volerelaluna LA POLITICA PUNTOACAPO

Hammamet

Autore: Edoardo Peretti



REGIA: Amelio
CAST: Pierfrancesco Favino, Livia Rossi, Luca Filippi, Renato Carpentieri, Giuseppe Cederna, Claudia Gerini
SCENEGGIATURA: Gianni Amelio, Alberto Taraglio
FOTOGRAFIA: Luan Amelio Ujkai
MONTAGGIO: Simona Paggi

MUSICHE: Nicola Piovani
Drammatico/biografico
Italia 2020, 126 minuti

Non è così peregrino tracciare un collegamento tra il Bettino Craxi raccontato da Gianni Amelio in *Hammamet* e molte delle rappresentazioni cinematografiche di Aldo Moro. Non lo è perché il film dedicato al leader socialista trova il suo significato e il suo interesse politico e storico, forse anche un po' aldilà delle intenzioni, non nella cronaca o nella ricostruzione dei rampanti anni '80 e/o del terremoto di Mani Pulite, ma facendo emergere la sensazione che la figura del leader socialista sia in qualche modo un "rimosso", portatore di simboli e destini che lo rendono difficile da raccontare e analizzare con la freddezza dello storico o del cronista; esattamente come il presidente della DC ucciso nel 1978 dalle Brigate Rosse, forse il "simbolo" per eccellenza della storia della nostra prima Repubblica. Il collegamento che unisce l'idea di Moro, consolidata, a quella di Craxi, in evoluzione, è reso ancor più interessante dal fatto che il democristiano è un "santo laico" della nostra storia recente, quasi l'opposto del socialista, una sorta di angelo decaduto che, precipitando dagli allori del potere fino alla marginalità della latitanza e dell'esilio, ha portato con sé la distruzione di un intero sistema e di un mondo. Due simboli opposti che vengono raccontati in maniera simile, e su cui torneremo con maggiore precisione più avanti.

Gianni Amelio accantona la cronaca, scegliendo di non scendere nell'agone delle riletture e dei giudizi, e tratteggia il ritratto intimo di una decadenza, di un continuo confrontarsi con l'immagine di sé e con la consapevolezza mai accettata fino in fondo della sconfitta, della marginalità e del potere smarrito.

Dopo un prologo dedicato al congresso del PSI del 1989, – quello della celebre piramide di Filippo Panseca che incorniciava la sagoma del segretario, quasi a voler ribadire la sua iconicità, e l'unico momento in cui c'è davvero un aggancio diretto alla Storia, – *Hammamet* racconta gli ultimi mesi di vita del Signor C, da tutti chiamato "il presidente". La parola "Craxi", infatti, non viene mai nominata, così come fittizi sono i nomi dei comprimari, dalla figlia che da Stefania diventa Anita, fino a personaggi che ricordano chiaramente determinate figure senza esserlo esplicitamente, come l'amico e rivale democristiano interpretato da Renato Carpentieri (nello specifico, probabilmente, Francesco Cossiga). Le vicende storiche vengono quindi, in qualche modo, continuamente costeggiate ed evocate, e continuamente tradite da un film che sceglie la strada del dramma decadente aperto a inserti onirici e irreali e tutto giocato su contrasti e confronti.



È sibillino e costante, per esempio, il contrasto tra l'idea di sé del protagonista di essere vittima di un'ingiustizia assoluta e la realtà più stratificata e complessa di ciò che accadde, portata per esempio dall'apparizione di Fausto, figlio di un amico e compagno di partito, e dal conseguente continuo confronto tra i due. Fausto è quasi una misteriosa presenza – compare truccato come Charlie Sheen in *Apocalypse Now* e a un certo punto svanisce senza particolari spiegazioni – e porta con sé una delle tematiche centrali nel cinema di Amelio; il rapporto scombinato, combattivo e problematico tra padre, vero o presunto, e figlio che diventa specchio delle contraddizioni e dei conflitti della realtà italiana. Non a caso, il nome Fausto è lo stesso del giovane protagonista di *Colpire al cuore* (1983), forse l'opera migliore di Amelio e il più lucido film sugli anni di piombo, tutto incentrato sul binomio padre-figlio.

C'è, per fare un altro esempio, a livello più strettamente stilistico e visivo, il contrasto tra la limitatezza della villa di Hammamet nelle cui mura si svolge buona parte del film e la voglia, da leone in gabbia, del protagonista di dare alla sua personalità gli spazi di manovra e la centralità di una volta, che la prevalenza di campi medi e lunghi rende ancora più evidente. Il contrasto/conflitto tra grandezza passata e rimpianta e condizione presente è evidente in dettagli e in molti momenti, come per esempio nella sequenza dell'ospedale in cui il Signor C si aspetta i fotografi che in realtà non ci sono.

Hammamet, insomma, pone il lume sull'aspetto più umano e fragile del decaduto

personaggio, seguendo la *pietas* che si prova nei confronti degli sconfitti e facendo emergere da questa centralità della tragedia intima le vicende e i significati politici e storici. È per questo, ancora una volta, confronto tra privato e pubblico che la Storia viene continuamente costeggiata e ignorata. Amelio talvolta sbanda in questo gioco di avvicinamenti e allontanamenti, come fosse vittima dell'indecisione tra un resoconto più preciso e l'andare fino in fondo alla rilettura melodrammatica, interiore, emotiva e talvolta quasi irreale, e affidando molta della complessità di fondo dell'operazione alle spalle di Piefrancesco Favino. Spalle belle grosse e robuste quelle dall'attore romano, straordinario tanto si trasforma in Bettino Craxi, fin nelle modulazioni della voce e nei dettagli della gestualità.

Il disagio e l'indecisione che Amelio pare aver provato nei confronti della "concretezza" storica del personaggio è però sintomo di quello che accennavamo all'inizio; il valore prettamente simbolico di Bettino Craxi, e il suo essere fondamentalmente un rimosso della storia recente. Il fatto stesso che sia chiaramente lui ma non venga mai nominato, apre per esempio suggestioni legate all'innominato potente manzoniano e a ciò che rappresentava.

E qui torna il paragone con le rappresentazioni cinematografiche di Aldo Moro di cui abbiamo parlato a inizio articolo, quel neanche poi troppo sottile filo conduttore tra la rappresentazione – l'idea – del democristiano e quella del socialista, santo laico uno, angelo decaduto l'altro.

Innanzitutto, nel finale c'è una visione che rimanda chiaramente alla fuga onirica di Moro nella chiusa di *Buongiorno notte* di Marco Bellocchio, la più grande recriminazione simbolica legata al tragico maggio 1978. Allo stesso modo Craxi, che passeggia a piedi nudi tra le guglie del Duomo dell'amata e rimpianta Milano, pare trovare finalmente evasione dalla condizione di prigionia e latitanza a cui il mutamento del contesto internazionale e i suoi comportamenti l'hanno obbligato. È soprattutto un'evasione – e allo stesso tempo una sorta di conferma – dal suo essere prettamente il simbolo di un sistema e di una stagione spinta fino alle estreme conseguenze del rovinoso crollo. Il legame tra le due fughe dalla realtà pare, inoltre, voler ricordare anche il fatto che entrambi hanno, per la loro sorte, attirato nella loro sostanza simbolica tutto ciò che caratterizzava il contesto di cui sono stati protagonisti e che della loro fine è stata la causa, e che entrambi abbiano in qualche modo evitato il caos con il loro involontario sacrificio.

C'è poi l'interpretazione mimetica di Favino che rimanda con chiarezza alle due interpretazioni altrettanto camaleontiche che Gianmaria Volontè fece di Aldo Moro, entrambe assolutamente portatrici di valori simbolici; la prima nel 1976 in *Todo Modo* di Elio Petri, dove la personificazione del presidente della DC era allo stesso tempo simbolo del potere incancrenito della Balena Bianca e, soprattutto se letta col senno di poi, della necessità di un sacrificio salvifico. La seconda invece dieci anni dopo ne *Il caso Moro* di Giuseppe Ferrara, dove invece un Volontè altrettanto Aldo Moro apre, per la prima volta, le porte all'icona di santo laico, al martire salvatore della patria che, per esempio, apparirà nell'Aldo Moro quasi consapevole del proprio inevitabile destino interpretato da Fabrizio Gifuni in *Romanzo di una strage* (2011) di Marco Tullio Giordana.

Infine, parlando della morte, Craxi dice: «Vorrei vedere con i miei piccoli occhi mortali», frase scritta dallo statista democristiano nell'ultima lettera alla moglie. Sono sottili legami, riferimenti consapevoli, che danno forza a un film imperfetto e altalenante, ma, anche solo per questo continuo parallelismo e per quello che può significare, estremamente interessante.