EMILIANO PERRA

Formidabili quei traumi

Tempo storico, elaborazione e feticismo narrativo in The dreamers, La meglio gioventù e Buongiorno, notte

Un approccio fecondo ai tre film della passata stagione *The dreamers*, *La meglio gioventù* e *Buongiorno,notte* consiste nell'esaminarli sulla base del loro approccio alla materia storica e alla luce delle categorie di *trauma, lutto* e *feticismo narrativo*.

Quello di *The dreamers* è un tempo mitico, è il tempo della nostalgia e delle utopie; la nostalgia della giovane età (testimoniata dal desiderio con cui l'occhio di Bertolucci accarezza i corpi nudi dei protagonisti), del cinema amato della *nouvelle vague* e dei suoi numi tutelari, e la nostalgia della politica intesa come scoperta e slancio visionario. In questo tempo mitico la seduzione si impadronisce di quel sogno che dal senso del futuro traeva determinazione, diventando immediatamente politico. Uno sguardo utopico rivolto al passato nel quale, secondo lo stesso regista, «era politico fare sesso, ed erotico andare al cinema o cinematografico fare sesso e politica».

Il film mette in scena la *memoria mitica* del regista, che prova a fare un film *nel* '68 (piuttosto che *sul* '68). Per fare ciò infarcisce il film di rimandi intertestuali a quell'epoca, che riscrivono anche il proprio cinema, realizzando una sorta di *Ultimo tango* virato in salsa

Jules et Jim; inoltre, prova a cortocircuitare l'energia di corpi ventenni di oggi incarnandola in giovani di allora; la tesi che il film cerca di proporre è che il fermento pubblico e privato di quella stagione, se anche non è riuscito a modificare le macrostrutture della società, ha cambiato permanentemente i comportamenti quotidiani di quella generazione e di quelle a venire.

Sostanzialmente l'esperimento sembra fallito: la sequenza nella quale i genitori trovano i tre ragazzi nudi e decidono di lasciarli dormire (premiandoli anzi con l'ennesimo assegno), oltre a costituire un curioso rovesciamento della freudiana *scena primaria*, suggerisce una dialettica generazionale ben più complessa di quella semplicisticamente appiattita sul binomio morale repressiva *versus* liberazione sessuale, diluendo così la stessa idea (su cui si fonda il film) di dirompente rottura che il '68 avrebbe significato.

Se *The dreamers* si perde nell'abbattimento della distanza storica e nell'innocua elegia di un'epoca mitica della memoria, *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana fa della lunga durata temporale lo sfondo storico su cui inserire le vicende del suo affresco generazionale.

Opera di straordinario metraggio, il film fornisce molti spunti di riflessione sia per ciò che mostra sia per ciò che lascia fuori campo. Nelle intenzioni degli sceneggiatori, Sandro Petraglia e Stefano Rulli, il film rappresenta un inno a quegli «ex-ragazzi che non fanno notizia ma che, finite le grandi utopie, continuano a operare per rendere più vivibile questo paese». Vediamoli, allora, questi ex ragazzi: sopravvissuti agli "anni di piombo" e a quelli del vuoto *spinto*, alla repressione e alla depressione, i nostri autori e i loro personaggi approdano agli anni '90 pacificati, riconciliati col presente ma senza rinnegare se stessi. Non ne hanno bisogno: la meglio gioventù che non è andata sottoterra (diversamente da quella della canzone degli alpini al cui titolo s'ispira il film) ha superato il *senso di colpa* verso coloro che in un modo o nell'altro sono stati sommersi, e decide inconsciamente di infilare la testa sotto la sabbia, e rinchiudersi nel privato. È vero: i personaggi (quasi tutti) sfuggono alla tenaglia degli approdi al nichilismo terrorista o al

rampantismo cinico, ma lo fanno espungendo ogni forma di conflitto dalle proprie vite. Come scrive Emiliano Morreale nella sua recensione apparsa su «Lo straniero» (n. 38-39, 2003, pp. 48-51) nella seconda parte del film «non ci sono né immigrati, né problemi ambientali, né volontariato, né movimenti, né Genova, né niente. Solo amori e viaggi, case e carriere». Una volta smesso di *fare* la comunista, la meglio borghesia è diventata semplicemente borghesia, senza aggettivi.

Alcune spie rivelano l'inadeguata analisi critica di questi decenni fatta dagli autori: la netta dicotomia tra prima parte pubblica e seconda parte privata, la rilettura degli eventi storici raccontati in modo sostanzialmente fedele alla vulgata, la patologizzazione degli unici due personaggi che danno corpo alle ambiguità del vivere la storia (Matteo e Giulia), la rappresentazione dell'unico personaggio d'estrazione sociale diversa, l'operaio, nel ruolo attanziale di aiutante nel programma narrativo dei protagonisti borghesi, indicano un deficit di elaborazione che non può essere interamente spiegato con le necessarie semplificazioni imposte dalla scrittura per la Tv.

Nonostante queste contraddizioni, il film è importante per una serie di motivi: in un paese il cui cinema (e ancora di più la televisione) aveva perso il gusto di narrare *storie* calate nella *storia*, preferendo investire su melodrammi che non andavano mai oltre l'ombelico dei personaggi messi in scena, il successo de *La meglio gioventù* rappresenta una salutare boccata d'ossigeno. Inoltre, il film rappresenta un documento della *Weltanschauung* dei "progressisti" italiani all'inizio del XXI secolo. Una visione intrisa di *feticismo narrativo* (costruzione e utilizzo di una narrativa coscientemente o inconsciamente diretta a espungere le tracce del trauma che sono state alla base della nascita di quella stessa narrativa), nella quale al conflitto e alle sue conseguenze spesso tragiche si sovrappone una narrazione a-conflittuale, allo scontro di classe che ha permeato gli anni settanta e alla crescente polarizzazione sociale di quest'ultimo decennio si sostituisce la preservazione dell'amicizia interclassista, a simboleggiare la fratellanza possibile di tutti gli italiani di sinistra nel nome di una storia condivisa ma di cui non vengono mostrati i punti di attrito. Sono queste narrazioni feticistiche e l'incapacità di tramandare una memoria che portano quel nipote/figlio adottivo, mentre infuria la guerra in Iraq, a scrivere «avevi ragione tu, zione: tutto è bello». Qui non si tratta dell'educazione alla bellezza di cui parla Peppino

Impastato ne *I cento passi*, enunciata dopo aver mostrato il brutto del mondo, ma del fatto che, per citare ancora Morreale, «tra serene maturità in Val d'Orcia, serene vecchiaie a Stromboli e serene giovinezze in giro per l'Europa, non è un grande sforzo, ed è un po' pleonastico, protervo quasi, rivendicare la bellezza del creato».

Se quello di Bertolucci è un tempo mitico, e quello di Giordana è il tempo della lunga durata, quello di Bellocchio è *ucronico* (il tempo in cui Moro viene rapito dalle Br *e* rilasciato). L'omicidio del presidente della Dc è stato forse l'evento *traumatico* della storia recente italiana. Ha rappresentato la devastazione di una generazione (morta, incarcerata, costretta all'esilio o a un riflusso nutrito di rancore e cinismo) e l'azzeramento della memoria di un decennio di pratiche conflittuali e talvolta liberatorie, marchiate dalle conseguenze della lotta armata, appiattite nella narrativa degli "anni di piombo", e rese perciò *irraccontabili*.

Un trauma non elaborato ha conseguenze nefaste: rimozione, coazione a ripetere, e il citato *feticismo narrativo*. Le precedenti narrazioni filmiche della vicenda ricadono in quest'ultima categoria: sia *Il caso Moro* (Giuseppe Ferrara, 1986) che *Piazza delle cinque lune* (Renzo Martinelli, 2003) presentano delle ricostruzioni realistiche nella forma, ma che evitano di soffermarsi sui brigatisti intesi come *soggetti* con un proprio vissuto personale e politico, preferendo invece metterli in scena nella loro funzione di *oggetti*, strumenti di trame intessute nelle stanze del potere democristiano o atlantista. Le Br in quanto esseri umani rappresentano un limite della rappresentazione, sono oscene, non rappresentabili con modalità realiste. È per questo motivo che, anche ne *La meglio gioventù*, che si muove su un piano di referenza al reale, l'area del movimento contigua o interna alla lotta armata può essere messa in scena solo adottando iperboli parodistiche. Adottando un registro onirico, Bellocchio è riuscito ad aggirare questo limite e a dirci qualcosa su un soggetto che al culmine della propria potenza non ha più dialogo al suo interno. La comunicazione si limita ai dilanianti rituali della quotidianità, come nella più opprimente famiglia, primo ganglio dell'organizzazione autoritaria del potere che le Br ripropongono simmetricamente, rinchiusi nella casa-prigione (il primo libro che vediamo, ironicamente, è proprio *La sacra famiglia*). Anche in *The dreamers* i protagonisti sono rinchiusi in una casa, ignari di ciò che succede al suo esterno; ma nel momento in cui il reale farà irruzione nel-

la stanza, loro sapranno riconnettersi a esso. I brigatisti di *Buongiorno, notte*, invece, oltre a non dialogare tra loro, hanno perso ogni capacità di collegarsi e comunicare col mondo esterno.

L'unica via di fuga resta allora il sogno: è lì che Chiara capisce che il momento dell'apparente trionfo è l'inizio della fine, così come è nel sonno influenzato dalla lettura diurna delle *Lettere dei condannati a morte della Resistenza europea* che Chiara/Bellocchio percepisce l'inquietante parallelo tra le pratiche nazi-fasciste e quelle delle Br (parallelo retoricamente efficace quanto storicamente abusato e sostanzialmente infecondo). Ma soprattutto, è nel sogno di Chiara che il lutto *nostro* può essere elaborato: Moro libero rappresenta una catarsi importante, il ritorno dell'immaginazione, del desiderio contro la violenza nichilista. Proprio il finale, inoltre, ripropone con forza l'interrogativo sulla scelta della fermezza adottata allora dalla maggioranza delle forze politiche.

Film psicoanalitico piuttosto che storico, *Buongiorno, notte* rappresenta un passo importante verso la necessaria *elaborazione* del trauma; la storia degli anni '70 non può essere fatta serenamente senza questo passaggio necessario.

I meriti dell'opera fanno passare in secondo piano anche le critiche che pur si potrebbero muovere, ad esempio la scelta facile di un personaggio femminile per rappresentare l'alterità e la differenza: viste le forme della socialità e della violenza brigatiste, un personaggio maschile con i dubbi di Chiara avrebbe forse incarnato ancora meglio il superamento di quelle forme.

Ma, come detto, il successo artistico e commerciale del film può rappresentare un punto di svolta nella riflessione su quegli anni: qualunque sia la prospettiva adottata è importante che si parli di film come questi, e che si riapra il dibattito sulla "stagione dei movimenti". Per questo si può ora dire, come esortava lo stesso Bellocchio tanti anni fa, «Discutiamo, discutiamo».