

Com Comunicazione Pol Politica

Anno XI, n. 2, agosto 2010

Quadrimestrale dell'Associazione Italiana di Comunicazione Politica

SAGGI

- 183 *Donatella Natta*
Bertrand Delanoë. Un caso di personalizzazione della leadership tra nazionale e locale
- 203 *Chiara Facello*
Dall'opinione pubblica all'opinione telediretta. Note a partire dal contributo di Giovanni Sartori
- 229 *Claudia Giocondo*
Da Sircana a «Papi Silvio». Lo scandalo politico in Italia

ANALISI

- 247 *Cristian Vaccari*
Obama e internet un anno dopo. Un primo bilancio della «presidenza digitale»
- 273 *Stefano Di Pietro*
Le metafore (politiche) possono uccidere. Un'intervista a George Lakoff
- 285 *Mauro Barisione*
Il contrappunto. Ma anche Lakoff incorre in una «trappola cognitiva»

STRUMENTI

Recensioni

- 291 *Andrea Miconi*
Manuel Castells. Comunicazione e potere
- 294 *Oscar Ricci*
Maurice Roche. Exploring the sociology of Europe

Panorama internazionale

- 297 Panorama della pubblicistica internazionale sulla comunicazione politica

Sondopolitica

- 305 Regionali 2010: dalla parte degli elettori

Videopolitica

- 309 I telegiornali e la campagna per le regionali 2010. Dove sono finiti i candidati e le loro proposte?

Audipol

- 317 Giustizia: la copertura mediatica nei Tg

e-politics

- 321 La sfera pubblica in Europa: *key actors, issue debate, communication culture* (parte seconda)

Cinopolitica

- 325 Una certa tendenza del cinema italiano: nostalgia della Storia e della politica (*L'uomo che verrà, Il grande sogno, La prima linea*)

- 335 **English abstracts**

- 339 **I collaboratori di questo numero**

Cinepolitica

Una certa tendenza del cinema italiano:
nostalgia della Storia e della politica

a cura di Luisella Farinotti

La perdita della capacità di raccontare il presente, di individuare le tensioni e i conflitti sociali, di orientare il nostro sguardo sulla realtà, è uno dei tratti più evidenti del cinema italiano contemporaneo. Una perdita tanto più sentita considerando la tradizione di impegno civile del cinema del nostro paese, la sua riconosciuta capacità di aderire al reale e di interpretarne i movimenti, in una parola di stare *dentro la storia*.

Delegata al documentario o al reportage televisivo, la riflessione su una scena confusa e certo non entusiasmante come quella dell'Italia dei nostri tempi lascia il posto a frequenti incursioni nel passato più o meno recente della storia nazionale, quasi a cercare lì le ragioni di ciò che siamo diventati o, più spesso, il conforto di una buona memoria. *Vincere* (M. Bellocchio, 2009), *Il Divo* (P. Sorrentino, 2008), *La prima linea* (R. De Maria, 2009), *Il grande sogno* (M. Placido, 2009), *L'uomo che verrà* (G. Diritti, 2009), *Cosmonauta* (S. Nicchiarelli, 2009), *Baaria* (G. Tornatore, 2009) – per limitarsi ad alcuni titoli recenti – sono tutti film dedicati a personaggi o vicende storiche reali, dal forte significato politico, spesso affrontate con un tono di rimpianto nostalgico per un passato in cui l'ideologia dava forma e forza all'azione e l'identità si costruiva anche a partire da passioni ideali. Si ha però come l'impressione che questo sguardo all'indietro costituisca per molti una fuga dal presente più che il ritorno su una scena rimossa da rielaborare. Insomma, che la spinta a confrontarsi con il passato non sia necessariamente politica o civile, che a muovere questo cinema non sia l'indignazione o la necessità di individuare le ferite che hanno segnato nel tempo il corpo fragile della nostra democrazia determinando la malattia del presente, ma piuttosto la ricerca di una consolazione.

È certo significativo che, pur dedicati a fasi e vicende diverse della storia nazionale, quasi tutti i film mettano in scena un conflitto lacerante e una contrapposizione insanabile, come se il paese, a distanza di decenni, attorno a problemi o traumi diversi, continuasse a replicare uno schema di reazione, che, in fondo, è uno schema di posizione: o di qua o di là, che, per gli italiani, spesso significa: coi vincitori, a qualun-

que costo. Domina l'idea di una sostanziale immobilità della Storia, i cui corsi e ricorsi rinsaldano il senso di immutabilità del presente. Anche i conflitti – tra destra e sinistra, tra chi è al potere e chi all'opposizione, tra culture e idee politiche – sembrano in fondo replicare una lotta tra fratelli in cui il caso o l'opportunismo, più che una posizione ideologica, spinge a collocarsi da una parte o dall'altra del fronte (da questo punto di vista esemplare è il film *Mio fratello è figlio unico* di Daniele Luchetti, in cui le vicende contrapposte di due fratelli – l'uno «fasciocomunista», l'altro militante di sinistra destinato ad abbracciare la lotta armata – replicano le contrapposizioni dell'intero paese). Eppure proprio in questo svuotare di valore le opposte posizioni, attribuite più al caso, al conformismo, all'italica destrezza nel collocarsi sempre dalla parte del potere, sembra di poter leggere il segno del nostro mortificante presente che proietta in quel passato di passioni politiche la propria disillusione. La forza e l'energia del prender posizione, che appartiene anche alla nostra Storia, legittima il tono nostalgico di questi film, e l'oggettiva considerazione della vanità di tanti ideali non attenua il rimpianto per la perdita della Storia come «trama sensata».

Nella nostra rubrica analizziamo tre film che affrontano in modo molto diverso il rapporto con il nostro passato, tre film sintomatici di un atteggiamento culturale, prima ancora che politico, di cui il cinema si fa interprete: il Sessantotto de *Il grande sogno* – dichiarata autobiografia di Michele Placido, ma anche di una generazione – è fin dal titolo segnato dalla nostalgia per una stagione di giovinezza (tanto anagrafica, quanto di slanci ideali), presentata come una compilation di «pezzi imperdibili»; la Storia è una scena in cui riconoscersi e ritrovarsi, come in un album di famiglia, in cui non c'è nulla di nuovo da scoprire. Parte da un'autobiografia anche *La prima linea*, di Renato De Maria, sul gruppo terrorista di Prima Linea, la cui vicenda viene ricostruita a partire dal racconto di Sergio Segio, *Miccia corta*. La dimensione autobiografica è qui più forza testimoniale, partecipazione come responsabilità e colpa: il passato è il luogo di un progetto fallito, la scena di una perdita irrecuperabile più che di un rimpianto.

Infine *L'uomo che verrà* di Giorgio Diritti, sulla strage di Marzabotto del 1944, ci consegna il ritratto dolente di un'Italia perduta di povera gente, immersa in un tempo e in un paesaggio innocenti, travolti dalla trama di una Storia incomprensibile, che solo il ricordo può redimere. Lezione di cinema, oltre che di Storia, il film di Diritti lavora sull'evidenza sensibile delle immagini, sulla forza di presentificazione del cinema, e riesce a dare volto a un piccolo mondo che la violenza della Storia ha cercato di cancellare.

Memorie senza nome: *L'uomo che verrà* e l'eccidio di Monte Sole

Regia: Giorgio Diritti
Sceneggiatura: G. Diritti, G. Galavotti, T. Pedroni
Fotografia: R. Cimatti
Montaggio: G. Diritti, P. Marzoni
Musiche: M. Biscarini, D. Furlati
Interpreti: Alba Rohrwacher (Beniamina), Maya Sansa (Lena), Claudio Casadio (Armando), Greta Zuccheri Montanari (Martina), Orfeo Orlando (il mercante), Tom Sommerlatte (ufficiale SS), Bernardo Bolognesi (Gianni), Stefano Croci (Dino), Zoello Gilli (Dante), Germano Maccioni (don Ubaldo), Tim Jacobs (ufficiale medico SS)
Durata: 117'
Italia 2009

Dicembre 1943, Monte Sole. Martina ha otto anni e, da quando le è morto tra le braccia il fratellino di pochi giorni, ha smesso di parlare. Poco prima di Natale la madre rimane incinta di un altro bambino, che Martina aspetta con pazienza e curiosità. Col passare delle stagioni l'occupazione tedesca della zona si fa sempre più invadente, nel tentativo di stanare i partigiani della Brigata Stella Rossa che si annidano nei boschi circostanti anche grazie al silenzioso sostegno della popolazione civile. Il 29 settembre '44 finalmente nasce il fratellino. Nello stesso giorno divampa la rappresaglia di Marzabotto contro donne, anziani e bambini.

«Arriva un fratellino. Ma ne arrivano tanti». Così annota sul quaderno la piccola Martina per soddisfare la richiesta di dialogo di un suo coetaneo figlio di borghesi di città ritirati a Monte Sole perché Bologna è bombardata. I «tanti» cui allude la bambina, come si capisce dal disegno sotto la scritta, sono i paracadutisti che ha visto atterrare nottetempo, materializzatisi magicamente proprio come il fratellino nella pancia della mamma. «Tanti», poi, sono anche i soggetti che osserva muoversi tutt'intorno e tra i quali prova a mettere ordine in un tema scolastico compromettente: i tedeschi, gli alleati, i «ribelli» e i fascisti, tutti animati da un'incomprensibile volontà di ammazzare e tutti altrettanto incomprensibilmente lontani dalle rispettive terre, case e famiglie.

Più in generale, lo sguardo ingenuo e puro di Martina distilla un sentimento condiviso dalla comunità contadina in cui è inserita. Infatti, in una collettività che fonda la propria esistenza difficile sul conforto di una religiosità semplice e sulla sintonia profonda con la ciclicità della natura, la morte e la violenza sono da sempre metabolizzate come parte integrante del quotidiano e del vivere insieme (la perdita di un figlio neonato,

la paziente attesa della morte del nonno infermo a letto, ma anche i dispetti crudeli dei compagni ai danni di Martina perché *diversa* o le attenzioni eccessive del mercante nei suoi confronti...). A fronte dell'attitudine a normalizzare e giustificare il dolore, quindi, il coro umile protagonista del film patisce gli eventi bellici soprattutto nel loro carattere di turbamento delle regolari attività stagionali (l'uccisione di frodo del maiale per evadere la tassa sulla macellazione, ad esempio) e di irruzione traumatica di forme inassimilabili di violenza e morte. Lo stato di guerra in cui versa l'Italia all'indomani dell'armistizio porta a rimettere in discussione anche la fede incrollabile nel potere della tradizione e dell'educazione ricevuta: «È un peccato più grave far l'amore o ammazzare?» – si chiede Maria prima di piangere sul cadavere del suo innamorato partigiano; «Bisogna decidere cosa vogliamo lasciare ai nostri figli» – è la considerazione di uno dei padri di famiglia che discutono dell'opportunità di unirsi ai ribelli nascosti nei boschi; «Io non voglio comandare» – dichiara il giovane Dino in faccia al comandante Lupo, perché così gli hanno insegnato, ma le cose andranno diversamente.

Oltre a scardinare consuetudini e certezze, la guerra, nella percezione di Martina e della sua gente, è anche e soprattutto *occupazione* indebita della terra. Come già aveva fatto nel lungometraggio d'esordio *Il vento fa il suo giro* (2005), ambientato nelle valli occitane del Piemonte e recitato nell'antica lingua d'oc, il regista conferma qui la sua sensibilità per il contesto locale delle storie che racconta. In questo caso, l'esplorazione del paesaggio e la perdita del dominio dello spazio sembrano addirittura suggerire una possibile chiave di lettura di questa messinscena ispirata alla tragedia consumatasi a Marzabotto e in altri comuni della zona (il film in realtà è stato girato quasi interamente in provincia di Siena). Recitato in dialetto bolognese, *L'uomo che verrà* abbonda infatti di campi lunghi e lunghissimi e la macchina da presa è spesso posizionata in un punto sopraelevato, complice anche la morfologia movimentata del terreno appenninico: dall'alto guarda più volte non solo Martina, principale delegato dello spettatore all'interno del film, ma anche Dante che, incapace di stare nascosto durante una delle incursioni dei tedeschi, si sistema in cima a un albero e da lì assiste inerme alla fucilazione di Lena e di Vittoria; un'altra vedetta coraggiosa quanto impotente è Beniamina, che fa la spola tra la chiesa e il campanile per riferire gli aggiornamenti sullo scontro in atto tra i partigiani e i tedeschi (e in cui i primi hanno la meglio proprio in virtù di una migliore conoscenza della configurazione del territorio). Un incavo nel bosco è poi riparo per Armando e culla per il suo neonato.

Pur minacciati nel loro spazio, però, gli abitanti di Marzabotto e dintorni, nella ricostruzione di Diritti, si mostrano restii a prendere posizione, se non per l'unanime ostilità verso una guerra ineluttabile e oscura, che cala dal cielo come i paracadutisti avvistati da Martina. Per lo più anonime, con volti legnosi che sembrano attecchiti direttamente da quella terra, le vittime imminenti dell'eccidio emergono dal film come un corpo sociale compatto, passato alla storia proprio in qualità della sua «consistenza numerica» spaventosa (quasi 800 morti nel solo comune di Marzabotto). Gli unici nomi e volti individuati, gli unici che «prendono posizione» sembrano costituire una specie di inventario

delle scelte e reazioni possibili di fronte all'orrore: raggiungere i ribelli, offrire denaro per avere salva la vita, lanciarsi di petto contro il fuoco nemico; dall'altra parte – uniche eccezioni in una massa di carnefici compatta, nella sua barbarie, almeno quanto quella delle vittime – un giovane ufficiale condivide il pane e un altro si ravvede all'ultimo rifiutandosi di annientare degli innocenti; c'è, infine, persino chi ha abbracciato le armi in preda a un infantile furore guerrafondaio e non esita a cambiare divisa e tradire pur di stare col più forte, come fosse un gioco di bambini.

In nome di un'antropologica diffidenza nei confronti del potere e di una mitezza innata debitrice della lezione de *L'albero degli zoccoli* (Diritti è stato assistente di Olmi), per tutti quelli che non verranno ricordati per nome pare così valere la regola: «Vince chi vive». Dopo almeno tre documentari sull'eccidio di Monte Sole, questa sua prima ricostruzione finzionale evita di risalire alle responsabilità e alle cause politiche dei fatti e si chiude con un'apertura al futuro: davanti a casa, dopo aver atteso invano per un giorno intero il ritorno dei suoi familiari, Martina prova a riannodare un cerchio spezzato e, con un filo di voce ritrovata, canta al fratellino la ninna nanna imparata dalla madre. Vince chi vive, dunque, e chi avrà voce per raccontare.

[Elena Gipponi]

L'amore ai tempi della contestazione: il Sessantotto *for dummies* de *Il grande sogno*

Regia: Michele Placido

Sceneggiatura: D. Leoneff, A. Pasquini, M. Placido

Fotografia: A. Catinari

Montaggio: C. Catucci

Musiche: N. Piovani

Interpreti: Riccardo Scamarcio (Nicola Casella), Jasmine Trinca (Laura Guidonni), Luca Argentero (Liberio Zanchi)

Durata: 98'

Italia 2009

Roma 1967. Mentre inizia la parabola della contestazione studentesca, s'incrociano le vicende di tre giovani di diversa origine ed estrazione sociale: Nicola, giunto a Roma dalla Puglia col desiderio di diventare attore, ora poliziotto; Laura, studentessa universitaria modello, ormai insofferente verso le regole della famiglia e della società borghese cui appartiene; Liberio, leader studentesco comunista, tra i principali protagonisti della stagione delle occupazioni e delle manifestazioni.

Nell'ultimo cinema italiano non c'è probabilmente filmografia che intersechi più di frequente la recente storia nazionale di quella di Michele Placido. Come regista, innanzitutto: infatti, agli esordi nel segno della stretta attualità (*Pummarò*, 1990) seguono poi quasi esclusivamente ricostruzioni del passato prossimo, dalla vicenda del crack ambrosiano di *Un eroe borghese* (1995) fino all'epica delinquenziale anni settanta di *Romanzo criminale* (2005). Quest'impressione si acuisce se si guarda alle partecipazioni attoriali in film altrui, dove si trova a interpretare spesso volti della storia nazionale, soprattutto se si include anche la nutrita dependance della fiction televisiva: Placido è stato Giovanni Falcone e Enzo Tortora, e poi Padre Pio, Bernardo Provenzano, Aldo Moro. In più di un'occasione, è stato personaggio rappresentativo di determinati momenti storici, appositamente inventato da sceneggiatori e registi per semplificare dinamiche complesse e contesti articolati: basterà qui ricordare, entrambi per la regia di M. Soavi, il poliziotto corrotto coinvolto nell'oscura parabola di reintegrazione di un ex terrorista di *Arrivederci amore, ciao* (2005) e il commissario di polizia tormentato dalle contraddizioni della guerra di Liberazione de *Il sangue dei vinti* (2008).

Ma quel pugno di mesi, tra il 1967 e il 1969, al centro de *Il grande sogno*, impongono all'attore regista, già rodato nell'affrontare la storia contemporanea, lo sforzo del rapporto con la propria autobiografia, dal momento che Placido partecipò in prima persona a una parte degli eventi raccontati, all'epoca giovanissimo poliziotto con il pallino della recitazione inviato a contenere e sedare manifestazioni e occupazioni.

Quindi, entro il terzetto di protagonisti del film – il poliziotto aspirante attore Nicola, la studentessa di buona famiglia Laura e il leader studentesco Libero – Placido non fatica ad ammettere di riconoscersi nel primo. Su di lui, non a caso, *Il grande sogno* si apre, mentre è impegnato in un'esercitazione militare, sottoposto alle rampogne del superiore che ne intuisce l'indole poco ortodossa; e su di lui si chiude, mostrandocelo al cinema (a una proiezione di *Divorzio all'italiana* di Germi, con un curioso anacronismo, visto che il film è del 1961), ormai attore affermato, come dichiara una didascalia. Quello di Nicola è evidentemente il punto di vista prevalente adottato nel film, cui si sovrappone lo sguardo del regista, che ne condivide il senso di confusione e di smarrimento, anche a quarant'anni di distanza. Anzi, Nicola, condannato a essere sempre doppio (poliziotto/attore, poi contestatore/infiltrato) o dimezzato (Laura lo ama solo a metà), recupera su di sé, anche se molto superficialmente (quando parla, ormai da ex poliziotto, della voglia di cambiare di molti suoi colleghi all'assemblea dei militanti), i termini di una nota polemica pasoliniana dell'epoca, nata dalla constatazione dell'origine proletaria degli appartenenti alla polizia contro i natali borghesi degli studenti contestatori.

Laura, il vertice femminile del triangolo, viene presentata immediatamente dopo Nicola e acquisisce spessore soltanto perché gli è contrapposta; con lui condivide l'essere inserita in un'istituzione di potere (l'università) alla quale cerca di opporsi, da lui si differenzia perché le è consentito un piano di rapporti, quelli con la famiglia conservatrice incapace di comprenderla nella sua irrequietudine, che danno sostanza alla sua ribellione.

Ma la sua battaglia per l'emancipazione dalla famiglia e per la liberazione sessuale è semplicemente accennata, mai raccontata davvero, sospesa tra gli estremi di una militanza politica che è piuttosto pendolarismo sentimentale tra Nicola e Libero come in un triangolo amoroso qualunque (e difatti il trailer del film passa musicalmente, senza soluzione di continuità, da *Eve of Destruction* di McGuire a *Suzanne* di Cohen, dalla canzone di protesta alla canzone d'amore).

Se Nicola è titolare del punto di vista (ripetendo lo sguardo di Placido, con i suoi dubbi e le sue esitazioni) e Laura resta una figura programmatica critica, Libero non ha una propria autonomia nell'economia del triangolo, ma è sempre inquadrato tramite lo sguardo degli altri, soprattutto quello di Laura (fin dalla prima apparizione, mentre esplose durante una lezione di letteratura all'università, sotto gli occhi di Andrea, fratello minore della ragazza), quasi non esistesse senza di loro. Su di lui *Il grande sogno* procede per accumulo di tratti stereotipici, assecondando una vulgata tipica del periodo: il leader sessantottino carismatico, dalla grande eloquenza, incomparabile seduttore, puro fino al midollo. E alla fine pecca per reticenza, perché è proprio tramite Libero che si introduce nel film il tema della lotta armata; ma in maniera ellittica (mostra le istruzioni di una *molotov* ad alcuni compagni), nel timore di suggerire troppo la degenerazione del sogno nell'incubo del terrorismo. Il silenzio sul personaggio e sulla sua evoluzione storica si allarga a buco nero, perché, nelle veloci indicazioni sulla sorte dei protagonisti, di Libero si dirà semplicemente che, condannato per terrorismo, vive in Francia dal 1972.

Nei rapporti reciproci tra i protagonisti e con il loro tempo, insomma, si manifesta appieno l'irrisolta aporia tra dimensione autobiografica e racconto oggettivo che inquina *Il grande sogno* anche nelle sue ambizioni di ricostruzione storica. Nel procedere per semplice giustapposizione di eventi, limitandosi a metterli in fila, come semplici quinte mobili, senza permettersi alcuna possibilità di istituire dei rapporti di causa-effetto tra gli uni e gli altri, il film preferisce comportarsi da sussidiario: illustra i fatti a passo di marcia con modalità *pop-up* (il Vietnam, Martin Luther King, Mao, *Paese Sera*, la *nouvelle vague*...), tutt'al più concedendosi alla digressione laterale (al cinema si proiettano *I pugni in tasca* e *Les parapluies de Cherbourg*, gli *happening* sono da Feltrinelli...) o all'*aut aut* categorico (Brecht vs. Manzoni...). Alla fine incentiva nello spettatore di ieri la sensazione dell'album di figurine e in quello di oggi l'impressione della *playlist* degli irrinunciabili del '68, confondendo la necessità sacrosanta di un bilancio storico con la lista della spesa di una generazione.

[Rocco Moccagatta]

Riconquistare la vita: *La prima linea*

Regia: Renato De Maria
Soggetto: Dal libro *Miccia corta* di Sergio Segio
Sceneggiatura: R. De Maria, S. Petraglia, I. Cotroneo, F. Signorile
Fotografia: G.F. Corticelli
Montaggio: M. Spoletini
Musiche: M. Richter
Interpreti: Riccardo Scamarcio (Sergio Segio), Giovanna Mezzogiorno (Susanna Ronconi), Marco Iermanò (Willy), Lino Guanciale (Piero)
Durata: 98'
Italia-Belgio-Gran Bretagna-Francia 2009

Sergio Segio, terrorista di Prima linea, ricostruisce la sua vita nella militanza armata. È in particolare un evento – la liberazione dal carcere di Rovigo della compagna Susanna Ronconi e di altre tre «prigioniere politiche», nel gennaio del 1982 – a occupare il suo racconto. In un lungo flashback vediamo la formazione di un giovane militante della sinistra extraparlamentare, l'adesione al gruppo terrorista di Prima linea e il tentativo di abbandono della lotta armata. Susanna rifiuta di seguirlo, determinando il comune destino di prigionia.

Sguardo in macchina, il volto inquadrato in primo piano che non tradisce emozione, senza cedimenti, senza un sussulto, né nel volto né nella voce, Sergio racconta con freddezza implacabile la propria vicenda politica a un interlocutore fuori campo, spettatore silenzioso, a sua volta senza reazione, testimone esterno di una confessione/deposizione in cui l'uomo si assume «la responsabilità morale, politica e penale» dei propri atti. Siamo in carcere, a chiarire, fin dalla prima scena, l'esito (o l'epilogo) di una vicenda umana, oltre che politica. Non è però la detenzione a sancire il fallimento di un'esistenza che, nel film, non ha mai i tratti di un'avventura, per quanto tragica, le cui azioni non assumono mai il carattere di «gesta», per quanto insane. Siamo fuori dal romanzo, dal ritratto romantico dell'eroe negativo; nemmeno Scamarcio contribuisce a costruire l'icona del militante carismatico, anzi lavora su una recitazione straniante (voce bassa e monocorde, volto ingessato nell'inespressività) che impedisce ogni immedesimazione e alimenta la distanza. Il film è tutto qui, in questo rapporto tra campo e fuori campo, tra dentro e fuori: l'immagine, la coscienza, la vita e la storia. E non solo per Sergio è difficile «collocarsi» (è dentro il carcere, al centro dell'immagine, nel pieno della responsabilità e della «colpa», eppure si affida a un resoconto oggettivo, quasi non fosse coinvolto e implicato nella storia che racconta), anche per noi spettatori (fuori dallo schermo, davanti al responsabile di molte morti) è difficile stare ai margini, limitarci a osservare e giudicare a distanza. Il

film elegge questa «giusta distanza» a forma del discorso, mantenendone tutta l'ambigua qualità: è difesa, schermo protettivo; lontananza, ma anche tentativo di farsi carico senza pregiudizi di una memoria che continua a chiamarci in causa (e il film davvero non utilizza nessuna strategia di facile coinvolgimento: non ricorre a nessuna ricostruzione nostalgica degli anni settanta; rinuncia perfino all'utilizzo di una partitura musicale d'epoca, limitandosi a inserire due canzoni, cantate dagli stessi attori, necessarie alla narrazione e non alla costruzione di un contesto riconoscibile).

L'appello al «fuori campo» è, per il protagonista, l'estrema torsione di una coscienza educata a prendere le distanze dall'esistenza, a misurarsi senza emozioni con un progetto politico-rivoluzionario in cui si è annullata (o adempiuta) una vita. È infatti il romanzo di formazione di un militare sottoposto a una progressiva perdita di umanità quello che ci viene raccontato nelle immagini come dalle parole del giovane uomo. Il film liquida velocemente le «ragioni» della deriva terrorista (ricorrendo alle immagini di repertorio di manifestazioni e stragi di stato – piazza Fontana su tutte – a marcare un clima politico in cui la sinistra movimentista trova nuovi argomenti per rafforzare la lotta; o ancora, in una rapida scena in cui Sergio mostra all'amico Piero una vecchia pistola dissotterrata, emblema della lotta partigiana di cui il terrorismo pretenderà di ereditare e portare a compimento lo sforzo rivoluzionario) e si concentra sul gesto con cui un uomo rinuncia alla vita educandosi all'insensibilità, piegando i propri desideri sui bisogni della «causa rivoluzionaria» con una adesione religiosa nella rinuncia a ogni bene, a ogni affetto. Ben prima del carcere la vita di Sergio e dei suoi compagni di militanza appare segnata da una clausura intollerabile, tanto più per l'energia della loro giovinezza piegata alla «rivoluzione», alle stanze segrete di un progetto di morte che passa in primo luogo sulla mortificazione di sé, sull'imposizione di un sistema di controllo degli impulsi e delle emozioni. La stessa violenza dell'azione armata non è mai espressione di una furia, ma è esercizio controllato, amministrato con cieca determinazione, di un atto necessario di «giustizia». Non c'è tempesta vitale o slancio rivoluzionario in queste esistenze grigie, passate nascondendosi in case anonime e disadornate, quando non in squallide camere d'albergo che già preludono alle celle carcerarie.

Il film in tutta la prima parte privilegia scene in interni, con un senso opprimente di chiusura, esasperata dalla fotografia cupa e senza luce: non c'è respiro, tutto è dentro l'ossessione di un delirio politico. Nella seconda parte, l'immagine conquista finalmente aria e spazio, a partire dalla lunga ricostruzione del piano per far evadere la compagna Susanna dal carcere di Rovigo. L'attraversamento della campagna del Polesine per raggiungere la prigioniera e poi per fuggire si configura come un vero viaggio di liberazione per Sergio, già consapevole della vanità dei progetti rivoluzionari del gruppo, preda da tempo di un conflitto interiore che lo spinge ad abbandonare la militanza. L'ostinata volontà di liberare Susanna, contro ogni ragionevolezza, è ben più di un «atto politico»: è prima di tutto un gesto di ritrovata umanità: il tentativo di riconquistare il proprio oggetto d'amore e di ricominciare un'altra vita. Il viaggio attraverso la campagna nel pallido

sole di gennaio, verso Venezia, città d'origine della donna, è allora un percorso di formazione all'indietro, nel sogno impossibile di recupero di una giovinezza perduta, di una vita diversa. Ma se ricominciare, lontano, oltre confine, in un fuori campo salvifico, non sarà possibile, anche solo per il rifiuto di Susanna di seguirlo, il viaggio ha però stabilito un punto di svolta e una riconquistata umanità. Così come la nuova vita non è possibile senza l'amore (senza Susanna non ha senso fuggire), la consapevolezza del fallimento del progetto rivoluzionario è certo politica (il movimento operaio si oppone alla lotta armata, non ne riconosce il progetto ideale), ma si misura soprattutto sul piano umano: è ora impossibile essere indifferenti alla vita, a quella altrui come alla propria. Il che significa riconoscere che le vittime delle «azioni politiche» sono persone con una propria storia e non solo figure esemplari della lotta sociale e riconoscere se stesso come individuo, fuori dallo schema di identità pubblica, oltre il ruolo cui la rivoluzione destina.

Sotto questo aspetto il film non è lontano dal riconoscimento di una patologia, di una sorta di comportamento autodistruttivo, come se istruirsi alla violenza tanto quanto irrigidirsi nel controllo fossero due aspetti di uno stesso meccanismo autoritario: esercitato su se stessi e poi replicato nel tentativo di controllo del mondo.

La riconquista di un'umanità sepolta sotto le macerie dell'ideologia è allora il primo atto di redenzione di un uomo – e con lui di una generazione – che aveva perso la «giusta distanza»: tra pubblico e privato, tra individuo e Storia, tra «dentro e fuori». Ora, finalmente, può concedersi di stare fuori campo, non più in prima linea.

[Luisella Farinotti]