz, 1992), in cui una delle protagoniste abbraccia la lotta armata, prevale l’ordine critico-ricostruttivo e più netta è la visione della rigidità fanatica del terrorismo, della povertà ideologica di certe posizioni, come se la distanza storica consentisse una più lucida ricostruzione, la stessa che ritroviamo in alcuni documentari, tra cui *Baader-Meinhof: in Love with Terror*, BBC 2002, con moltissimi materiali di repertorio, che è stata una delle principali fonti anche per il film di Edel.

Indubbiamente il terrorismo, in ogni forma, luogo e tempo in cui si è manifestato, è un tema caldo della contemporaneità. Non a caso, per limitarci alla scena europea, si moltiplicano i film dedicati all’IRA irlandese (si pensi solo a *Hunger*, Steve McQueen) all’ETA basca (*Yoyes*, Helena Taberna, 2000), al terrorismo politico italiano (*Prima Linea*, De Maria, 2009; *Buongiorno notte*, Marco

⁸ Dichiarazione di Uli Edel riportata in G. Vitiello, *Ritorno all’autunno tedesco. Cinema e terrorismo in Germania*, in *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismo in Europa*, a cura di L. Peretti, V. Righi, Postmediabooks, Milano 2014, p. 85.

Bellocchio, 2003) come i film legati a figure di terroristi internazionali (*Carlos*, Olivier Assayas, 2010). Questi film costringono a riflettere su una condizione che è anche della contemporaneità, illuminando i rapporti tra passato e presente. A partire da condizioni storiche specifiche, aiutano inoltre a mettere a fuoco la dialettica tra specificità individuale dei fenomeni e l'universalità di alcuni meccanismi fondamentali: il terrorismo assume forme specifiche di paese in paese e nei diversi momenti storici, ma risponde a dinamiche simili e usa prassi, parole d'ordine e rivendicazioni comuni.

Domande e esercitazioni per gli studenti

- C'è un "protagonista" nel film? Chi è il motore della storia?
- Organizza tutti i soggetti presenti nel film per grandi "classi" (maschi/femmine; giovani/vecchi; potenti/anonimi, etc.) e individua compiti e ruoli assegnati ad ogni gruppo. Il film lavora su chiare contrapposizioni tra gruppi? C'è un conflitto evidente che muove le azioni?
- Decostruisci il percorso del film: quali scene definiscono i passaggi fondamentali delle azioni della Banda Baader Meinhof?
- I personaggi femminili: qual è il loro percorso all'interno del film? Come entrano nella lotta armata? Come ci vengono presentate?
- Interni/esterni: nella prima parte del film quali sono gli ambienti al centro dell'azione? C'è una contrapposizione tra spazio pubblico e spazio privato?
- Interni/esterni: nella seconda parte del film domina il carcere di massima sicurezza di Stammheim: un interno che è però spazio pubblico. Come viene rappresentata la vita nel carcere? Quale il rapporto con l'esterno?
- Come viene rappresentata la vita dei terroristi prima e dopo l'arresto? Quali musiche accompagnano le scene in esterni?
- Quali elementi funzionano come più diretta rappresentazione dell'epoca in cui si svolge la storia? (costumi, scenografie, trucco, ambientazioni...)
- Quale ruolo hanno i mezzi di comunicazione di massa nella ricostruzione di quel tempo? Quali mass media appaiono? In che scene?