

UNA QUESTIONE PRIVATA

(Scheda a cura di Alberto Peraldo)

CREDITI

Regia: Paolo Taviani.

Soggetto: liberamente tratto dal libro “Una questione privata” di Beppe Fenoglio (1963, Einaudi Editore).

Sceneggiatura: Paolo e Vittorio Taviani.

Fotografia: Simone Zampagni.

Montaggio: Roberto Perpignani.

Scenografia: Erita Frigato.

Musiche: Giuliano Taviani e Carmelo Travia.

Costumi: Lina Nerli Taviani, Valentina Taviani.

Interpreti: Luca Marinelli (Milton), Lorenzo Richelmy (Giorgio), Valentina Bellè (Fulvia), Francesca Agostini (giovane contadina), Jacopo Olmo Antinori (Jim), Antonella Attili (Concetta), Giulio Beranek (Ivan), Mario Bois (comandante cella campanaria), Marco Brinzi (contadino), Fabrizio Colica (Leone), Mauro Conte (Paco), Fabrizio Costella (Gilerà), Lorenzo Demaria (Radiosa Aurora), Andrea Di Maria (Prigioniero fascista), Guglielmo Favilla (Corvo), Anna Ferruzzo (custode), Giuseppe Lo Piccolo (Frank), Vincenzo Nemolato (comandante Armellin), Tommaso Maria Neri (Riccio), Alessandro Sperduti (Sceriffo)...

Casa di produzione: Stemal Entertainment, Ipotesi Cinema, Rai Cinema, Les Films d'ici, Sampek Productions e Cineventure.

Distribuzione (Italia): 01 Distribution.

Origine: Italia/Francia.

Genere: Drammatico, guerra.

Anno di edizione: 2017.

Durata: 84 minuti.

Sinossi

Langhe (provincia di Alba, Piemonte), 1944. Il giovane partigiano Milton fa visita alla villa dove, poco più di un anno prima, trascorreva momenti felici in compagnia di Fulvia, ragazza di buona famiglia sfollata in campagna a causa dei bombardamenti, e di Giorgio, il suo miglior amico. I tre formavano un “triangolo affettivo” in equilibrio tra amicizia, corteggiamento, condivisione. Milton amava e ama intensamente Fulvia, benché lei non gli abbia ancora manifestato i suoi sentimenti.

Ora Fulvia è tornata a Torino, mentre Milton e Giorgio combattono il nemico nazi-fascista nelle file della Resistenza, in due brigate separate.

Conversando con la governante della villa, Milton si convince che, in sua assenza, Giorgio e Fulvia abbiano potuto vivere una storia d'amore: un pensiero devastante e insostenibile, che lo spinge a muoversi alla ricerca di Giorgio, antepoendo il chiarimento sulla loro “questione privata” ai doveri militari. È l'inizio di una missione penosa e spericolata, attraverso le colline e la nebbia, tra le postazioni dei gruppi partigiani e i villaggi occupati dalle truppe “nere”, fino a scoprire che Giorgio è stato arrestato da una pattuglia fascista.

A Milton non resta che affrontare un'ulteriore sfida: inoltrarsi in territorio ostile per catturare un soldato nemico, da scambiare con il prigioniero Giorgio...

Il film è liberamente tratto dal romanzo omonimo (pubblicato postumo, nel 1963) di Beppe Fenoglio, capolavoro della “letteratura partigiana”.

ANALISI SEQUENZE

1. Titoli di testa. Una villa nella nebbia (00:00':00" - 00:04':55")

Impiegando una presentazione tradizionale, usata abitualmente nelle pellicole dei fratelli Taviani, il film comincia con una successione di schermate riservate ai Titoli di testa: le denominazioni e i loghi delle diverse realtà che hanno contribuito alla produzione della pellicola, i nomi degli interpreti principali, la fonte letteraria dell'opera ("Un film liberamente tratto da 'UNA QUESTIONE PRIVATA' di BEPPE FENOGLIO - Giulio Einaudi Editore"), la firma dichiarata degli autori ("Un film di PAOLO e VITTORIO TAVIANI") si susseguono mediante caratteri bianchi in dissolvenze incrociate su schermo nero, in completo silenzio extradiegetico, introducendo lo spettatore in un'atmosfera composta e sospesa.

Un intenso rumore di vento si sente nel silenzio dell'ultimo titolo, e cresce al comparire della prima immagine (suono diegetico da fuori campo a in campo): una coltre di nebbia bianca su cui campeggia, un attimo dopo, in assolvenza, il titolo del film, sovrimpresso a grandi caratteri rossi. Alla scomparsa del titolo, l'inquadratura (un paesaggio in cui si scorgono ciuffi d'erba, fronde di alberi e il baluginare di un corso d'acqua sullo sfondo) viene attraversata rapidamente dalle silhouette di due figure umane, di cui intravediamo solo dettagli (un busto, un'arma portata sulle spalle, una testa).

Due giovani uomini si muovono come ombre nella luce fredda e opaca di un paesaggio campestre, dominato dalla foschia impenetrabile: portano scarpe da montagna, giacconi dal bavero alzato, e fucili mitragliatori a tracolla, e sono impegnati a risalire velocemente il pendio di una collina, controllando il rumore dei propri movimenti e scrutando senza sosta lo spazio circostante.

La macchina da presa (d'ora in poi: m.d.p.) segue i due soggetti mediante alcuni campi lunghi che accompagnano lateralmente la faticosa ascesa con movimenti di panoramica dall'alto verso il basso, per poi stabilizzarsi frontalmente ai due ragazzi che si siedono a riprendere fiato, al riparo di un muro di pietre.

Le inquadrature sono unite da dissolvenze incrociate (allo sfumare di un'immagine ne compare progressivamente una seconda, prima sovrapponendosi e poi sostituendosi alla precedente), che sintetizzano la durata del percorso effettuato mediante ellissi (contrazione temporale che racconta un evento in maniera sintetica, mediante passaggi selezionati).

L'attenzione dello spettatore si concentra sulla figura seduta sulla destra, grazie alla composizione del quadro (poiché questo soggetto è leggermente più in alto e più vicino all'obiettivo rispetto all'altro), al movimento del personaggio (l'uomo si desta e si alza), e al montaggio delle immagini, che gli riserva un mezzo primo piano inserito a metà del totale della scena (raccordo sull'asse: la m.d.p. si avvicina o si allontana dal soggetto con la successione di due inquadrature poste sulla medesima linea direttrice).

Si tratta di Milton, il protagonista della storia: nominato dal secondo uomo, Milton è attratto da una percezione improvvisa che gli fa riprendere subito la salita, lasciandosi dietro il compagno (il cui nome è Ivan) e la m.d.p., che lo segue, prima dal basso poi in parallelo, in due campi lunghi che si aprono sui prati e sugli alberi del crinale.

Il "richiamo" di Milton è contrassegnato da un commento sonoro extradiegetico (musica esterna all'universo narrativo del film, udita da noi spettatori ma non dai personaggi) dal tono malinconico e sospeso, in cui le note del piano e i suoni sintetici scorrono fluidamente assieme al soffio del vento (effetto empatico).

Il giovane emerge dal biancore della nebbia muovendosi, da figura intera a mezzo primo piano, verso la m.d.p. che lo "accoglie" sulla spianata che sovrasta la collina. Il suo movimento si arresta:

il soggetto si staglia frontalmente al centro dell'inquadratura, permettendoci di cogliere i tratti fisici distintivi del personaggio, incarnato dall'attore Luca Marinelli. I capelli scuri (un po' lunghi e scomposti, divisi dalla scriminatura), il naso pronunciato, le spalle ampie e le alte gambe, i movimenti ampi e inquieti, la pelle resa livida dalla tensione e dal freddo, gli occhi grandi e mobili, rivolti a ciò che sta al di qua del "quadro".

Il controcampo rivela la facciata di un'ampia villa a tre piani, distinguibile oltre la nebbia e le fronde delle piante.

Milton fa alcuni passi in avanti, come se assistesse ad un'apparizione irreale, mentre il suo respiro è scosso da un'agitazione interiore. La m.d.p. rimane vicino al personaggio, aderendo ai suoi gesti ed espressioni: prima frontalmente (registrando il passaggio da mezzo primo piano a primo piano, con un ulteriore avvicinamento interno al quadro), poi inquadrando la figura di spalle mentre entra in contatto con il tronco di un grande albero, infine, concentrando l'attenzione su un primissimo piano.

Quando Milton si appoggia al tronco, la musica extradiegetica si confonde brevemente con un altro brano, che echeggia come se risuonasse unicamente nella mente del personaggio (auricularizzazione interna primaria: suono con dimensione soggettiva). È il ritornello di "Over the Rainbow" (in italiano: "Oltre l'arcobaleno"), una delle canzoni più celebri del XX secolo, scritta da Harold Arlen con testi di E.Y. Harburg, ed entrata nell'immaginario collettivo grazie all'interpretazione di Judy Garland che ne *Il mago di Oz*, diretto da Victor Fleming nel 1939, interpreta la piccola Dorothy.

«Cosa vuole, chi cerca?!»: la "musica interiore" del protagonista viene interrotta di netto dalla brusca domanda di una donna, vestita di scuro e con gli occhi arrossati, comparsa sul prato della villa alle spalle del ragazzo.

Quando Milton si volta, i due personaggi si riconoscono («Ma lei è un amico di Fulvia!») confrontandosi "alla pari", in un'alternanza di campo-controcampo (tecnica di montaggio che combina due inquadrature che hanno angolazioni opposte, creando un effetto di simmetria), in cui entrambi occupano il centro dell'inquadratura, e con l'aggiunta di un piano americano a due, dove sono mostrati di profilo, equidistanti, con una lieve predominanza di Milton (a causa della sua altezza e della presenza dell'albero, con il forte tronco a sostegno dell'uomo e con i rami che scendono verso la donna). Nel loro dialogo "Fulvia" è un nome, una femminilità che riempie lo spazio e i ricordi con la sua assenza, pesando negli sguardi abbassati di entrambi.

PER SAPERNE DI PIÙ:

La cronologia della vicenda

«Fulvia è tornata a Torino, un anno fa, dopo che voi ragazzi avete messo su questa guerra»: l'espressione usata dalla governante fornisce indicazioni importanti per le coordinate spazio-temporali della vicenda, ambientata negli anni Quaranta del XX secolo, in piena Seconda Guerra mondiale. Milton appartiene, come molti altri giovani italiani, alle fila della Resistenza partigiana, il movimento politico e militare nato dopo l'Armistizio di Cassibile (8 settembre 1943), l'accordo siglato dal governo del Generale Badoglio che prevedeva – dopo la caduta del Fascismo – la resa incondizionata dell'Italia alle forze alleate. L'armistizio ebbe come conseguenze dirette: la disgregazione dell'esercito italiano, l'occupazione del Paese da parte dell'esercito tedesco – alleato alla neonata Repubblica Sociale Italiana –, e la formazione di Comitati di Liberazione Nazionale, alla guida delle formazioni combattenti partigiane, attive nella lotta antitedesca e antifascista.

La residenza di Fulvia presso la villa di campagna risale evidentemente a prima del settembre del '43, quando la campagna piemontese non era particolarmente coinvolta dagli interventi bellici ed era quindi più sicura di Torino (dove ha domicilio la famiglia della ragazza), bersaglio dei bombardamenti aerei da parte degli Alleati fin dal 1940.

2. Il nostro centro (00:04':56" - 00:13':47")

L'accorata richiesta di rivedere la casa da parte di Milton introduce un lungo flashback (effetto che consente di retrocedere nel tempo della storia) alternato da continui ritorni al presente narrativo.

La m.d.p. si fa strada attraverso il prato in una lenta carrellata in avanti, superando le fronde ai lati dell'inquadratura: la casa padronale si presenta in un campo totale perfettamente frontale, nella sua regolare alternanza di linee orizzontali (il tetto, i piani, i balconi, il selciato, il prato) e verticali (comignoli, finestre, porte, grondaie, colonne di pietra, prospettiva delle piante).

Durante il movimento della m.d.p., il rumore del vento e la coltre di nebbia si dissolvono, e la luce passa, come per incanto, dai toni freddi e spenti del tempo presente ai colori caldi e pieni della bella stagione passata.

Gli autori e i professionisti del film eseguono così un éscamotage tecnico che consente di mettere in scena un salto indietro nel tempo basandosi sulla produzione di un'unica ripresa, che si trasforma sotto i nostri occhi grazie ad un'attenta elaborazione in sede di montaggio (color grading: la fase di post-produzione che modifica l'aspetto delle riprese agendo sul "dosaggio" dei colori).

Anche il montaggio sonoro di questa sequenza è costruito in modo da condurre fluidamente lo spettatore attraverso lo spazio e il tempo del racconto.

La canzone "Over the Rainbow", che ricopre un importante ruolo di fulcro emozionale all'interno del film, è associata alle immagini di queste scene in tre modalità differenti: dapprima risuona nuovamente nella memoria di Milton, in coincidenza della sua occhiata fugace verso la villa (auricularizzazione interna primaria), poi, mentre il rumore ambientale del vento scompare, si sente distintamente in corrispondenza del carrello che introduce al flashback, aumentando di volume man mano che ci avviciniamo alla villa (musica diegetica: appartenente all'universo narrativo del film, udita anche dai personaggi; fuori campo: la fonte sonora non è visibile), e infine occupa completamente lo spazio sonoro con la comparsa del disco sul piatto del grammofono, un vorticoso dettaglio che ci fa entrare all'interno della casa (musica diegetica in campo: la fonte sonora è visibile all'interno del quadro).

I piani visivi si "aprono" gradualmente: un'agile panoramica verticale sale ad unire il dettaglio delle mani delicate di una giovane donna, intenta a contare, con un primo piano (l'incantevole volto di Fulvia, interpretata da Valentina Bellè) che si rivolge a Milton. Il giovane, ridotto a un viso sfocato, la osserva in semi-soggettiva (la m.d.p. è posta dietro la nuca del personaggio, in modo da vedere sia lui sia ciò che gli sta davanti).

Ancora "Over the Rainbow", cantata questa volta dalla dolce voce della ragazza mentre ripone il disco: i suoi gesti continuano nell'inquadratura successiva (raccordo sul movimento), allestita in modo da mettere in relazione i due personaggi tra loro e con l'arredamento "anni Quaranta" della sala. I vestiti curati, i capelli corti e la pelle distesa di Milton indicano ulteriormente che, in questo passato recente, l'impegno e le privazioni della guerra non hanno ancora invaso la vita del protagonista.

Milton e Fulvia si fronteggiano di profilo, in piano americano, in una composizione simmetrica, vicini ma non troppo, divisi dall'ingombrante grammofono; il corpo solido di Milton è "confermato" dalla robusta libreria sullo sfondo (oggetto che anticipa la "specializzazione letteraria" del ragazzo), mentre la delicatezza di Fulvia è amplificata dal vestito candido, dal legno leggero della porta e dalla luce chiara irradiata alla sue spalle.

«Mi piace da svenire. Quando finisce senti che qualcosa è veramente finito. È così anche per te, vero?». Il legame intimo, tessuto con gli sguardi, si allenta non appena Milton si sporge impercettibilmente in avanti e Fulvia si "rifugia" verso il libro aperto sul tavolo.

«I tuoi libri e le tue belle parole riescono solo a farmi piangere... Almeno piangessi anche tu!»: i dettagli delle pagine illustrate della versione in lingua originale di "Wuthering Heights" (in italiano

“Cime tempestose”), l'appassionato romanzo di Emily Brontë del 1847, sono accompagnati brevemente dalla commovente melodia di “Arcobaleno”, brano strumentale originale degli autori Giuliano Taviani (figlio del regista Vittorio) e Carmelo Travia, con efficace parallelismo visivo-sonoro (effetto empatico tra la musica extradiegetica e gli eventi o i sentimenti raccontati per immagini).

I primi piani dei due ragazzi, alternati in campo-controcampo, ci comunicano i timori di Fulvia e il fascino sottile suscitato dall'indole poetica e dalla cultura letteraria di Milton.

Fulvia si allontana ancora, dalla m.d.p. e da Milton, dilatando lo spazio e il tempo tra loro due: la ragazza non è disposta a incontrare Milton in città, fuori dal “loro centro”, cioè lontano dalla villa, dove si rivedranno non prima di una settimana. Milton dà voce alla propria frustrazione rifugiandosi in un'imprecazione in inglese, sua lingua “dell'anima”.

Il volto ridente di Fulvia è ancora impresso negli occhi di Milton, e dello spettatore, quando il buio e il silenzio occupano brevemente il quadro: la governante fa entrare un po' di luce nella sala del grammofono, rimasta a lungo chiusa e inabitata. Siamo tornati al presente narrativo, come è reso evidente dalla luce ambientale fredda e dall'aspetto trasandato dei personaggi.

«*Scusi, ho sporcato*», dice Milton aggirandosi per la stanza con gli scarponi infangati, accarezzando libri e dischi, senza sapere che tra poco saranno i suoi ricordi confortanti ad essere insudiciati dal peggiore dei dubbi.

Un nuovo flashback ci riporta nella “stagione felice” della residenza di campagna: un dettaglio visivo (le mani di Milton muovono il piatto del grammofono) “attiva” l'ascolto del brano “Goody Goody”, eseguito e registrato da Harry Roy (storico clarinettista e interprete di musica da ballo) e dalla sua orchestra nel 1936. Il disco echeggia “dentro” il ricordo di Milton (auricolarizzazione interna primaria), risuona dalle porte spalancate sul cortile (musica diegetica off/fuori campo), dove domestiche affaccendate e cani giocherelloni si muovono sotto il sole al tramonto, e riempie lo spazio della sala (musica diegetica in campo), dove i mobili sono stati accostati alle pareti per dare spazio alle danze.

Ecco Giorgio, il terzo componente del gruppo, interpretato dall'attore Lorenzo Richelmy: ballerino aitante e disinvolto, biondo e attraente come un eroe mitologico. Il suo rapporto con Fulvia è, alla sua prima apparizione nel film, opposto e complementare a quello di Milton: nessuna parola, molti sguardi diretti, sorrisi divertiti e complici, passi di danza in perfetta sintonia, movimenti agili e liberi. La coppia è al centro della scena: viene inquadrata frontalmente, rivolta verso la m.d.p. come se si esibisse per lo spettatore; i corpi e i volti sono equidistanti, simmetrici, inquadrati in totali e piani ravvicinati a due o in singoli primi piani identici nella composizione. Entrambi sono vestiti della stessa tonalità di blu, e un totale dall'alto inclinato verso il basso li colloca al centro del rettangolo rosso dipinto sul pavimento. Milton assume il ruolo di spettatore silenzioso, seduto al centro dello sfondo, divertito ma al contempo ansioso di decifrare gli sguardi, gli abbracci, le mani nelle mani.

La voce della governante, custode della casa e della condotta di Fulvia, ci riporta al presente. Le sue dichiarazioni, apparentemente irrilevanti, suggeriscono via via un quadro di segni che getta una luce sempre più giudicante sul rapporto tra Giorgio e la ragazza: prima la convinzione che Fulvia, attratta dal mare, abbia ormai voltato le spalle alla campagna e a chi la abita; poi la preferenza per Milton, degno di completa fiducia, al contrario di Giorgio; poi il biasimo per la condotta poco chiara negli incontri notturni in assenza di Milton, durante i quali Fulvia e Giorgio «*parlavano poco*»; infine, l'impossibilità di confermare i sospetti, davanti alla reazione esterrefatta di Milton.

La presenza della custode s'insinua gradualmente nelle immagini della sequenza: la sua figura in posizione di inferiorità lascia il posto alla voce over (grazie a una panoramica che passa dalla figura intera della donna in ginocchio, in secondo piano, al mezzo primo piano di Milton) le cui parole si imprimono indelebilmente nella mente del protagonista. Milton è come pietrificato: i gesti si bloccano, lo sguardo si inchioda nel vuoto davanti a sé, le parole diventano un mormorio stentato, il volto è diviso in due, tra ombra e luce fredda.

La m.d.p. ritorna sulla donna che, nel frattempo, si è alzata in piedi e occupa il centro dell'inquadratura: la gravità delle sue dichiarazioni ha accresciuto il peso del suo personaggio, che per il resto della scena rimane a incombere nella penombra alle spalle di Milton. Il brano originale strumentale "Milton" (che avevamo già sentito quando il protagonista era stato nominato la prima volta) sottolinea il cupo stato d'animo del giovane (parallelismo tra livello sonoro e livello visivo).

Con un'apparizione degna di un film thriller/horror (il dettaglio – visivo e sonoro – della mano apparsa dalla nebbia e sbattuta sul vetro), Ivan, rimasto di guardia, interrompe il silenzio carico di disagio: Milton s'affretta a congedarsi (e a confermare alla governante – automaticamente, senza coinvolgimento – la prossima vittoria del proprio schieramento), accompagnato da una pressione cupa, espressa da uno zoom (o carrellata ottica: la m.d.p. è ferma, il movimento è effettuato variando la lunghezza focale dell'obiettivo) in avanti, rapido e marcato, che preme sulla sua silhouette dal piano americano al primitivo piano. Prima di lanciarsi nuovamente nella nebbia, il ragazzo si gira un'ultima volta, come a confermarsi di avere realmente ascoltato quella verità oscura.

3. Dal comandante Frank (00:13':48" - 00:17':30")

Il soffio del vento lascia il posto ai tuoni di un temporale imminente: Milton si lancia per i campi e i boschi spinto da un'energia furiosa, costringendo il compagno a una rincorsa sfiancante, sfogata in una bestemmia partigiana indimenticabile (quel «*Dio fascista!!*», tratto dal romanzo di Fenoglio). Le tonalità fredde del cielo e delle montagne, dell'erba e degli alberi riempiono alcuni campi lunghi ambientati in un paesaggio naturale, fatto di discese e salite, fino all'arrivo a un centro abitato.

Milton raggiunge il villaggio che ospita la sua brigata sotto la pioggia battente: la successione di un campo lungo, di un mezzo primo piano e di alcuni campi medi, consente di introdurre lo spettatore nel paese (con la strada percorsa da civili e da uomini armati, l'officina improvvisata sotto il portico, la chiesa, una legnaia) fino alla piccola scuola che ospita il comando del reparto.

In attesa del comandante, nella penombra dello stanzone dove i banchi sono stati accatastati per lasciare spazio a brande e cassette da campo, Milton si accascia sulla cattedra, fradicio e provato, nascondendo il viso alla vista dei compagni, a cui è dato di comprendere solo che ha avuto giusto il tempo di perdere la testa per una ragazza «*della vita di prima*».

I dialoghi del film insistono nel farci comprendere come la guerra, ma soprattutto l'inizio della Resistenza abbia tracciato un imprescindibile spartiacque nell'esistenza di ciascun individuo.

Solo allo spettatore è consentito avvicinarsi all'interiorità del personaggio, "spiato" da un primo piano dal basso verso l'alto, con la testa affossata tra il mobile e il giaccone, e lo sguardo ottenebrato. Contempliamo la spossatezza di Milton in un campo totale immobile come un dipinto, in cui la posizione della m.d.p. e la collocazione degli elementi scenografici allestiscono, ancora una volta, un quadro frontale, simmetrico, equilibrato (che comprende comunque il disequilibrio, posturale e metaforico, del protagonista): una composizione di ripresa che contraddistingue questo film e, più in generale, lo stile registico dei fratelli Taviani.

L'entrata in scena di Frank, amico e comandante di Milton, è connotata da un lieve movimento di panoramica "a servizio" del nuovo personaggio, che entra di quinta, coperto da un mantello, e poi si

scopre girandosi a favore dell'obiettivo, rapportandosi con Milton sul suo stesso livello, in piano americano sull'area sinistra del campo.

Nel campo-controcampo che segue, Frank non ha problemi ad accordare i giorni di permesso richiesti da Milton, ma, al contempo, il suo sguardo attento e comprensivo non può non notare il malessere dipinto sul volto del sottoposto. Se, dal punto di vista dell'iter narrativo, la tappa al comando di brigata consente di liberare temporaneamente Milton dagli obblighi di servizio – e consentirgli quindi di cercare Giorgio per confrontarsi con lui su ciò che ha appreso –, sotto il profilo della caratterizzazione dei personaggi la scena fornisce diversi elementi: sulla considerazione di Milton all'interno del reparto (studente tra contadini, quindi ritenuto imperscrutabile e fin troppo riflessivo; esperto e capace in mezzo a molti “novellini”) e, soprattutto, sul mutamento di prospettiva e di comportamento che sta avvenendo in lui.

La “questione privata” che riguarda il rapporto tra Milton, Giorgio e Fulvia ha minato improvvisamente le fondamenta degli affetti personali (d'amore e d'amicizia) più solidi del protagonista, aprendo un nuovo fronte di conflitto proprio in ciò che, fino a quel momento, aveva rappresentato una roccaforte incrollabile e sicura, da cui trarre energia nell'affrontare la quotidianità della guerra. Questo cambio di prospettiva sprofonda Milton in un perenne stato febbrile, ben espresso dall'interpretazione di Luca Marinelli, sempre in ritardo e distante nel rispondere alle richieste altrui (la previsione della governante sull'esito del conflitto, le domande di Frank sull'assistenza ai compagni inesperti e sul presunto mal di denti), autonomo e isolato negli spostamenti e nel passo di marcia.

4. Sotto il nostro albero (00:17'31" - 00:21:40")

La grande pianta situata lungo il percorso di Milton rappresenta un'ulteriore “finestra” pronta ad aprirsi sul ricordo e sulla dimensione affettiva: un movimento laterale della m.d.p. segue il mezzo primo piano del ragazzo, che alza lo sguardo dal terreno per rivolgerlo verso i rami più alti, mentre il campo viene “coperto” dall'imponente tronco scuro; la m.d.p. decelera ed effettua una lieve curva intorno all'albero, all'unisono con il ritmo lento dell'invocazione di Milton. Il ragazzo si è fermato a mormorare una sorta di preghiera d'amore, con la mano appoggiata e la testa abbassata verso il fusto: «*Guardami Fulvia... Lo vedi che faccio, come soffro... Ho tanto bisogno di sapere che non è vero...*». Milton prosegue e una panoramica verticale, dal basso verso l'alto, “ritrae” l'albero in campo lungo mentre la voce di Fulvia risponde alla sua chiamata, passando da off a in ed effettuando un ponte sonoro per un nuovo flashback: «*Sei brutto, Milton... Ma hai occhi stupendi. Bocca bella... Ma brutto*». La ragazza trattiene Milton sotto il “loro” albero, in una morbida luce che si irradia nel parco della villa, tormentando dolcemente il ragazzo nella consueta alternanza di gesti e dichiarazioni contrastanti.

Fulvia elenca pregi e difetti della fisionomia di Milton, usa una grande foglia per carezzarne il volto e per schermarsi, appoggia la testa sulla sua spalla e poi si allontana adombrata: come definire un tale comportamento? «*Fulvia: dannazione?*». No, risponde chiaro Milton, mentre si nutre della grazia e dell'inquietudine dell'amata, del particolare scambio di attese e di desiderio, del bisogno di scrivere e di ricevere lettere. Ancora una volta, Milton esita ad andare fino in fondo: a dichiararsi, ad aiutare Fulvia a salire sull'albero, a godere della visione intima che la ragazza gli concede.

Lascia il posto a Giorgio, che – sorpresa per lo spettatore – è presente fin dall'inizio della scena ed è pronto ad accogliere Fulvia in cima all'albero, sorreggendola con le forti braccia.

Milton declina l'invito dell'amico a raggiungerli, e rimane “ancorato a terra”, pensieroso, perdendoli di vista tra i rami, mentre “Over the Rainbow”, cantata dalla voce di Fulvia, riecheggia lontana nella sua mente (auricularizzazione interna primaria).

La m.d.p. registra la conversazione tra Milton e Fulvia con diverse inquadrature, dal primitivo piano alla figura intera, in base agli avvicinamenti e allontanamenti emotivi dei personaggi, per poi seguire la scalata dell'albero con inquadrature angolate dal basso o dall'alto, che esprimono il senso di frustrazione di Milton nei confronti della relazione tra l'amico e l'amata.

5. Il mio amico più amico (00:21':41" - 00:25':27")

Una dissolvenza incrociata compie il ritorno al presente narrativo: due uomini (due dettagli di stivali, poi due profili in piano americano, poi uno scambio di informazioni in campo-controcampo) si fronteggiano e si riconoscono nella nebbia. Il giovane di bassa statura con il fucile spianato è Jim, un partigiano della brigata di Giorgio, il quale – ci informa Jim – si è allontanato in gruppo per un pattugliamento guidato da Sceriffo (presumibilmente un comandante).

Lo scambio tra i due assume toni quasi buffi: Milton si irrigidisce quando sente l'appellativo di battaglia "Giorgio il Bello" e, per lo stress, non riesce a smettere di strofinarsi la faccia che, a sentire Jim, «*ha il colore del gas*» (altra battuta presa direttamente dalle pagine di Fenoglio).

Con la successione di due inquadrature speculari (i piani americani, con la figura posta al centro, di Jim girato verso destra e di Milton rivolto a sinistra) si passa alla scena seguente, effettuando un cambio di luogo e un'ellissi temporale: presso il camposanto di montagna, dove la nebbia non è ancora salita, Milton aspetta il passaggio della pattuglia, di ritorno dalla missione. Un suggestivo campo lungo dall'alto delinea gli spazi e i colori del piccolo cimitero: il bianco delle lapidi e delle mura della chiesa, le pietre grigio/blu sul tetto e sulle mura, il verde della natura circostante.

Il quadro d'insieme definisce bene la condizione di Milton, uomo tormentato da sentimenti personali in un contesto disseminato di morte. Nel silenzio rotto solo dal soffio del vento e dal verso di un rapace (rumori diegetici), Milton si piazza in attesa sotto l'arco di pietra e si accende l'ennesima sigaretta.

Un gesto ripetuto nel passato: il dettaglio delle mani e della bocca di Milton, seguito dal primitivo piano di Fulvia, ci porta in un nuovo flashback, dove ci viene mostrato il primo incontro tra Fulvia e Milton, incentrato sul piacere del fumo. È Giorgio a presentarli, nel centro della piccola città dove i due ragazzi sono nati e cresciuti (la città di Alba, secondo il romanzo da cui è tratto il film). Sullo sfondo sfocato, la strada, le case e il viavai degli abitanti contestualizzano l'incontro. Il dialogo alterna i primi piani dei tre personaggi, ognuno collocato al centro della propria inquadratura; Giorgio sta nel mezzo del triangolo formato dai volti e dagli sguardi, e a volte "invade" lo spazio dell'amico e della ragazza.

«*Questa è Fulvia, sfollata da Torino per fida dei bombardamenti. Che, in fondo in fondo, la divertivano, non è vero, Fulvia? E questo, Fulvia, è il mio amico più amico: Milton. Te ne ho parlato ieri, ricordi? Militari insieme a Roma, fuggiaschi insieme dopo l'armistizio. È un dio in inglese*». Giorgio prende per la prima volta la parola nel film, e lo fa per esprimere, nel suo tono gioviale, l'affetto e la stima per l'amico fraterno (e per far intendere una naturale complicità con Fulvia). Ci viene inoltre confermata l'origine letteraria del soprannome (e nome partigiano di battaglia) del protagonista. Lo scambio delle sigarette permette a Fulvia di mostrare la sua freschezza e a Milton, sempre attento a dosare le parole, di esprimersi secondo la sua intelligente ironia, fatta di gesti e di occhiate eloquenti. Un incontro indelebile per entrambi.

6. Soldati di fango (00:25':28" - 00:30':18")

C'è uno scarto stridente tra la "vita di prima" e il presente della vita di Milton: tra luce calda e luce "gelata", tra affetti a portata di mano e lontananza forzata, tra le voci della comunità e il silenzio che preannuncia il pericolo.

Il montaggio ritorna bruscamente al presente narrativo accostando due inquadrature in cui il protagonista compie la stessa azione (fuma guardando davanti a sé) nei due spazio/tempo differenti. Dalla densa nebbia che ha raggiunto l'altura del cimitero, emergono figure spettrali: un gruppo di giovani uomini armati sale lentamente dal bosco, arrancando in silenzio come morti viventi, coperti da una terra grigia e densa che irrigidisce i movimenti e stravolge le sembianze.

Il brano strumentale "Marcia dei partigiani" effettua un preciso parallelismo dinamico-ritmico tra livello sonoro e livello visivo, accompagnando i primitivi piani dei combattenti ripresi dinamicamente mediante steady-cam (la m.d.p. è montata sopra a un supporto meccanico, sostenuto dall'operatore per mezzo di un sistema di ammortizzazione agganciato a un "corpetto" indossabile).

Milton si fa riconoscere dall'insieme dei ragazzi (comandato da Sceriffo, il ragazzo che porta una fascia rossa intorno alla testa) e chiede notizie di Giorgio: il gruppo l'ha perso di vista nella nebbia quando, poco prima, in basso, l'intera squadra si è impantanata in una fangaia. La steady-cam continua a riprendere le dichiarazioni dei vari componenti della pattuglia e i piani silenziosi di Milton, la cui espressione indurita esprime sia la preoccupazione per la sorte dell'amico sia il fastidio per i commenti dei compagni che, esausti e nervosi, non risparmiano allusioni al comportamento di Giorgio, descritto come un damerino viziato incapace di condividere gli spazi e le sigarette.

Un breve flashback, fatto di azioni e privo di parole, mostra come Giorgio sia solito prepararsi per la notte: sotto gli occhi dei commilitoni, adagiati nella paglia di un fienile al tramonto, si rinfresca con polvere di talco e indossa la giacca di un morbido pigiama, per poi coricarsi nel fieno, in una mangiatoia che lo separa dallo "spazio comune".

Ritornati al presente narrativo, vediamo Milton staccarsi dal gruppo e correre giù per la discesa, chiamando Giorgio ad alta voce.

Mentre la squadra è intenta a riposarsi e a ripulirsi dal fango secco, Milton affronta Cobra, vecchio compagno d'armi, rimproverandolo per il giudizio negativo e classista con cui ha etichettato Giorgio davanti a tutti i compagni. Un flashback mostra l'episodio esemplare ricordato da Milton: Giorgio è in piedi, circondato da un gruppo di giovanissime reclute partigiane, e ad un suo cenno uno dei ragazzi dà fuoco a un cumulo di fiammiferi posizionati sull'avambraccio di Giorgio. Mentre il fuoco divampa sulla carne (in dettaglio), Giorgio rimane immobile, con lo sguardo fermo e senza emettere un lamento: «*Vedete? Fa un male cane. Ma si può resistere*».

La dimostrazione del coraggioso partigiano, posizionato al centro dell'inquadratura, fermo come l'albero che gli sta alle spalle, con lo spesso cinturone sopra il maglione candido, i capelli biondi e il corpo muscoloso, rappresenta un argine al terrore dei ragazzi di fronte alla minaccia della tortura. Giorgio è raffigurato come una statua vivente, sotto gli sguardi intensi dei giovani compagni ripresi in primitivo piano.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Una recitazione priva di dialetto

Man mano che si procede nel film, possiamo notare come gli attori si esprimano in un italiano che non ha la minima traccia, nell'inflessione e nel lessico, del dialetto piemontese, benché la vicenda sia interamente ambientata nelle Langhe, in un'area compresa tra le province di Cuneo e di Asti. Se alcuni personaggi (tra i partigiani e tra i repubblicani) possono provenire verosimilmente da varie parti d'Italia – e si esprimono di conseguenza con termini e cadenze di altre regioni –, è meno verosimile che i caratteri appartenenti più chiaramente alla comunità locale e agli strati popolari (ad esempio la governante della villa, o molti dei militanti nella squadra di Giorgio) parlino un italiano privo di riferimenti al dialetto piemontese (anche se coerente con le espressioni linguistiche impiegate negli anni '40 del 1900). Con un esame più attento, è possibile accorgersi come gli attori

del film si esprimano secondo una determinata convenzione stilistica, con un'impostazione vocale e interpretativa che appartiene ad una certa tradizione teatrale nazionale.

Questa scelta, di cui sono responsabili Paolo e Vittorio Taviani, autori del film, ha diviso la critica e il pubblico. Da una parte è stata accettata da coloro che l'hanno interpretata come un modo per rendere più condivisibile una storia che "appartiene" a tutta la nazione. Dall'altra, è stata criticata da chi la considera inverosimile e poco rispettosa sotto il profilo della ricostruzione storica.

7. Hanno preso Giorgio (00:30':19" - 00:35':58")

La nuova scena si apre con un ulteriore primo piano, scosso dalla violenza di una serie di pugni: il volto di Giorgio Clerici è solcato da diverse ferite, inferte da due figure vestite di nero di cui intravediamo solo le braccia e i corpi. L'insistenza del pestaggio è sottolineata anche grazie al montaggio, che collega brevi primi piani di Giorgio mediante jump-cut (successione di inquadrature che non differiscono sufficientemente l'una dall'altra per distanza e per angolo di ripresa), effettuando brevi salti "disturbanti" nella concatenazione visiva.

Il totale della scena conferma ciò che già si intuiva: Giorgio è stato catturato da una pattuglia della Repubblica Sociale Italiana, e si trova su di un camion che scende per la strada lungo il fianco della montagna, legato e alla mercé di alcuni soldati nemici. È la prima apparizione di Giorgio nel presente narrativo del film: l'amico fraterno di Milton appare al di fuori dei racconti e dei flashback, ma in grave pericolo di vita. La sua condotta da prigioniero è coerente con l'esempio precedentemente impartito alle giovani reclute partigiane; Giorgio sopporta stoicamente le percosse e parla solo per sottolineare l'offesa che i nemici gli stanno arrecando trattandolo con disprezzo: *«Perché mi fate questo? Io sono un combattente. Perché mi fate questo?»*.

Il contrasto tra prigioniero e carnefici è espresso mediante la recitazione (Giorgio mantiene lo sguardo fisso davanti a sé, e lo alza appena quando si rivolge ai nemici; i fascisti si scambiano fugaci occhiate, spiazzati dalla domanda del prigioniero), l'angolazione delle riprese (che pongono i primi piani dei fascisti in posizione di dominanza, visti leggermente dal basso verso l'alto), e i costumi (gli abiti bianchi di Giorgio "esaltano" il sangue sparso e si contrappongono alle divise nere). Il pestaggio riprende, più violento di prima, tanto che le sagome convulse dei picchiatori coprono sempre di più il campo visivo.

Un rapido movimento laterale rivela un dettaglio: gli occhi di un osservatore che sta spiando la scena al riparo di una cisterna rossa, sul lato della strada. L'uomo ha l'aspetto tipico di un contadino, e si allontana frettolosamente subito dopo il passaggio del camion, salendo fino all'avamposto dei partigiani per informarli della cattura di Giorgio.

L'affanno del contadino, costretto a vivere e a muoversi tra due schieramenti nemici – appoggiando i partigiani ma senza combattere con loro –, è espresso da due cadute in due scene consecutive, due scivoloni che gli fanno puntualmente perdere il cappello: il primo mentre incespica su per il prato, cercando di non essere scoperto dai soldati fascisti; il secondo, quando è vittima della furia di Milton che lo scaraventa contro un deposito di sabbia, sfogando sul "messaggero" la rabbia per la terribile notizia.

La detenzione di Giorgio determina un "salto" nella tensione drammatica nel film, già sapientemente costruita nella sua fonte letteraria e accuratamente posizionata all'interno della sceneggiatura. Da questo momento, Milton è costretto a lottare con rinnovata forza per raggiungere il proprio obiettivo in un contesto sempre più complicato e ostile.

Riprende il cammino, al ritmo concitato del suo animo: un veloce carrello laterale lo segue nella cucina del presidio mentre preleva il pane e si lascia alle spalle i compagni.

Solo il richiamo di Sceriffo e l'arrivo del padre di Giorgio lo arrestano brevemente: Milton annuncia al capo del distaccamento (e allo spettatore) di voler raggiungere Radiosa Aurora (il capo

di un altro raggruppamento partigiano) che ha in custodia un prigioniero fascista, utile per essere scambiato con Giorgio.

Sceriffo non solo lascia andare il compagno, ma gli regala anche un'esortazione ironica e affettuosa: «*Cerca di non farti ammazzare, Milton. Sarà interessante essere vivi dopo*».

Al personaggio di Sceriffo, interpretato da Alessandro Sperduti, sono dedicati molti piani ravvicinati in questa scena: la regia traccia un breve profilo di questo giovane capo partigiano (dagli occhi limpidi e dalla voce gentile, con i ricci raccolti in una fascia colorata e il volto segnato da una rossa cicatrice), capace di empatia con chi gli sta intorno, ben più del protagonista, sempre più chiuso nella sua lotta personale.

Sceriffo esprime pena per la madre di Giorgio (in un primitivo piano che inizia con le spalle alla camera, finché il ragazzo non trova la forza di rivolgersi allo spettatore), assiste (in mezzo primo piano) con preoccupazione all'accanimento di Milton sul malcapitato contadino e, infine, viene inquadrato in campo lungo per un compito ingrato: comunicare al padre di Giorgio la cattura del figlio. Questa azione è efficacemente coperta "tenendo a distanza" lo spettatore, come in segno di rispetto per lo sgomento del padre, eliminando il suono delle parole per sostituirlo con un brano strumentale ("Il padre di Giorgio", sempre composto da Giuliano Taviani e Carmelo Travia) che riempie la colonna sonora, con funzione di parallelismo tra livello sonoro e livello visivo.

8. Alla radio con i comandi di zona (00:35:59" - 00:40:04")

Passiamo alla scena successiva grazie a una dissolvenza incrociata seguita da una tendina (una linea percorre il quadro coprendo un'immagine e facendone emergere una nuova) realizzata "in macchina" (in questo caso, la linea di copertura non è una forma grafica realizzata in montaggio ma consiste in un oggetto che attraversa fisicamente la ripresa): il campo è attraversato dalla fiancata di un camion in arrivo, da cui scende Milton. Ci troviamo nel presidio di Radiosa Aurora, un casolare agricolo occupato dai partigiani: due brevi panoramiche (con i soggetti in piano americano) e un campo lungo dall'alto seguono il saluto tra Milton e il comandante, e gli ordini dati ai commilitoni (che anticipano l'importanza dell'imminente collegamento radio).

«*Se arrivavi ieri sera, era tuo. I miei ragazzi, quando ne prendono uno, lo scorciano subito!*».

Un campo totale, dominato dalla luce fredda e slavata, ci mostra Radiosa Aurora e Milton davanti a una tomba coperta di fresco, e segnata da un semplice bastone su cui è appeso un berretto militare: quello del prigioniero fascista, da poco giustiziato ("scorciare" – come sinonimo di uccidere – è un termine gergale ricavato dal libro di Beppe Fenoglio). Il copricapo riporta elementi caratteristici dell'iconografia militare fascista: il colore nero, e lo stemma argentato raffigurante un teschio con un pugnale tra i denti (simbolo di aggressività e di sprezzo del pericolo). Una panoramica dal basso verso l'alto conduce l'attenzione dal dettaglio del cappello nelle mani di Milton al suo primo piano, sconsolato e cupo. Il paesaggio, composto da un opprimente cielo nuvoloso, da una vegetazione ispida e dalla fattoria cadente, contribuisce a trasmettere un senso di aspra desolazione.

Si apre quindi la sequenza incentrata sul collegamento via radio tra i vari comandi partigiani della zona, che (come avviene in ogni scena di qualsiasi film dalla struttura narrativa "forte") assolve sia alla funzione di tenere desta l'attenzione dello spettatore (spingendo in avanti la ricerca del protagonista verso il raggiungimento del suo obiettivo), sia a quella di raccontare il contesto, di addentrarsi nella realtà particolare in cui la vicenda è ambientata.

Le comunicazioni con le altre tre postazioni di zona non solo si rivelano infruttuose sul piano della ricerca di Milton (nessuno ha prigionieri da scambiare), ma mostrano anche uno scenario di guerra civile dominato da difficoltà estreme, in cui le formazioni partigiane sono impossibilitate ad agire o sono attaccate da ingenti forze nemiche.

Il montaggio alterna quattro luoghi tra loro distanti: le quattro basi, con i relativi comandanti alla radio. I prmissimi piani degli uomini al ricevitore sono alternati (spesso mediante raccordo sull'asse) a totali pressoché fissi, che mostrano, con pochi elementi essenziali, le differenti situazioni: il borgo di Ettore sottoposto a un violentissimo attacco (visto in prospettiva dalla porta dell'abitazione), il capanno di Armellin circondato dalla nebbia impenetrabile, il presidio di Ioris assediato da truppe percepite ma non visibili (almeno per lo spettatore).

Il disorientamento e l'incertezza sono espressi anche grazie a puntuali "disfunzioni sensoriali": parole sovrastate dal fragore della battaglia, ascolti interrotti da problemi tecnici o dall'intervento del nemico, visibilità negata dalle intemperie o dalla conformazione del territorio.

L'atmosfera della sequenza è anche il risultato del lavoro del reparto costumi del film, diretto da Lina Nerli Taviani (veterana del cinema italiano, moglie del regista Paolo) e Valentina Taviani (figlia di Paolo): i vestiti e le divise caratterizzano i singoli personaggi e, al contempo, contribuiscono a una fedele ricostruzione d'epoca.

I professionisti degli effetti speciali visivi sono intervenuti inserendo elementi di computer grafica nelle riprese registrate sui set: il fuoco dell'esplosione "finale" al centro del campo di Ettore, e le lingue di nebbia in movimento attorno al capanno di Armellin. La computer grafica permette così di aggiungere elementi suggestivi che risulterebbero impossibili, pericolosi o troppo onerosi da realizzare "realmente" sul set.

L'uomo vestito di nero che assiste il comandante Ioris (in una torre di avvistamento che potrebbe essere la cella campanaria di una chiesa) si rivela essere un prete, a cui non resta che pregare per le anime dei combattenti decisi a ingaggiare una sortita contro il nemico: alla sua genuflessione (che la camera segue muovendosi dall'alto verso il basso, rivelando l'abito talare), segno di accettazione e di affidamento alla volontà divina, segue un gesto (e un movimento di camera) analogo di Milton, che chiude il collegamento via radio, insieme allo sfumare graduale della musica extradiegetica (di nuovo il brano originale "Marcia dei partigiani", con funzione di parallelismo tra livello sonoro e livello visivo).

Ma la postura del protagonista non esprime ferma rassegnazione, bensì cupa angoscia. Rannicchiato nella penombra, con lo sguardo perso e le dita compresse sull'ennesima sigaretta, Milton riempie il silenzio con un nuovo "suono mentale" (rumore ambientale off, con funzione di auricularizzazione interna primaria).

Il frangersi delle onde introduce una sorta di visione (immagine interiore), un sogno ad occhi aperti del protagonista: la figura di Fulvia, immobile, è rivolta verso un ampio orizzonte marino, e dà le spalle allo spettatore (e allo sguardo interiore del protagonista).

La scena è composta da tre inquadrature (un primo piano, un campo medio in raccordo sull'asse e un mezzo primo piano angolato di 45° gradi rispetto alla m.d.p.), immerse nella luce sottoesposta e azzurrina di un tramonto nuvoloso; il suono (diegetico) lieve e continuo delle onde è accompagnato da una musica (extradiegetica) straniante, con funzione di parallelismo tra livello sonoro e livello visivo (il tema strumentale "Milton", ascoltato precedentemente in occasione dell'apparizione della villa, viene qui riproposto, e nelle ultime note di piano riecheggia "Over the rainbow"); il grande orizzonte marino occupa gran parte della seconda inquadratura, comprimendo la figura umana sulla ringhiera e la linea del cielo; nella altre due inquadrature, la linea dell'orizzonte "taglia" la testa di Fulvia.

Tutti questi elementi creano un'atmosfera sospesa e surreale, confermata dallo sguardo di Fulvia, che si rivolge finalmente allo spettatore (e a Milton) mediante uno sguardo in macchina: un'espressione muta, prima sorridente, poi inquieta.

9. Accanto ai propri cari (00:40':05" - 00:45':03")

La visione di Milton viene interrotta da un energico ritorno alla realtà: nella “sala di comando” di Radiosa Aurora irrompono alcuni partigiani che sembrano, come dice il loro capo, usciti dall’inferno. La steady-cam precede l’avanzata attraverso lo stanzone dei combattenti, esausti ma vivi; l’inquadratura in movimento dal basso verso l’alto sottolinea la forza dello loro resistenza, per poi avvicinarsi al capogruppo, seduto a riprendere le forze, fino al primo piano.

«Il nostro presidio resiste, ma gli scarafaggi sono troppi. Appaiono, scompaiono, fanno stragi per rappresaglia, bruciano pagliai, le case dei contadini...».

Milton rimane come al solito separato dagli altri, finché la notizia su uno “scarafaggio” (il termine dispregiativo con cui i partigiani continuano a chiamare i soldati “neri”), prigioniero al campo di Membo, lo fa trasalire, e lo fa avvicinare al capogruppo (e alla m.d.p.) che chiude la scena fornendo le ultime indicazioni logistiche e dando le spalle alla camera.

La nuova sequenza ci mostra Milton che emerge dalla nebbia, nuovamente in cammino, intirizzito da un vento freddo, ma quando raggiunge il centro dell’inquadratura si ferma, per concentrarsi su ciò che sta al di là della grande siepe, sulla sinistra del “quadro”. Il suono ambientale delle campane passa da off a in: oltre le fronde s’intravedono i campanili e i tetti di un paese, rischiarato dal sole.

Un mezzo primo piano registra il profondo sospiro che percorre il corpo di Milton, indeciso sul da farsi.

Milton rientra in campo, lungo un portico attraversato dalla forza del vento. Nel campo totale, la messa a fuoco dell’obiettivo passa dallo sfondo al primo piano allertato del protagonista, per tornare nuovamente sullo sfondo, seguendo il procedere cauto del ragazzo.

Un’ampia panoramica segue il passaggio di un sidecar con a bordo due soldati fascisti, l’occultamento di Milton nell’ombra, e la comparsa di una coppia di mezza età, diretta con un piccolo carico di legna sotto il portico, dove la donna inciampa prima di aver raggiunto un portone aperto.

Il montaggio alterna la seconda parte della panoramica con un primo piano di Milton, per riprendere la sua emozione alla vista della coppia apparsa improvvisamente a pochi metri da lui.

Il campo-controcampo mostra i piani ravvicinati di Milton – che si avvicina e si allontana dalla m.d.p., indeciso se ritirarsi o se avanzare allo scoperto – e le inquadrature (soggettive del protagonista) sempre più vicine ai soggetti, dell’uomo e della donna in ginocchio, intenti a raccogliere la legna sparsa sul selciato. All’ennesimo gesto affannato della coppia, Milton non resiste e si slancia verso di loro, fermandoli con un abbraccio. I genitori sussultano alla presenza inaspettata del figlio, trattengono le grida e si gettano su di lui con baci e carezze frenetiche, ma un attimo dopo Milton, che ha intravisto una ronda fascista ferma in fondo alla via, si divincola dall’abbraccio e scappa via, lasciando i genitori a chiamarlo sommessamente sotto il porticato.

Per riprendere il fugace abbraccio tra i genitori e il figlio, la m.d.p. è stata ricollocata in una posizione più avanzata rispetto alle inquadrature precedenti, ponendosi oltre il gruppo familiare, per poi retrocedere nuovamente alle spalle dei genitori una volta che Milton è fuggito: questa variazione di “punto macchina” consente sia di mostrare meglio i gesti dell’incontro, sia di condividere con lo spettatore il senso del rischio che si respira nel paese occupato, dove si avanza e si retrocede pericolosamente metro per metro, come in una trincea.

Nella scena successiva, Milton ha ripreso il suo cammino e avanza ancora una volta a passo deciso, con lo sguardo basso e le mani in tasca.

Le “questioni private” e la realtà collettiva della guerra continuano a coesistere in ogni scena del film: mentre negli occhi dello spettatore (e probabilmente nella mente del giovane partigiano) sono

ancora impresse le immagini del drammatico incontro familiare, sul cammino del protagonista si presenta un nuovo scenario tragico, anticipato da quanto riferito dai combattenti provenienti dalla Valle del Membo.

Mentre Milton si allontana di spalle, a mezza figura, su per una collina, il montaggio (in raccordo sull'asse con l'inquadratura precedente) passa a una lunga panoramica che mostra due covoni di fieno dati alle fiamme e la facciata di una masseria, dove giacciono diversi corpi. Un'ampia inquadratura frontale della casa ci avvicina a ciò che avevamo intuito: tutti gli abitanti della fattoria (undici persone, tra uomini, donne e bambini) giacciono immobili sul terreno, confondendosi con attrezzi agricoli e povere sedie.

L'immobilità è rotta dal sussulto di una bambina, che improvvisamente si desta, si stacca dal corpo della donna a cui era stretta (verosimilmente la madre) e, facendosi strada tra i cadaveri, cammina lentamente verso l'ingresso. La m.d.p. inquadra un angolo della cucina, in cui la bambina prende un bicchiere d'acqua e lo beve avidamente, a lunghi sorsi, per poi riporlo ordinatamente nel lavandino di pietra. Una nuova panoramica descrive il percorso a ritroso della piccola, che attraversa il corridoio e il cortile per ritornare a rannicchiarsi tra i corpi senza vita, immobile, nella medesima posizione in cui si era risvegliata. Il telaio della finestra sfondata fa da cornice allo scenario di morte che incombe all'esterno, dove l'unico suono è il rumore ambientale del fuoco e del vento (registrato dal reparto del fonico Gianfranco Tortora).

I Taviani compiono scelte autoriali personali e incisive in queste sequenze, decidendo di scrivere e di mettere in scena due tappe di viaggio assenti nel romanzo da cui trae origine il film.

Lo sguardo di commossa partecipazione rivolto alle vittime civili durante il conflitto e l'occupazione dell'Italia della Seconda Guerra Mondiale è un tema importante nella filmografia dei due registi toscani, che affrontarono il tema pienamente, e con particolare lirismo visionario, nella loro opera più celebrata: *La notte di San Lorenzo* (1982).

In *Una questione privata*, i fatti della guerra – la violenza, le stragi, la perdita, i traumi, la devastazione, il terrore – sono descritti in tono asciutto e conciso, spesso accennati o visti solo da lontano. Queste ultime rappresentazioni (l'incontro di Milton con i genitori e la scoperta della strage dei contadini), inoltre, sono rese più scarse dalla mancanza di parole e di musica.

Questo stile espressivo così sobrio risponde a istanze diverse: è un adattamento filmico coerente con la forma del libro (caratterizzato da una scrittura mirabilmente fluida, netta, fulminante, e composto di scenari che si susseguono in maniera incalzante), inoltre, punta a suscitare emozioni forti lavorando “di sottrazione” (cioè suggerendo invece di mostrare platealmente); infine, vuole descrivere la progressiva deriva interiore del protagonista (che, in preda ai propri tormenti sentimentali, si isola sempre di più dalla lotta condivisa e dalla tragedia collettiva).

Milton passa accanto alla fattoria della strage senza nemmeno degnarla di uno sguardo: sta allo spettatore interrogarsi se questo dipenda dalla sua alienazione, dall'urgenza della sua missione di scambio o dall'incapacità di farsi carico di ulteriori sofferenze.

10. Assolo di batteria (00:45:04" - 00:49:57")

Dopo la chiusura visiva dell'ultima inquadratura (lo scorcio della finestra rivolta sullo spiazzo della strage) il montaggio fa respirare lo spettatore con un campo lunghissimo, in cui la piccola figura di Milton attraversa un paesaggio montano aspro ma di grande bellezza. Il pascolo è il presidio del comandante Paco, e la sentinella che dà il benvenuto a Milton è il suo vecchio amico, e compagno di scuola, Angelo (nome di battaglia: Orazio).

Si tratta purtroppo di un nuovo, beffardo buco nell'acqua: uno "scarafaggio" prigioniero c'è, ma è tenuto in così bassa considerazione che i suoi stessi camerati non intendono riscattarlo con nessun omologo partigiano.

Anche questa scena contiene "corti circuiti" comunicativi e sensoriali inusuali, generati dalle confusioni paradossali del conflitto: Milton deve sforzarsi per farsi intendere dal comandante Paco, assordato da una granata, e lo stesso Paco si deve adoperare per convincere Milton che lo scambio è impraticabile non per cattiva volontà ma per rifiuto da parte del nemico. Milton, sempre più provato, ha una reazione dagli effetti più comici che drammatici: la sua marcia solipsistica si avvita su se stessa, quando si volta per scusarsi a gran voce con Paco per il fraintendimento.

Al di là dell'esito negativo di questa ennesima ricerca, la scena gravita fortemente sul personaggio dell'ostaggio fascista, descritto come un sadico uccisore di partigiani, una "bestia" rifiutata dai suoi stessi commilitoni, uno che non serve a nessuno.

Milton (e con lui lo spettatore) si rivolge con distacco all'esibizione del "buffone" (prima con il totale dell'accampamento, poi con inquadrature che vanno dal piano totale al primitivo piano), ma quando giunge a osservarlo da vicino (con riprese in soggettiva) ne rimane inevitabilmente impressionato.

Il prigioniero si cimenta in un "assolo vocale" di batteria jazz, mulinando le bacchette su percussioni immaginarie, e la sua frenetica esibizione è un' eccentrica espressione nevrotica che contiene il furore della battaglia, l'alienazione della follia, il tremito incontrollabile per la consapevolezza della morte imminente, il verso dell'animale circondato dai cacciatori.

Il suo primitivo piano finale è un virtuosismo percussivo allucinato, con lo sguardo rivolto in macchina (verso Milton e verso lo spettatore), i denti digrignanti e i muscoli sconvolti.

Milton, inquadrato in controcampo, ne incrocia lo sguardo, per poi ritornare alla sua missione.

Tuttavia, mentre si allontana dall'accampamento, l'esibizione vocale del "batterista" riecheggia nella sua testa (auricularizzazione interna primaria o suono interno) e, un momento dopo, viene rafforzata dall'introduzione di un "vero" assolo di batteria jazz (musica extradiegetica). Questa doppia musica (interiore ed esteriore) scompare di colpo, quando avvertiamo il crepitare di una raffica di mitra: un suono off (quasi sicuramente diegetico, anche se perfettamente inserito nel ritmo e nel flusso soggettivo/interiore del protagonista) che ci fa intendere come il prigioniero sia stato giustiziato nell'accampamento in quell'istante.

Milton si arresta, per poi ripartire di slancio: l'incontro con il "fascista buffone" l'ha messo al cospetto di un suo "doppio" rovesciato, un soldato nemico abitato da una dissennatezza che, come quella del protagonista, conduce all'isolamento, alla follia e al rischio di perdere tutto. Ma l'esecuzione dello "scarafaggio" gli ricorda anche che il tempo scorre inesorabile per tutti i prigionieri, compreso Giorgio.

11. A casa di Concetta (00:49':58" - 00:55'09")

La m.d.p. effettua una panoramica articolata in due movimenti (dal basso verso l'alto e poi da sinistra a destra) per seguire l'arrivo di Milton, in campo lungo, presso una cascina posizionata su un alpeggio, alla base di una grande roccia. L'oscurità della sera si mischia alla nebbia onnipresente.

Il riparo notturno è l'abitazione di Concetta, una donna che si dimostra essere fedele amica di Milton e di Giorgio: la luce calda e bassa del focolare e della candela, le tonalità nette dei pochi mobili e dei vestiti (marrone, rosso, grigio), i suoni tenui (il crepitio del focolare, il vento in sottofondo, le parole a bassa voce) compongono un'atmosfera accogliente e di, seppur sofferta, condivisione.

Concetta offre pochi, preziosi doni: un uovo, indumenti custoditi, uno scambio di confidenze e di speranze. La m.d.p. segue i pensieri e le emozioni dei due personaggi con molti primi piani (con il soggetto frontale e al centro dell'inquadratura, come è consuetudine nella fotografia di questo film, firmata da Simone Zampagni).

Milton confida a Concetta il suo preciso obiettivo, che alza ulteriormente la pericolosità della missione: inoltrarsi nel paese vicino per catturare personalmente un soldato fascista.

In questa sequenza, come in altre precedenti, sono gli oggetti a svolgere la funzione di “ponte” tra il presente e vari momenti di passato narrativo. Le giacche nominate da Milton sono indossate da lui e da Giorgio nel flashback ambientato al binario della stazione ferroviaria, alla partenza di Fulvia; le lampade “malazzurrate”, posizionate sulla scrivania di Milton e nello scompartimento della ragazza, avvicinano i pensieri dei personaggi e le azioni di lettura e scrittura che avvengono in contemporanea ma in due luoghi differenti (montaggio alternato).

Il lento zoom in avanti sul volto di Milton costituisce il tradizionale *éscamotage* che comunica allo spettatore il passaggio alla dimensione del ricordo nella mente del personaggio (flashback): infatti, nell'inquadratura successiva Fulvia entra in scena, comparendo dalla cornice del finestrino; dopodiché un raccordo sull'asse compie il passaggio al campo medio in cui la ragazza si affaccia dal vagone, con Milton e Giorgio che la guardano dal basso del marciapiede, impotenti davanti alla sua partenza.

Questa inquadratura è analoga, nella composizione, al paesaggio che appare nella precedente “visione” ad occhi aperti di Milton (*vedi sequenza n. 8*), ambientato nella località di mare verso cui il treno è diretto. In entrambe le inquadrature Fulvia è al centro dello spazio, delineato da grandi volumi orizzontali, colorati di blu e di bianco, ma nel passaggio dalla partenza al luogo di destinazione, tutti gli altri elementi cambiano: Fulvia passa dalla compagnia alla solitudine, dalla parola all'afasia, dalla posizione frontale a quella di spalle, da una posizione elevata a bordo del treno a una balconata relegata sul bordo inferiore del quadro. Il sole dorato dell'idillio campestre ha lasciato il posto a un tramonto opaco.

Il confronto tra queste due inquadrature (cioè tra il futuro e il passato) rende il saluto alla stazione una promessa non mantenuta, una speranza destinata a perdersi.

Anche il riferimento al mese di maggio, enunciato da Fulvia come periodo del suo ritorno e da Milton come termine della guerra, diviene un termine cronologico astratto, una data ideale da serbare nello spirito.

Nel rivolgersi a Fulvia alla stazione, Giorgio tenta di rassicurarla e di esprimere il suo desiderio per lei; la ragazza, commossa, si schermisce, ed è Milton a farsi avanti sul terreno che più gli è consono, quello dell'ispirazione letteraria. Il motto «*Fulvia, splendore!*» che pronuncia mentre il terreno si allontana è volutamente impercettibile per la ragazza amata, perché rivolto a risuonare nel ricordo e ad essere declinato nella scrittura, canale privilegiato ed esclusivo tra i due, promessa di una condivisione sospesa e affidata al futuro.

Nella notte ha luogo l'ultima “consumazione” letteraria di Milton e di Fulvia, benché a distanza: la scrittura della lettera di lui a lei, e la lettura da parte di lei della traduzione italiana di Milton di “Cime tempestose”, mentre il ragazzo ha occasione di esprimere (mediante la scrittura verbalizzata dal giovane) il suo amore “proiettandolo” sulle relazioni tra i personaggi del romanzo inglese: «*Sai che tu assomigli al protagonista – mi hai detto –, a quel demonio di Heatcliff? Magari, Fulvia! Lo vorrei! Vorrei che tu gridassi il mio nome come lei grida quello di Heatcliff nella brughiera! Buon viaggio, Fulvia! Ma ritorna immutata a maggio, all'appuntamento con me e Giorgio*».

Il bel volto di Fulvia, riflesso nell'oscurità, lascia il posto a quello di Giorgio, evocato dalla lettera di Milton e nominato dalla voce in off di Concetta, che si interroga sul destino di Giorgio prigioniero dei fascisti nel presente narrativo, mentre Giorgio viene mostrato, intento a giocare a biliardo, in immagini ambientate nel passato, verosimilmente durante la medesima notte del viaggio notturno di Fulvia (suono non simultaneo: effetto sonoro che anticipa o segue l'evento mostrato dalle immagini a cui si accompagna).

Il colpo della stecca da biliardo di Giorgio risuona come uno sparo: il suono si accompagna in modo sinistro alle parole di Concetta, che teme che il ragazzo possa già essere stato fucilato dai suoi carcerieri.

Il ritorno al presente registra il tormento di Milton, che Concetta fa emergere dal suo rovello solitario. Le parole angosciate che Milton mormora quasi inconsciamente, prima di abbandonarsi sulla spalla dell'amica, contengono una duplice interpretazione: il ragazzo dichiara confusamente di non essere "buono", cioè sia di non essere buono (valido) quanto Giorgio, sia di non essere buono (capace) a salvare Giorgio.

12. In territorio nemico (00:55':10" - 00:59'38")

Milton si addentra pericolosamente nella zona controllata dalle truppe fasciste.

La scena si apre con un campo totale. Il panorama naturale, apparentemente privo di insidie, viene invaso dai combattenti in lotta (mentre al suono off ambientale del canto degli uccelli si sostituisce quello degli spari): due partigiani sono inseguiti da sette Camicie Nere; uno dei fuggitivi si libera di una coperta, poi inciampa e viene circondato dai nemici, mentre il secondo riesce a mettersi al riparo, ma quando vede il compagno percosso selvaggiamente dai fascisti, il secondo partigiano ritorna allo scoperto per recuperarlo, aprendo il fuoco sui nemici. Nello scontro, muoiono due Camicie Nere ed entrambi i partigiani.

Questa scena è girata interamente mediante un piano sequenza (un'unica, lunga inquadratura senza stacchi). L'inquadratura inizialmente è fissa – nell'inquadrare il paesaggio di bassa montagna in cui le figure umane si muovono in campo lungo –, poi si sposta lentamente verso il basso per seguire i movimenti dei soldati fascisti, dispiegati sul campo e assembrati attorno al partigiano percosso, quindi effettua una panoramica a schiaffo (la m.d.p. ruota velocemente sul proprio asse, rendendo confusa l'immagine durante il movimento) verso sinistra, per mostrare il furore del partigiano (inquadrato in piano americano) che, un attimo dopo, si getta di nuovo in campo aperto. Anche la m.d.p. "torna indietro", effettuando una panoramica in direzione opposta per filmare lo scontro a fuoco e, una volta che le armi hanno cessato di crepitare, compie un ultimo movimento verso destra (e retrocedendo lievemente) per rivelare la presenza in primo piano di Milton, che ha assistito all'intero scontro nascosto dietro un albero.

L'espressione allucinata e il respiro straziato del protagonista, sostenuti dalla musica extradiegetica, ben comunicano la sua sofferenza nell'assistere alla morte dei compagni: Milton mette mano alla pistola, tentato di gettarsi all'assalto contro i fascisti sopravvissuti, ma deve trattenersi davanti a un sicuro esito suicida.

Una dissolvenza incrociata segna il passaggio alla scena successiva, che allestisce un'articolata composizione di sguardi, intenti a sorvegliare, a spiare senza essere visti, o tesi a cercare ciò a cui lo spirito anela. Milton ha raggiunto un piccolo villaggio di montagna, controllato dai fascisti, e s'imbatte in una giovane contadina che si rivela una preziosa alleata nell'indicargli la posizione di un soldato nemico da catturare.

Lo spazio della scena colloca i personaggi su una serie di "livelli" che salgono gradualmente dal basso verso l'alto.

Il primo spazio rappresentato è costituito dal centro abitato, intravisto da lontano e dall'alto – secondo il punto di vista di Milton e poi della ragazza – con i campi lunghi dell'angolo di strada occupato dalle sentinelle fasciste, e con la panoramica in campo lunghissimo da destra verso sinistra, che trasferisce la visuale al limite del paese (dove c'è la casa frequentata dal “bersaglio” di Milton).

Il secondo spazio è il muro di pietre dietro cui si nasconde Milton, “coperto” mediante i piani ravvicinati del personaggio, che scruta il villaggio sottostante rimanendo invisibile al nemico.

La terza area è formata dal campo, poco più in su, in cui compare la ragazza: una fascia di terra e alberi, aperta sulla valle, dove la giovane donna, in evidente stato di avanzata gravidanza, inquadrata in figura intera e in piano americano, intercetta Milton, per raggiungerlo poi dietro al “suo” luogo protetto.

La posizione dominante della ragazza è infine sovrastata da un quarto spazio, ulteriormente alto: il cielo sopra la sua testa, in cui compaiono decine di bombardieri in volo. Uno spazio forse irrealistico, perché probabilmente frutto dell'immaginazione della ragazza: i due campi lunghissimi in cui il cielo si riempie di enormi aerei da guerra sono soggettive della giovane – in quanto precedute e inframmezzate da inquadrature in cui lei rivolge lo sguardo al cielo – che sembra essere l'unica a percepire l'immagine e il suono degli apparecchi (immagine interiore e auricularizzazione interna primaria). Infatti Milton, interrogato dalla ragazza sulla destinazione dei velivoli, rimane perplesso, concentrato sulle proprie urgenze ma al contempo indifferente a qualcosa di invisibile, e i due soldati fascisti indicano verso l'alto verosimilmente per controllare i movimenti della ragazza nel campo. Anche il numero impressionante degli aerei in volo (un effetto speciale visivo realizzato grazie alla computer grafica), che aumenta da un'inquadratura all'altra, avvalorava l'ipotesi di una visione impossibile, come se la giovane, scossa e minacciata dal dramma che la circonda, rivolgesse al cielo una preghiera, fatta di odio distruttivo verso l'aggressore nazi-fascista, e di speranza salvifica – se non altro immaginifica – nei confronti delle forze alleate, mentre alcuni dettagli sottolineano lo sguardo trepidante e le mani a difesa della creatura che porta in grembo.

13. La cattura dello “scarafaggio” (00:59':39" - 01:05':28")

Due amanti si congedano con un'occhiata complice, mentre l'uomo si allontana dalla casa della donna: sono il sergente fascista e la maestra del paese, in una brevissima scena (composta da un campo totale e dalla figura intera della donna al balcone) che conferma le informazioni della giovane contadina. Solo pochi suoni ambientali (passi, cinguettio degli uccelli) riempiono il silenzio carico d'attesa.

La determinazione trepidante sul volto di Milton, (accompagnato da alcune note del brano extradiegetico che ne porta il nome) ci conferma che il protagonista è finalmente pronto per l'intervento così a lungo atteso: il sergente è sorpreso alle spalle sul sentiero, immobilizzato, disarmato e portato via sotto la minaccia della pistola.

La cattura del militare è ripresa con un unico piano sequenza, rapido e fluido quanto l'azione intrapresa: la m.d.p. compie un carrello laterale che parte dal sentiero e supera una catasta di tronchi fino a svelare il primo piano di Milton nascosto dietro alla legna, segue i movimenti del partigiano, alzandosi leggermente ed effettuando una carrellata in direzione opposta alla precedente, e inquadra le figure intere di Milton e del sergente con una panoramica verso l'alto, in direzione del nuovo sentiero in salita.

Milton è di nuovo in cammino sulla strada, ma questa volta assieme a un compagno di viaggio “forzato”, l'ostaggio necessario per il tentativo di scambio con Giorgio.

La sequenza che descrive il tragitto del guardiano e del suo prigioniero impiega prevalentemente campi lunghi e campi medi in cui i due uomini si allontanano dal centro abitato attraverso campi e boschi, salendo verso i pascoli più alti, scandendo i passaggi di tempo tra una tappa e l'altra mediante dissolvenze incrociate. In queste inquadrature le figure umane rimangono lontane dall'obiettivo, sia per far sì che l'ambiente predomini sui personaggi, sia per comunicare allo spettatore la distanza – di sicurezza, ma soprattutto emotiva – che intercorre tra i due: Milton e il sergente fascista non hanno nulla da dirsi, i loro animi sono dominati dal timore per l'esito del sequestro, e a poco valgono gli sforzi di Milton di comunicare con il prigioniero o di assicurarlo sulla propria incolumità. La m.d.p. è posizionata in parallelo o in basso rispetto alla marcia dei soggetti, e la postura del fascista, costretto a procedere curvo con le mani sulla testa, ne copre completamente il viso, negandogli una riconoscibilità. La camera si appressa ai soggetti, con piani ravvicinati e dettagli, solo per registrare i moti di rabbia e di dolore di Milton, come per esprimere che l'odio è l'unica emozione che il combattente partigiano sa condividere con il nemico: il dettaglio delle castagne scagliate, il carretto/giocattolo del bambino assente dalla casa incendiata, il volto furente del protagonista, le braccia che percuotono o che puntano la pistola alla nuca.

L'ultima scena della sequenza inizia a stacco netto: Milton si concede una sosta, lasciandosi cadere in ginocchio in mezzo a un pascolo deserto. Il mezzo primo piano del partigiano, che si sofferma con gli occhi chiusi sotto la carezza del sole tiepido, esprime una terribile stanchezza e, al contempo, la volontà di compiere l'ultimo sforzo verso la meta agognata. Anche al fascista è concesso un minimo rilassamento: può alzare la testa verso il sito del presidio della Resistenza, indicato da Milton come luogo ostile al prigioniero.

«Siamo a metà strada. Domani a mezzogiorno sarai libero. Anche Giorgio, finalmente».

Ma il pronostico favorevole, pronunciato a voce alta dal protagonista, viene improvvisamente annullato dalla realtà: il sergente approfitta del calo di attenzione di Milton per tentare la fuga e Milton, preso in contropiede, reagisce istintivamente aprendo il fuoco sul fuggitivo per arrestarne la corsa. Il primo colpo azzoppa il prigioniero, il secondo lo colpisce a morte alla schiena.

L'occhio del regista mantiene la distanza (e il silenzio extradiegetico) anche su questo esito destabilizzante, inaspettato e sanguinoso, incorniciando la scena in un totale fisso attraversato dall'azione (e reazione) repentina dei personaggi. La drammaticità è alimentata dall'inserimento di due inquadrature ravvicinate: il primo piano di Milton e il primissimo piano del sergente che, mentre si accascia sul terreno, si volta a guardare negli occhi, con smarrimento, il proprio assassino. Solo la morte attribuisce un'identità al personaggio di Alarico (questo il nome del sergente). Dopo un momento di incredulità, è il corpo di Milton a precipitare a terra, solo e affranto, contorto dalla disperazione.

PER SAPERNE DI PIÙ:

I luoghi della narrazione

Mentre nel romanzo "Una questione privata", di Giuseppe Fenoglio, la storia è ambientata in un'area precisa della campagna piemontese (quella delle colline intorno ad Alba), la vicenda del film è collocata in una geografia generica, fatta di località anonime o fittizie.

I personaggi del film nominano solo i grandi punti di riferimento (Torino, da cui Fulvia è stata sfollata; la Liguria verso cui si dirigerà; Roma, dove Milton e Giorgio hanno fatto il servizio militare), oppure località inventate nella sceneggiatura (la Valle del Membo), mentre la città capoluogo dove si incontrano i tre ragazzi, la zona della brigata di Milton e il paese in cui viene catturato il sergente fascista (rispettivamente Alba, Treiso e Canelli nel libro) rimangono indeterminati. Inoltre, il film sostituisce il paesaggio collinare della Bassa Langa con uno scenario più aspro e montano.

14. La fucilazione (01:05':29" - 01:09':50")

Il tragico epilogo della cattura del sergente Alarico porta a un'ulteriore atroce conseguenza, ambientata nel quartier generale delle truppe fasciste. Una scena che compie un importante scarto, imponendo per la prima volta, verso la fine del film, il punto di vista del "nemico".

Mentre la salma del sergente ucciso è esposta al centro della piazza d'armi, coperta dalla bandiera della Repubblica Sociale Italiana, due ufficiali del reparto si consultano su un ordine ricevuto dal comandante: rispondere all'uccisione del loro camerata con la fucilazione di prigionieri partigiani.

Il tenente incaricato di dirigere l'esecuzione è scosso nella coscienza e nell'onore, poiché gli unici prigionieri immediatamente eliminabili sono due ragazzini, due staffette (portaordini non combattenti) catturate mesi prima e in qualche modo "accorpate" alla base fascista più come sguatterci che come ostaggi. Ma il comando è indiscutibile, e la sorte di Riccio e di Bellini è segnata. Al punto di vista del tenente si contrappone, quindi, drammaticamente quello di Riccio, il primo destinato a morire: il suo dialogo con l'ufficiale è uno straziante tentativo di rimandare la morte, appellandosi alla buona condotta come prigioniero lavoratore, poi alla volontà di aspettare il ritorno del compagno per non essere giustiziato da solo, poi al desiderio di rivedere la madre, infine, alla propria innocenza.

Quando i soldati intervengono con la forza, la disperazione di Riccio si tinge di orgoglio, e il ragazzino esige di affrontare la fucilazione fieramente, libero da bende o costrizioni. Pallido come uno straccio e con gli occhi rossi, l'ufficiale dà il segnale al plotone di esecuzione.

La scarica dei fucili risuona fin dentro le mura di un'altra zona della base/prigione (suono diegetico off): un reparto di celle, una delle quali ospita Giorgio Clerici che, immobile nella penombra, di spalle alla m.d.p., ascolta i suoni inconfondibili della fucilazione con un respiro sommerso.

Giorgio riappare finalmente in scena, ma solo per confermare allo spettatore l'estremo pericolo della sua condizione: è ancora vivo, ma alla mercé di un sistema che può spedirlo al patibolo da un momento all'altro.

Sotto il profilo registico e fotografico, questa sequenza conta moltissime inquadrature caratterizzate da una composizione simmetrica. Se, come abbiamo visto, l'intero film è connotato da questa disposizione estetica e stilistica (a sua volta assai frequente in altri film dei Taviani), la messa in scena della fucilazione di Riccio ricorre costantemente all'utilizzo di quadri frontali, attraversati da linee perfettamente orizzontali, con elementi ben centrati o perfettamente equidistanti dai lati.

Queste scelte fotografiche vengono applicate su una scenografia (firmata da Erita Frigato) interamente composta da altissime pareti di cemento liscio, cinte murarie, reti, portoni sbarrati, suppellettili di pietre squadrate, serie di tubi metallici, locali completamente spogli.

Gli interni sono rischiarati da lampade alte che gettano ombre pesanti (come quelle che attraversano il volto di Riccio chino a pulire l'ambiente delle docce); nel cortile esterno, il dialogo tra Riccio e l'ufficiale avviene sotto un pallido sole, ma quando l'azione si sposta verso il muro della fucilazione i personaggi si fermano sotto un'ombra grigia e diffusa.

L'allestimento complessivo di tutti questi elementi immerge lo spettatore in un ambiente alienante e disumanizzato, asettico e mortifero, dove la mancanza di fuga prospettica esprime l'assenza di speranza, e dove alla solidità dei materiali fa riscontro la durezza implacabile delle condanne e delle imposizioni.

15. Inseguimento ed epilogo (01:09':51" - 01:17':12")

La silhouette di Giorgio Clerici sfuma, tramite dissolvenza incrociata, nel primo piano desolato di Milton: nell'affrontare ciò che lo attende, Giorgio volge le spalle a Milton (come Fulvia prima di lui). La m.d.p. è collocata in basso, all'altezza del pavimento dello stanzone (la scuola/sala

comando della brigata di Frank), allineata con la posizione e con lo stato d'animo del protagonista, che si dondola a occhi chiusi, in uno stato di completa prostrazione. Una panoramica segue la presenza di Ivan che incita il compagno ad alzarsi e gli "saggia" la temperatura ponendogli una mano alla fronte, e annunciando che le truppe fasciste stanno avanzando in forze per una massiccia operazione di rastrellamento.

Con un lento zoom in avanti la m.d.p. passa dal primo al primitivo piano di Milton per mostrare, ancora più da vicino, i tratti stravolti dalla tempesta interiore. Mediante una soggettiva del protagonista assistiamo alla smobilitazione della brigata: i partigiani recuperano velocemente i bagagli e le armi, per dirigersi al Presidio Rosselli, chiaramente più elevato e difendibile.

Intanto i commilitoni discutono della situazione di Giorgio:

«Mi sa che Giorgio si scorcerà da solo, se non gliel'hanno fatto loro... ».

«No, prima gli fanno il processo: è uno studente, lui, è un pesce fino».

L'andirivieni concitato dei compagni stride con la letargia di Milton, sollecitato nuovamente da Ivan, mediante uno sguardo in macchina.

Il film procede verso l'epilogo della narrazione mediante un percorso circolare: Milton ha percorso in lungo e in largo il territorio devastato dalla guerra; ha impiegato ogni risorsa disponibile e tentato qualunque strategia; ha rischiato ripetutamente la vita e ha causato, direttamente e indirettamente, la morte di nemici e commilitoni; ha anteposto la sua "questione privata" alla causa comune e ai rapporti con i compagni e, ora, si ritrova al punto di partenza, più solo e svuotato di prima, a percorrere la strada di campagna sotto la collina della villa di Fulvia, nuovamente in compagnia di Ivan.

E, di nuovo, interrompe il percorso comune (la strada che conduce al Presidio Rosselli) per salire alla villa, mosso da un'insopprimibile bisogno: *«Devo parlare con la custode. Sì, perché... Se avessi travisato le sue parole... Ne ha dette tante, anche maligne. Scusa, io... È il cervello».*

«Le ultime parole che ha detto, quelle non me le devo dimenticare: non che facessero del male, ha detto... Tutte me le deve ripetere, una per una».

Il primitivo piano di Luca Marinelli, con lo sguardo basso, la fronte corrugata e la voce mormorante, esprime il tormento che opprime lo spirito del personaggio.

Il chiarimento sulle ambigue dichiarazioni della custode costituiscono l'unica possibilità di levare Milton dall'immobilità, prima di tutto psicologica, in cui è sprofondata.

Le inquadrature che seguono replicano quelle della scena iniziale del film: Milton si allontana da Ivan (che, tentando un'ultima volta di trattenerlo, viene seriamente minacciato) e si inerpica su per la collina ma, affiorando dalla nebbia sulla spianata del parco, si trova di fronte uno scenario inedito.

Il controcampo, che mostra la facciata della villa, è invaso da decine di Camicie Nere che marciano nel cortile, spalancano le finestre, presidiano gli ingressi.

Seguono alcuni istanti, sospesi in una staticità irrealistica, dove piani sempre più ravvicinati registrano l'incredulità di Milton e, successivamente, quella di alcuni soldati fascisti che si accorgono della sua presenza.

Un attimo dopo, preda e cacciatori intraprendono la sfida: Milton mette mano alla pistola, ma poi ruota su se stesso e corre nella nebbia, e poi giù per la collina. Come in un incubo, l'intero reparto di soldati della R.S.I. si lancia al suo inseguimento aprendo il fuoco. Un brano strumentale extradiegetico dal ritmo incalzante (intitolato "Alla testa, mirate alla testa") accompagna, con il suono grave degli archi (parallelismo tra livello sonoro e livello visivo), la corsa precipitosa del partigiano e il sibilo delle pallottole che gli passano accanto, piantandosi nel terreno, mentre Milton

scivola contro un cespuglio, si libera della giacca e si lancia attraverso un grande prato, mentre i nemici più vicini compaiono ai piedi della collina.

La sua corsa a perdifiato è ripresa alternando due riprese in movimento: un carrello laterale che inquadra il personaggio in campo lungo, seguendo il procedere frenetico in mezzo all'ambiente, e un carrello più ravvicinato che, mediante un primo piano ripreso dal basso, alle spalle del soggetto, consente di ascoltare da vicino i disperati pensieri ad alta voce di Milton, che teme di essere colpito da un momento all'altro: *«Nella testa... Sparatemi nella testa, nella testa!! Ma quando arriva? Quando arriva!? Se non me lo fate voi, me lo faccio da solo!»*.

Milton rallenta e si ferma, bloccato tra il nemico che si avvicina e l'impossibilità di sottrarsi alla cattura suicidandosi (un dettaglio ci ha mostrato la pistola perduta): mentre le raffiche degli spari si avvicinano (suono ambientale diegetico off), la m.d.p. stringe lentamente sul suo primo piano graffiato dai rovi, all'unisono con il respiro del giovane, che chiude gli occhi per prepararsi ad essere raggiunto. Ma un suono (off) gli fa rialzare lo sguardo: lo scorrere del torrente poco distante, sovrastato da un ponte di pietra. È lo stesso ponte che, in una scena precedente, i partigiani hanno indicato come inaccessibile perché minato (e le successive battute di Milton e del comandante fascista lo confermano).

Milton raggiunge il ponte, e non solo lo attraversa senza esitare, ma insiste a calpestarlo e saltarci sopra ripetutamente: *«Lo se che sei minato, aiutami!... E dai, salta! SALTA!!... Fammi a pezzi, aiutami! Fammi a pezzi, salta!»*.

Il montaggio copre la scena con molte inquadrature di taglio diverso (panoramiche che seguono il personaggio, campi lunghi e lunghissimi, dettagli delle gambe e primi piani) e di breve durata, per esprimere la frenesia paradossale di Milton, che si rivolge direttamente al ponte implorandolo di esplodere: un fortissimo anelito di morte, che confonde la volontà di sfuggire al nemico con il desiderio di liberarsi dal male di vivere che lo affligge (e di sapere affrontare la morte allo stesso livello di Giorgio).

Ma il ponte rimane intatto, e quando il plotone fascista si arresta sulla riva e rinuncia all'inseguimento, un sorriso beffardo compare sul volto del partigiano, che si convince a proseguire.

Milton si muove ora, solo, in un paesaggio via via più calmo e sicuro, mentre gli spari si fanno sempre più lontani (off) e riecheggia il brano malinconico e rarefatto che porta il suo nome (musica extradiegetica): il ragazzo percorre un bosco attraversato da un ruscello, corre lungo una strada in mezzo agli alberi (ripreso dal basso da un carrello che evidenzia l'incredulità dipinta sul suo volto), lungo un sentiero e su per i pascoli, fino a raggiungere un'alta spianata, dove finalmente si arresta e si genuflette per riprendere fiato.

La ripresa panoramica in campo lungo accompagna il personaggio in un prato illuminato dal sole, davanti a un orizzonte in cui le cime delle colline appaiono nitide al di sopra della coltre di nebbia. Una nuova panoramica, dal basso verso l'alto, segue il primo piano di Milton che rivolge lo sguardo, esausto ma non più offuscato, al paesaggio sottostante e poi sussurra poche parole, indirizzate a sé e a una presenza lontana: *«Sono vivo. Fulvia. A momenti m'ammazzavi»*.

Il "miracolo" del ponte inesploso sembra aver salvato non solo la vita di Milton, ma anche lo spirito. Poi il giovane risollewa il capo e prosegue per la sua strada, sparendo nella nebbia che ha raggiunto la spianata della montagna, mentre il tema extradiegetico "Arcobaleno" – che rievoca la "stagione dell'amore" con Fulvia (sorta di leitmotiv o tema musicale ricorrente associato ad un personaggio e ad un sentimento) – pervade la colonna sonora.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Finali del romanzo e del film a confronto

L'esito della fuga rocambolesca e disperata di Milton segna una delle differenze più rilevanti, per forma e contenuto, tra l'opera letteraria e il suo adattamento cinematografico.

Il film mostra chiaramente che il protagonista non solo esce incolume dall'inseguimento dei fascisti, ma che si riprende anche dalla fatica della fuga, e che poi riparte per il suo cammino, sufficientemente libero dall'ossessivo delirio amoroso.

L'ultima pagina del libro di Fenoglio costituisce, invece, uno dei finali "aperti" più celebri della letteratura italiana:

"(...) Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro crollò".

Milton, a un passo dal limitare del bosco che gli consentirebbe di far perdere le proprie tracce, stramazza a terra, per il peso della mostruosa corsa intrapresa e per la folle frenesia psicofisica che non lo ha abbandonato, e non è dato sapere se si tratti di un malore momentaneo o di un cedimento definitivo.

Per approfondimenti: *vedi* il testo "Fenoglio e i fratelli Taviani: Una questione privata" nella scheda "Altri contenuti".

Titoli di coda (01:17:13" - 01:20:57")