



Alessandro Marini

BERTOLUCCI

il cinema, la letteratura ☆ il caso *Prima della rivoluzione*

EDIZIONI

FALSOPIANO

FALSOPIANO

CINEMA

A Emiliano, ribelle abitudinario.

E per Alberto, amico fragile.

EDIZIONI

FALSOPIANO

Alessandro Marini

BERTOLUCCI

il cinema, la letteratura ☆ il caso Prima della rivoluzione

Ringraziamenti

Ringrazio per tutto l'aiuto i colleghi Lenka Kováčová, Jana Zapletalová, Patrizio Alberto Andreaux e Jiří Špička dell'Università di Olomouc, Andrea Martini dell'Università di Siena e Lucilla Albano dell'Università di Roma Tre. Un ringraziamento ulteriore va a Bianca De Mario, Romilda Saetta e Claudia Zavaglino, per i loro consigli e il loro incoraggiamento.

La realizzazione dell'opera è stata possibile grazie al sostegno che la Facoltà di Lettere dell'Università Palacký di Olomouc ha ricevuto dal Ministero dell'Istruzione della Repubblica Ceca nell'ambito del programma di sviluppo della ricerca "Excelence".

© Alessandro Marini
Edizioni Falsopiano - 2012
via Bobbio, 14/b
15100 - ALESSANDRIA
<http://www.falsopiano.com>

Per le immagini, copyright dei relativi detentori
Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri - Roberto Dagostini
Stampa: Arti Grafiche Atena - Vicenza
Prima edizione - Dicembre 2012

INDICE

Introduzione	p. 9
1. Stendhal a Parma, nel 1962	p. 17
<i>La Certosa di Parma e la rivisitazione del mito della storia</i>	p. 17
<i>La Certosa come adattamento</i>	p. 19
<i>La Parma di Stendhal, tra realtà e fascinazione</i>	p. 21
<i>Bertolucci e la Certosa</i>	p. 23
<i>Storia, autore, personaggio</i>	p. 23
<i>Geografia, punto di vista, documento</i>	p. 37
2. Proemio ed epilogo, ovvero lo spazio programmatico dell'ambiguità	p. 57
<i>La ribellione del mio tempo, tra Pasolini e malinconia</i>	p. 57
<i>Melville e i frammenti di un fallimento annunciato: il finale del film</i>	p. 93
3. Luoghi, riscritture, allegorie	p. 126
<i>La riscrittura del paesaggio naturale</i>	p. 128
<i>Lo spazio cittadino</i>	p. 163
4. Dentro la rappresentazione	p. 185
<i>Una serata a teatro, a Parma</i>	p. 185
<i>Un precedente ineludibile: Senso di Luchino Visconti</i>	p. 219
<i>Al cinema in città</i>	p. 226
<i>Una gita fuori porta e dentro la visione: le sequenze XX e XXI, a Fontanellato</i>	p. 229
5. Conclusione	p. 263



INTRODUZIONE

*Ho avuto una formazione che variava continuamente,
in cui la poesia si confondeva con la musica, la pittura, il cinema.
Il cinema è un linguaggio che si appoggia su tutti gli altri,
con rapine improvvise, da innamorato¹.*

Al cinema Bertolucci arriva quasi per caso. Pier Paolo Pasolini, che aveva intuito il talento del giovane, conosciuto grazie all'amicizia che lo legava al padre Attilio, nel 1961 lo vuole come aiuto regista in *Accattone* e poi, solo un anno più tardi, propone proprio a Bernardo, che già ne aveva curato la sceneggiatura, la regia della *Commare secca*. Bertolucci si trova così, improvvisamente, di fronte a un più che impegnativo esordio: un adattamento di un racconto di Pasolini, che Pasolini aveva pensato di curare in prima persona e che seguiva a brava distanza di tempo il successo di *Accattone*².

Per realizzare *Prima della rivoluzione*, il suo secondo film, Bernardo aveva lasciato Roma ed era tornato a Parma, a un confronto con il padre Attilio e con la propria identità di classe. Nel 1964, quando il lungometraggio fu presentato alla Settimana della critica a Cannes, Bertolucci ha appena 23 anni. Il film ottiene il premio internazionale della *Jeune Critique* e quello dell'Associazione Internazionale della Gioventù: un successo che fu purtroppo compensato dalla quasi unanime stroncatura della critica italiana e dalla disattenzione del pubblico.

Prima della rivoluzione non è strettamente un adattamento, eppure il film stabilisce un discorso estremamente complesso con la tradizione letteraria e figurativa, *in primis* con *La certosa di Parma*, il capolavoro di Stendhal. Oltre che per la presenza in esso della *Chartreuse*, *Prima della rivoluzione* è poi, come vedremo, un film ricco di ulteriori, espliciti rimandi a altre opere cinematografiche e letterarie: da Pasolini a Melville, da Antonioni a Godard, con significativi sconfinamenti nel territorio della lirica e della pittura³.

L'abbondanza dei prestiti, in *Prima della rivoluzione*, ha spinto la critica a occuparsi intensamente del film, in uno sforzo spesso teso esclusivamente "a ricostruirne le fonti, a rilevarne gli autobiografismi o a decifrarne i simboli"⁴. Al contrario, la forte dimensione intertestuale dell'opera, presente d'altronde in

tutto il cinema di Bertolucci, implica un’“articolata e critica riflessione sul ruolo dell’autore e sul problematico rapporto con la tradizione e il testo cinematografico”⁵, in cui si intrecciano desiderio di autonomia espressiva, fascino del mito e necessità di appropriarsi di esso, nell’orizzonte di un personale progetto autoriale. Tutto ciò fa indubbiamente di *Prima della rivoluzione* un’opera molto progettata, che, non solo per la sua polimorfa vocazione intertestuale, richiede un’attenzione da parte dello spettatore difficilmente esercitabile durante un’unica visione del film. Da qui il rilievo questo studio, centrato su un lavoro di analisi, di ricostruzione di fonti e modelli, di interpretazione.

Uno degli aspetti della modernità di *Prima della rivoluzione* risiede proprio nell’intensità con cui l’opera chiama lo spettatore a un complesso e sofferto lavoro ermeneutico: è qui che si rivela la verità del testo, del resto sempre parziale e discutibile. Susan Sontag ci ricorda che interpretare significa impoverire, dare forma univoca alla molteplice apertura dell’opera d’arte⁶; eppure interpretare, per chi legge e osserva, è la forma più alta di ricerca del senso. L’interpretazione, osserva David Bordwell, conosce più forme e ricorre a un vasto bagaglio di modelli; ma opera per deduzioni, giudizi che risentono pesantemente della prospettiva di osservazione, non sono mai definitivi e mutano con il procedere della lettura⁷. Si tratta però sempre di una scommessa indispensabile, se si vuole che ci sia conoscenza; senza di essa, allo studioso, non restano che il tecnicismo e l’impressionismo delle valutazioni. A investire *Prima della rivoluzione* di un ampio potenziale ermeneutico appaiono soprattutto la sua originalità espressiva e l’ampiezza della dimensione intertestuale che caratterizza il film.

Se è vero che, come afferma Peter Wollen, “the film is not a communication, but an artifact which is unconsciously structured in a certain way”⁸, anche le figure linguistiche, il bagaglio retorico del cinema devono essere sottratti al tecnicismo dell’analisi strutturale, per aprirsi invece alla scommessa dell’interpretazione. Nell’atteggiamento ermeneutico si fondono rispetto per il testo, consapevolezza dell’apertura dell’espressione artistica, ricerca del significato ‘per noi’ e accettazione della sua relatività⁹. Analogamente, anche l’orizzonte intertestuale del film tende inevitabilmente ad andare oltre una prospettiva citazionistica interamente consapevole, il che, in ugual misura, richiede un atteggiamento interpretativo ben lontano dalla semplice redazione di un repertorio di fonti e citazioni. Molti modelli, e, *in primis*, proprio la *Certosa* stendhaliana, stabiliscono infatti una relazione composita con *Prima della rivoluzione*: da un lato oggetto di un’attenzione strutturata, volta a riconoscere affinità e distanze nella prospettiva consapevole dell’attualizzazione, dall’altro testi in filigrana, il cui sovrapporsi al nuovo testo che ad essi rimanda vive di un dialogo tra modelli espressivi e di comportamento che va oltre le intenzioni dell’adattatore, configurandosi come

un'affinità profonda, alcuni aspetti della quale non sono stati razionalmente pianificati. Di questa ambiguità, come vedremo, terrà conto la nostra rilettura.

L'alta occorrenza di rimandi, riletture e citazioni obbedisce, in *Prima della rivoluzione*, a intenti molteplici. Innanzitutto, per il suo esibire un'enunciazione, una voce che sottintende continuamente, in modo più o meno esplicito, altri testi, la citazione costituisce in sé una manifestazione di soggettività, perfettamente coerente con il progetto artistico di un giovane regista sensibile a una nuova idea di cinema. I modelli di tale ricerca estetica sono Brecht e il cinema contemporaneo francese, Godard *in primis*, sia per l'abuso della citazione e della contaminazione espressiva, sia per il bisogno di definirsi in modo irregolare rispetto alla tradizione dei padri e alla pratica cinematografica classica. L'occultamento della finzione e il dogma dell'immedesimazione da parte dello spettatore sono ora rifiutati per un nuovo canone in cui l'identificazione sia continuamente frustrata dalla discontinuità e dalle contraddizioni proprie della costruzione dell'immagine e del discorso cinematografici. Con la variegata eredità dei modelli, d'altronde, Bertolucci stabilisce una relazione composita ed eclettica, che si manifesta a volte in omaggi espliciti e, più frequentemente, in una reinterpretazione complessiva caratterizzata da una forte tendenza all'attualizzazione, nella prospettiva del confronto tra diverse poetiche autoriali e diversi contesti storici, politici e culturali. È soprattutto a tal fine che l'autore riutilizza frequentemente e intensamente i testi della sua formazione culturale: per amalgamarli in un insieme originale, che stabilisca con la tradizione un rapporto storicamente e stilisticamente intenso e problematico, a volte apertamente conflittuale.

Non c'è ancora, in *Prima della rivoluzione*, quella "presenza nascosta della letteratura", di cui Bertolucci parlerà, anni dopo, a proposito del suo *Sheltering Sky*: nella sua prima cinematografia i modelli sono detti, esibiti, a volte gridati¹⁰. Credo sia per altro opportuno sottolineare fino da ora come il recupero della tradizione si realizzi, in *Prima della rivoluzione*, in una modalità intermedia, che sovrappone la consapevole manifestazione di autorialità al dialogo profondo e spesso inconsapevole con categorie estetiche e forme dell'esperienza.

Per quanto riguarda la scrittura poetica, Harold Bloom, nel suo *The Anxiety of Influence*, definisce un modello di relazione autoriale che possiamo tranquillamente riconoscere in *Prima della rivoluzione*, e, più generalmente, nell'intera opera di Bertolucci; per altro, tale modello può essere anche un'ottima base di partenza per capire di cosa viva l'adattamento cinematografico *tout court*, o, più precisamente, quell'adattamento in cui l'atteggiamento autoriale comporti un distanziamento consapevole dai limiti della semplice illustrazione. Secondo

Bloom, “poetic history [...] is held to be indistinguishable from poetic influence, since strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves”¹¹. Il tentativo di autoaffermazione dell’artista non avviene dunque nel vuoto, ma tiene conto del contesto; i meccanismi attraverso i quali un autore stabilisce la sua posizione nei confronti della tradizione sono individuabili e descrivibili (Bloom ne individua sei). Ma soprattutto – mette in rilievo lo studioso nordamericano – il processo si fonda su una interessante dimensione psicologica: “poetic influence is a variety of melancholy or an anxiety-principle”¹². Il rapporto con gli *auctores* è dunque sempre competitivo, e l’ansia che lo caratterizza assume una doppia valenza: da un lato il desiderio di essere riconosciuto come continuatore, dall’altro quello di differenziarsi e di porsi a propria volta come *auctor* nei confronti di altri possibili imitatori. L’interstestualità sembra così un dato inevitabile, se, come Bloom ricorda citando Lichtenberg, “to do just the opposite is also a form of imitation”¹³.

Secondo Bloom, nel bisogno continuo di confrontarsi con i modelli è in sostanza all’opera, freudianamente, un meccanismo di difesa, che nasconde dietro la disperata insistenza su priorità e originalità da parte dell’artista, il suo voler piegare, completare o negare l’esperienza dei modelli. “Poetic influence need not make poets less original”¹⁴, conclude Bloom: è proprio nella dialettica tra bisogno di riconoscimento, dovuto all’autocollocarsi in una tradizione, e tensione verso l’unicità, che può realizzarsi una dimensione creativa autentica e complessa, che, in Bertolucci, come vedremo diffusamente, si intreccia profondamente con le problematiche del distanziamento/ammirazione che separa e unisce il figlio al padre. L’originalità artistica, dunque, si sovrappone nell’autore alle dichiarazioni di amore nei confronti della cultura dei padri. Che per Bertolucci, vedremo, sono più di uno.

Così, la ricchezza intertestuale di *Prima della rivoluzione*, la sua ansia di un confronto continuo con modelli di varia natura, provenienza e carattere, fa che nel film l’idea stessa di adattamento prenda forma in una variante indubbiamente degna di considerazione: un testo nuovo ma costruito su molteplici altri testi, provenienti da una tradizione eterogenea, con cui l’autore stabilisce una relazione a volte complessa e a volte più esteriore, ma comunque sempre significativa, ridefinendo il tutto alla luce di un progetto personale.

Il procedimento seguito da Bertolucci in *Prima della rivoluzione*, come vedremo, sembra problematicamente sospeso tra l’accostamento irrazionale e alogico del simbolo e la tensione dialogica dell’allegoria moderna, già ben riconoscibile nel citazionismo che caratterizza l’intero film¹⁵. In senso più ampio, il film sembra dunque mettere in scena, in una forma quasi paradigmatica ed esem-

plare, la dialettica che è alla base della cinematografia *tout court*, il suo potere visionario e irrazionale prodotto da una pratica tecnica e razionale necessariamente progettata. La modernità del cinema sta proprio in questa contraddizione, nel suo risolversi in una forma ‘impura’: da un lato l’inattendibilità dei desideri, le falsificazioni della fantasia, dall’altro la complessa ricerca di una verità che prende le mosse dal valore ontologico dell’immagine e dalla sua registrazione tecnologica¹⁶. Se, dunque, in *Prima della rivoluzione* le aperture di frammenti isolati sembrano da un lato esprimere, con il loro “corto circuito dello spirito”¹⁷, un’intuizione immediata e partecipe di un affetto o di un significato misterioso, dall’altro la costruzione complessiva del testo risulta contraddittoria e diseguale, e le molteplici riletture in esso contenute appaiono segnate dall’intento razionale e logico della *Verkörperung der Ideen*¹⁸, tesa verso una sistemazione coerente e pienamente soddisfacente sul piano dell’attribuzione di un significato condivisibile.

In *Prima della rivoluzione*, in sostanza, il frammento luminoso, poetico e misteriosamente carico di senso convive con un progetto costruito, il cui carattere appare problematicamente sfuggente e in continua ridefinizione. La ricerca del senso, in *Prima della rivoluzione*, avviene dunque anche attraverso il percorso allegorico della contaminazione e della frantumazione, che, come vedremo, caratterizza sia la struttura episodica dell’intreccio, sia la costruzione dell’inquadratura e delle singole scene, sia altre scelte di indubbio rilievo, come, ad esempio, quelle relative al composito e polifonico commento musicale. Non sorprende, dunque, che *Prima della rivoluzione* si muova in uno spazio cinematografico ibrido, difforme ed esplicitamente ‘artificiale’, in cui citazione, documento e finzione si sovrappongono in una scrittura inevitabilmente ambigua¹⁹. È soprattutto questa contiguità di modalità così diverse di rappresentazione che consente all’autore di mettere in scena accostamenti irregolari, realizzando così un’opera discontinua ed eterogenea. Anni dopo, prima di girare *La luna*, film che tra l’altro mostra più di un debito nei confronti di *Prima della rivoluzione*, lo stesso Bertolucci darà un nome al suo metodo di lavoro, ricavandolo dalla suggestione di *Le plaisir du text* di Roland Barthes: una *nouvelle dramaturgie*, che consiste principalmente nel “mettere insieme delle cose che all’apparenza, secondo le regole del gioco, non possono stare insieme”, “materiali apparentemente disomogenei, contrastanti”²⁰. È già questo, come vedremo, il criterio compositivo di *Prima della rivoluzione*, del suo denso e continuo accostarsi ad altre opere, e della loro complessa reinterpretazione.

Se il Novecento è il secolo della sperimentazione, del *pastiche*, e di una ricerca intellettuale tesa a dare senso alla dimensione alienante dell’esistenza, *Prima della rivoluzione* è indubbiamente un suo testo esemplare²¹. Ripercorriamo riletture e contaminazioni, a partire dalla più visibile e, probabilmente, significativa.

Note

¹ In *Ritratto di un regista da giovane*, intervista a cura di A. TASSONE, in AA. VV., *La rego la delle illusioni. Il cinema di Bernardo Bertolucci*, a cura di C. CARABBA, G. RIZZA, G. M. ROSSI, Aida, Firenze 2003, p. 31.

² *La commare secca* racconta l'omicidio di una giovane prostituta romana, riportando le testimonianze dei principali indagati, che, davanti a un invisibile commissario di polizia, ricostruiscono la stessa vicenda ciascuno secondo il proprio punto di vista. Bertolucci sovrappone ricerca strutturale e contenuto 'borgataro', mutuato dal successo del film d'esordio di Pasolini; contro il primitivismo di *Accattone*, secondo il quale la composizione dell'inquadratura riflette parametri consolidati della tradizione figurativa, *La commare secca* propone però una visione della realtà più sfuggente e sensuale.

³ “Si citano Pasolini [...], Proust [...] e Pavese; i titoli di alcuni film, *Il fiume rosso* e *Il gran de sonno*, *La donna è donna*, di cui si vede il manifesto, *Vertigo* e *Viaggio in Italia*, si nominano Godard, Hitchcock, Hawks, Resnais e Rossellini, oltre a De Santis, Lizzani e Rosi; si cita il Parmigianino e si vedono un arazzo in cui è rappresentato Verdi e un'icona bizantina; ci sono la festa dell'Unità e il Regio di Parma in cui si rappresenta il *Macbeth* di Verdi, si sentono le canzoni di Gino Paoli, il tema di Gato Barbieri e *Bandiera rossa*, insieme ad altre canzoni popolari; si racconta un apologo buddista, si legge Oscar Wilde e il *Moby Dick* di Melville, si cita a memoria il manifesto di Marx” (L. ALBANO, *Parma come Clermont Ferrand*, in “La valle dell'Eden”, *Dossier Bernardo Bertolucci*, n. 10/11, maggio-dicembre 2002, a cura di P. BERTETTO e F. PRONO, p. 88). E si tratta per altro, come vedremo, di un elenco solo parziale.

⁴ F. SANTOVETTI, *L'angoscia e la rivoluzione: Bernardo Bertolucci e il cinema di poesia*, in “MLN”, Vol. 108, No. 1, Italian Issue (January 1993), p. 152.

⁵ *Ibid.*, pp. 152-53.

⁶ Cfr. S. SONTAG, *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967, p. 17.

⁷ Cfr. D. BORDWELL, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge 1989; in part. si veda il capitolo 4 (*Symptomatic Interpretation*), pp. 71-104.

⁸ “Il film non è comunicazione, ma un artefatto che si struttura inconsciamente in un certo modo” (P. WOLLEN, *Signs and Meanings in the Cinema*, Secker & Warburg/BFI, London 1969, p. 168).

⁹ Per una critica ai limiti del modello strutturalista, applicato allo studio di opere cinematografiche, rimando alla posizione di Dudley Andrew: “Cinematic figures openly require the work of interpretation to complete them. Interpretation is integral to the specific structure of discourse they constitute, a structure that is by definition complex in that it involves both signification and significance, both semiotic mechanism and referential thrust” (“Le figure cinematografiche richiedono apertamente un lavoro di interpretazione per venire ultimate. L’interpretazione si integra con la struttura specifica del discorso che esse costituiscono, una struttura complessa per definizione, in quanto coinvolge sia il significato che l’atto del significare, sia il meccanismo semiotico che il contenuto referenziale”; D. ANDREW, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, New York 1984, p. 172). Andrew rifiuta l’assunto che il linguaggio artistico sia un puro atto comunicativo, sottolineandone invece l’intima ambiguità; da qui la necessità di una sua lettura in prospettiva consapevolmente ermeneutica.

¹⁰ In *Il cinema è una ragione di vita*, convegno pubblico – XII festival du cinéma méditerranéen, Montpellier, 4 novembre 1990, in J.-C. MIRABELLA e P. PITIOT, «*Ho paura dell’immobilità*», in *Intervista a Bernardo Bertolucci*, Gremese, Roma 1999, p. 59.

¹¹ “La storia della poesia non può essere distinta dall’influenza poetica, dal momento che i poeti autorevoli fanno questa storia fraintendendosi reciprocamente, in modo da liberare per se stessi uno spazio creativo” (H. BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973, p. 5).

¹² “L’influenza poetica è una varietà di malinconia o un elemento di ansia” (*ibid.*, p. 7).

¹³ “Fare il contrario di qualcosa è anche una forma di imitazione” (*ibid.*, p. 31).

¹⁴ “L’influenza poetica non rende necessariamente i poeti meno originali” (*ibid.*, p. 7).

¹⁵ Come ricorda Eco, l’allegoria “mette in gioco immagini già viste da qualche altra parte, [...] rinvia a delle sceneggiature, a dei *frames* intertestuali che già conosciamo”, legati l’uno all’altro “da una logica già resaci familiare dal tesoro dell’intertestualità” (*Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1997, p. 251).

¹⁶ Si veda, a tale proposito, G. DE VINCENTI, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993. Ma la teorizzazione di un cinema ibrido, in cui si sovrappongono istanze opposte, ha più di un sostenitore. Per la sua contiguità al nostro autore ci limitiamo qui a ricordare Pasolini, che individua sotto la costruzione razionale e allegorica del progetto testuale del film un “sotto-film mitico e infantile”, onirico e irrazionale (cfr. P. P. PASOLINI, *La mimesi dello sguardo*, in “*Filmcritica*”, 1965, n. 156-157, poi, con tagli e adattamenti, *Il “cinema di poesia”*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 167-87).

¹⁷ È la nota definizione di Huizinga, secondo il quale, nell'arte simbolista, "il pensiero non cerca il rapporto fra due cose seguendo le volute nascoste delle loro connessioni causali, bensì lo trova con un brusco salto" (J. HUIZINGA, *Autunno del Medioevo*, Sansoni, Firenze 1941, p. 277).

¹⁸ Incarnazione delle idee: la definizione è di Goethe, citata in S. M. EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. MONTANI, Marsilio, Venezia 1985, p. 4. Essa "racchiude tutto il significato della creazione della forma, comprendendo in sé anche i punti estremi dello stile e dell'espressione, dalla scrittura simbolica e allegorica al discorso frammentato" (*ibid.*).

¹⁹ "Il documentario e la finzione sono due binari che nella loro corsa convergono fino a confondersi, e non sai più distinguerli l'uno dall'altro" (in *Conversazione con Bernardo Bertolucci. Dietro Mean Streets c'è la lezione di Rossellini*, a cura di E. UNGARI, in "Cult Movie", 3, 1981, ora in *Bernardo Bertolucci Enzo Ungari, Sul neorealismo e il cinema americano*, in *La mia magnifica ossessione. Scritti. Ricordi, interventi (1962 2010)*, Garzanti, Milano 2010, p. 237).

²⁰ Dalla presentazione del film registrata a Roma il 7 marzo 2006, in *La luna* (edizione in DVD), a cura di L. PAVAN, Dolmen Home Video, Milano 2006, ora in B. BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione*, cit., pp. 104-05.

²¹ Vengono in mente, durante la visione del film, molte delle categorie centrali del secolo, dall'avanguardia, alla psicanalisi, al complesso rapporto tra arte e politica. Sulla consonanza tra *Prima della rivoluzione* e il *Zeitgeist* novecentesco torneremo a conclusione del nostro lavoro; per ora, solo un'indicazione bibliografica: E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento*, a cura di N. LORENZINI, Manni, Lecce 2000.

1. STENDHAL A PARMA, NEL 1962

La certosa di Parma e la rivisitazione del mito della storia

La certosa di Parma è forse il capolavoro di Stendhal. Composto a Parigi alla fine del 1838, in circa due mesi di volontaria reclusione, il romanzo si concentra su un'ambientazione e su una temperie storico-politica ben nota all'autore: l'Italia, attraversata dall'esperienza napoleonica e, successivamente, dalla Restaurazione. La conoscenza della penisola, e l'amore per la sua cultura e la sua gente, derivavano a Stendhal dalla sua partecipazione, nel 1801, alla campagna d'Italia come ufficiale dell'esercito francese, dall'aver vissuto a lungo a Milano, una volta conclusasi l'esperienza napoleonica, e dagli incarichi diplomatici, che gli diedero occasione di viaggiare e di approfondire la sua conoscenza del Paese (il consolato a Civitavecchia, dal 1831).

La vicenda di Fabrizio del Dongo, il protagonista del romanzo, attraversa gli anni della storia europea già vissuti dal suo autore, il loro movimento e la loro complessità. Pur appartenendo a una famiglia nobile e conservatrice, Fabrizio cresce senza una vera formazione culturale per poi avvicinarsi entusiasticamente al mito napoleonico, intraprendendo, giovane e inesperto, un viaggio avventuroso per unirsi in Europa all'esercito dell'Imperatore, proprio alla vigilia della sua disfatta. Giunto così a Waterloo, Fabrizio viene subito scambiato per una spia, e poi ripetutamente ingannato e truffato, anche da coloro nei quali aveva riversato il proprio entusiasmo; raggiunge poi in qualche modo il campo di battaglia, senza per altro riuscire a combattere, e rimanendo confinato nel ruolo dello spettatore marginale, incapace di comprendere e impossibilitato a orientarsi a causa della sua inesperienza e di una inguaribile ingenuità. Fabrizio non riconosce nemmeno Napoleone, in un fugace incontro in cui i loro percorsi a cavallo casualmente si incrociano¹.

Chiusa l'esperienza rivoluzionaria, Fabrizio, ufficialmente ricercato dagli austriaci nel territorio lombardo, ripara a Parma, dove riesce a costruirsi una posizione sotto la protezione della zia Gina, duchessa Sanseverina, e del suo amante, il primo ministro conte Mosca. Parma, sotto il governo del principe Ernesto Ranuccio IV Farnese, è uno degli stati italiani più reazionari e autoritari, e Fabrizio, nonostante l'influenza delle sue conoscenze, deve adeguarsi allo spirito dei tempi per mantenere i propri privilegi di classe. Così, pur avendo alle spalle una entusiastica militanza filofrancese, Fabrizio sceglie il ritorno all'ordine e intraprende la carriera ecclesiastica, divenendo vicario dell'arcivescovo Landriani. Nonostante tutto ciò, Fabrizio continua a condurre un'esistenza super-

ficiale e avventurosa: si invaghisce di Marietta, una povera attrice, uccidendone poi il collega e protettore Giletti, suo rivale in amore. La fortuna del protagonista entra così in crisi: il partito liberale riesce a farlo condannare a una lunga reclusione nella cittadella, una prigione tristemente nota per il rigore cui sono sottoposti i detenuti e per l'uso spregiudicato del veleno al fine di eliminarne i più scomodi. In prigione, tuttavia, Fabrizio trova inaspettatamente la felicità, quando si innamora di Clelia Conti, la figlia del governatore della cittadella, con cui instaura un dialogo emozionante e intenso, attraverso le sbarre della sua cella, per mezzo di un codice sempre più intimo, fatto di sguardi e segni di varia natura. Dopo qualche incontro furtivo con Clelia, Fabrizio accetta a malincuore il piano di fuga organizzato da Gina: verrà poi riabilitato, una volta che gli equilibri a corte sono nuovamente mutati e la vendetta di Gina si è abbattuta sul principe, avvelenato. Divenuto un famoso predicatore, Fabrizio ritrova poi Clelia ormai sposata con uno dei più ricchi nobili della corte parmense: da lei avrà un figlio, che, come la madre, morirà entro pochi anni. Il narratore ci informa nell'ultima pagina del romanzo che anche Fabrizio e Gina non sopravviveranno a lungo: solo Mosca, ricchissimo, resterà al suo posto.

L'esperienza dell'uomo in relazione ai moti della storia è dunque il tema di fondo della *Certosa di Parma*. Non a caso, nel romanzo di Stendhal, il movimento caratterizza il vissuto dei personaggi, determinando la frequenza e il rilievo dei loro incontri, che spesso vanno ben oltre una funzione strettamente narrativa: nodi dell'intreccio, agenti di azione e riflessione, ma anche e soprattutto occasioni per misurare intensità e carattere della posizione dell'individuo in relazione agli altri e alle idee del tempo. Pur interpolando la storia ufficiale con elementi solo apparentemente dotati di un riscontro oggettivo nella realtà politica del tempo, il romanzo costituisce un'ampia riflessione su una stagione di eventi caratterizzati da una notevole instabilità e da una forte tensione verso il cambiamento. Nella prospettiva dell'analisi sociologica, il dinamismo del romanzo coincide con la "rappresentazione del disorientamento di una classe sociale"², l'aristocrazia, spinta a diverse reazioni dall'offensiva napoleonica. A Stendhal, più che l'arroccamento acritico in difesa dello stato di privilegio, interessa indagare la contraddittoria complessità della posizione dei meno compromessi, dei giovani come Fabrizio. In lui, infatti, la tentazione rivoluzionaria, lo schierarsi entusiasticamente con Bonaparte sono tutt'uno con lo scontro generazionale con il padre, reativo e conservatore, e con il fratello Ascanio, che arriverà addirittura a denunciarlo; tuttavia Fabrizio sarà tutt'altro che immune all'inevitabile riflusso verso il privilegio di classe e l'ideologia dominante, alla tentazione dell'abiura del principio di uguaglianza, da lui pure in passato entusiasticamente caldeggiato. La Storia, nella *Certosa*, è dunque un territorio speculare all'universo inte-

riore dei personaggi: sia teatro della realizzazione della personalità, spazio aperto e fisicamente attraversabile, anche se pieno di ostacoli e imprevisti, che luogo del conflitto tra sentimento e diplomazia, tra passione ideologica e privilegio.

La Certosa come adattamento

È interessante notare come *La Certosa di Parma* sia sostanzialmente essa stessa un adattamento. La trama e i personaggi principali sono infatti mutuati da un oscuro libello databile tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, l'*Origine delle grandezze della famiglia Farnese*. Il testo non è che un breve scritto polemico, in cui l'anonimo autore vuole mettere in rilievo un antecedente poco onorevole nella storia di una delle casate nobiliari più illustri d'Italia: una donna di assai dubbia condotta, Giovanna detta Vandozza, figlia di Pier Luigi Farnese, che divenne la concubina del cardinale Roderigo Borgia, poi papa Alessandro VI, e che, grazie alla sua influenza, riuscì ad agevolare la nomina a cardinale del nipote Alessandro, che divenne poi a sua volta papa nel 1534 con il nome di Paolo III. L'*Origine* è un documento abbastanza rozzo e impreciso, per non dire apertamente fantasioso: il testo confonde infatti, forse in modo intenzionale, due amanti di papa Alessandro VI: Giovanna Cattanei detta Vannozza – da cui il Borgia ebbe quattro figli, tra cui Cesare, il futuro Valentino, e Lucrezia – e la giovane Giulia Farnese, che in realtà era sorella, e non zia, del futuro Paolo III. Il testo tratta sinteticamente soprattutto della giovinezza di Alessandro Farnese, mettendone in rilievo la smodata lussuria e la spregiudicatezza. Assecondando la sua natura, Alessandro giunse anche a rapire una “giovinetta Gentil Donna”, il che gli costò molti mesi di prigionia a Castel Sant'Angelo, da cui riuscì ad evadere, “per mezzo di una corda”, solo grazie all'aiuto della zia e del Borgia. Sempre secondo l'*Origine*, Alessandro non modificò il suo stile di vita una volta assunto il cardinalato, ma “si diede più che mai alle lascivie e alle disonestà”, procreando due figli con una gentil donna di nome Cleria; “mutò vita e costumi, o almeno finse di mutarli” solo in età avanzata, pur continuando la sua illecita relazione sentimentale. Anche questo dato è palesemente fantasioso: Paolo III ebbe in effetti non due ma quattro figli da una donna sconosciuta, due dei quali furono successivamente legittimati. Con Pier Luigi, il primogenito, ebbe un rapporto contraddittorio e altalenante: lo colpì con la scomunica, poi ritirata, e successivamente ritagliò per lui il Ducato di Parma e Piacenza, di cui, come vedremo, gli fece dono nel 1545.

L'intento polemico dell'*Origine* è dunque finalizzato a gettare discredito sui Farnese, la cui fortuna, in definitiva, non fu dovuta che all'“amore prostituito” di una sua componente³.

Stendhal tradusse e rimaneggiò l'*Origine*, vedendo evidentemente un grande potenziale romanzesco nelle vicende abbozzate dal testo. "To make of this sketch a romanzetto", annota l'autore il 16 agosto 1838 sul manoscritto italiano, per poi passare solo in seguito al progetto più impegnativo di un vero e proprio romanzo, in cui riprodurre, dilatandolo e sviluppandolo in un nuovo *milieu* storico e sociale, il canovaccio del testo di partenza: una donna amante di un uomo importante che favorisce e protegge l'ascesa di un giovane e spregiudicato parente. Le guerre napoleoniche e la Restaurazione offrono al Beyle un nuovo contesto storico e sociale in cui calare l'azione dei singoli, segnati nella *Chartreuse* da una profondità psicologica del tutto estranea ai ristretti orizzonti del testo di partenza. Nel romanzo si sovrappongono così l'aspirazione alla pienezza dell'*Erlebnis* e il conflitto tra vissuto sentimentale e opportunismo sociale che caratterizzano lo spirito del tempo in cui Stendhal scrive: l'opportunità di conciliare il sogno di una vita piena, il desiderio di essere amati e la ricerca di una solida posizione sociale ed economica contraddistinguono infatti quasi tutti i personaggi della *Chartreuse*. La complessità del progetto romanzesco comportò dunque inevitabilmente lo svuotamento dell'intento rozzamente denigratorio che era alla base del testo adattato, le analogie al cui intreccio risultano dunque prevalentemente strumentali, senza andare oltre la riproduzione, per altro approssimativa, di situazioni narrative e dello schema relazionale che unisce i personaggi principali del testo, avvolti ora in una luce di simpatia del tutto estranea agli obiettivi dell'*Origine*. Vistosi segni della libertà con cui Stendhal rilesse gli eventi narrati nel testo adattato, sono, ad esempio, sicuramente leggibili nella sostituzione del rapimento organizzato dal Farnese con l'uccisione di Giletti da parte di Fabrizio e, soprattutto, nella mancanza di un giudizio morale da parte del narratore sul comportamento del personaggio, spinto all'omicidio da circostanze esterne e da tratti caratteriali presentati come tutt'altro che indegni e vituperabili. Anche l'episodio della fuga dalla cittadella di Parma, luogo di reclusione di Fabrizio e chiara ricostruzione di Castel Sant'Angelo, rivela un'analoga disposizione al rifacimento fantasioso e all'interpolazione, per il suo riecheggiare la fuga di Cellini dalla prigione romana, narrata nella *Vita* nei capitoli CVIII-CX.

Ai fini del nostro discorso, in definitiva, interessa sostanzialmente notare come Stendhal abbia in fondo compiuto una operazione simile a quella che Bertolucci realizzerà con *Prima della rivoluzione*: una rilettura molto libera e attualizzata di vicende già passate attraverso il filtro della riscrittura, e ancora capaci, nonostante la distanza temporale, di essere avvertite come significative, se ricollocate nella prospettiva del presente storico e delle contraddizioni del proprio tempo. Si tratta, sia per quanto riguarda la *Chartreuse* che per *Prima della rivoluzione*, di una ricostruzione molto personale, in cui l'autore, sulla falsariga

di una vicenda psicologicamente affine, parla di se stesso e della propria problematica posizione in un preciso contesto storico-culturale, quello di una contemporaneità in movimento, conflittuale e di difficile comprensione.

La Parma di Stendhal, tra realtà e fascinazione

È noto come nella *Chartreuse* l'ambientazione geografica non obbedisca alla logica di un coerente intento documentario. Ranuccio Ernesto IV Farnese è personaggio fittizio come suo figlio Ranuccio Ernesto V, né mai è esistito lo staterello autoritario da loro retto, alla cui corte si muovono i protagonisti del romanzo stendhaliano. Parma nell'Ottocento, fino alla sua annessione al Regno d'Italia nel 1860, non era infatti un principato autonomo ma faceva parte di uno stato più ampio, il Ducato di Parma e Piacenza, istituito, come si è già detto, da papa Paolo III per il primogenito Pier Luigi Farnese, suo figlio naturale, nel 1545. La famiglia Farnese regnò fino al 1731, quando si estinse con la morte di Antonio, ultimo suo rappresentante di sesso maschile. Il Ducato passò allora prima ai Borboni e poi agli Asburgo, per poi finire, negli anni napoleonici, sotto il dominio francese. Dopo il Congresso di Vienna, il Ducato si distinse per essere l'unico stato italiano cui non erano stati restituiti i legittimi sovrani. Ne era invece stato fatto un vitalizio per Maria Luigia d'Austria, seconda moglie dell'Imperatore; solo in un secondo tempo, quindi, i Borboni ne avrebbero nuovamente assunto il controllo.

Maria Luigia tenne in effetti il potere fino al 1847, anno della sua morte, senza eccedere per altro in misure reazionarie, che invece caratterizzarono la politica di molti altri regnanti del tempo. È nota l'antipatia da parte di Beyle verso la donna che si era seduta con i nemici del marito a spartirsi il bottino di guerra, antipatia che si tradusse, nella *Certosa*, in un intenzionale e sprezzante ignorarne l'esistenza. Ma fu anche la forma istituzionale del Ducato a determinare la scelta di Parma da parte di Stendhal: la reggenza a tempo, in una temperie storica in cui il principio di legittimità giustifica l'esercizio del potere, costituisce una visibile eccezione istituzionale e, nel contesto della stesura della *Chartreuse*, fa di Parma l'unica ambientazione che consenta a Stendhal di non essere apertamente inattendibile e politicamente scomodo di fronte a sovrani potenti e legittimati. Al carattere semifittizio della descrizione storico-politica corrisponde per altro un'analoga discrezionalità al livello della ricostruzione urbanistica: la Parma di Stendhal è anche sotto questo punto di vista decisamente fantasiosa: molte chiese e palazzi descritti nel romanzo, la Certosa e la stessa cittadella, con la sua Torre Farnese, non sono mai esistiti, o sono ricostruiti secondo suggestioni eterogenee e composite. Nonostante tutte le imprecisioni,

però, l'opzione parmense obbedisce anche a più ampie ragioni estetiche e culturali, legate alla fascinazione del patrimonio artistico cittadino, che Stendhal conosceva e ammirava.

Complessivamente, siamo dunque di fronte a un deciso ridimensionamento del documentarismo, che, per quanto riguarda la scelta di Parma come scenario della *Chartreuse*, sembra indubbiamente dovuto anche a motivazioni e obiettivi di natura psicologica e affettiva. Se Parma nella *Certosa* perde un bel po' di se stessa, è infatti anche per assomigliare a un'altra città, la Milano conosciuta e amata dall'autore, ben riconoscibile nel romanzo. "Concepita in sostanza come un prolungamento di Milano, come una sorta di *banlieue* milanese"⁴, la Parma stendhaliana appare affollata dei suoi volti e luoghi; anche i Del Dongo, poi, sono lombardi. Le stesse descrizioni della campagna che circonda la città ci presentano un paesaggio più lombardo che emiliano: basti pensare alla vista delle Alpi di cui Fabrizio gode dalla sua cella sulla Torre Farnese, e che sono da Parma in effetti piuttosto lontane.

La scelta della città emiliana, luogo che ne racchiude altri e che sostanzialmente non esiste, lascia infine aperta la possibilità di ulteriori letture che vedevano in essa uno spazio allegorico e distopico, in cui riconoscere limiti e abusi del potere *ancien régime*. Balzac, per cui la *Chartreuse* era essenzialmente un romanzo centrato proprio sul tema del potere, una sorta di *Principe* moderno, non casualmente aveva infatti visto nell'Ernesto IV di Stendhal una precisa controfigura di uno dei regnanti più reazionari del tempo, Francesco IV d'Asburgo-Este, duca di Modena, Reggio e Mirandola. Per tale motivo ritenne "*une faute immense*" ancorare ad una realtà storico-geografica precisa quanto inesistente la vicenda del romanzo, che veniva così svuotato, a suo avviso, di buona parte del suo potenziale polemico⁵. Ciò non impedì tuttavia a Balzac di cogliere il valore emblematico della scelta di Parma, un microcosmo in cui sono pienamente riconoscibili realtà storico-politiche più complesse:

Cet ouvrage, appliqué à des intérêts vastes comme ceux du cabinet de Louis XIV, du cabinet de Pitt, du cabinet de Napoléon ou du cabinet russe, eût été impossible à cause des longueurs et des explications qu'auraient voulues tant d'intérêts voilés; tandis que vous embrassez bien l'État de Parme; et Parme vous fait comprendre, *mutato nomine*, les intrigues de la cour la plus élevée. Les choses étaient ainsi sous le pape Borgia, à la cour de Tibère, à la cour de Philippe II; elles doivent être ainsi à la cour de Pékin!⁶

La scelta di collocare una vicenda storicamente determinata in un contesto storicamente impreciso, quando non apertamente fittizio, obbedisce dunque, in Stendhal, anche al desiderio di una rappresentazione tipica dello spazio del pote-

re. La variante tratteggiata nel romanzo è quella specifica del caso italiano, particolarmente caratterizzato, secondo l'autore, dall'esercizio dell'arbitrio, dalla superstizione e dal desiderio di vendetta, atteggiamenti per altro presenti nel romanzo ben oltre la loro reale consistenza storica e chiaramente allusivi di una fascinazione tardorinascimentale e letteraria, anch'essa dunque fittizia, filtrata da uno sguardo sensibile ed esteticamente complice.

Bertolucci e la Certosa

L'interesse di Bertolucci per la *Certosa* è principalmente dovuto ad alcune analogie macrotestuali, rilette nell'ambito di una complessiva rivisitazione del romanzo stendhaliano ai fini di un discorso sul presente storico, sul senso dell'impegno e sul ruolo dell'intellettuale. Prima di procedere allo studio e all'interpretazione di alcune sequenze particolarmente significative, presentiamo ora le coordinate di fondo della rilettura operata da Bertolucci.

Storia, autore, personaggio

Complessivamente, la vicenda di *Prima della rivoluzione*, "storia di un'educazione sentimentale, politica e anche culturale e cinematografica", costituisce una rilettura attualizzante della *Certosa di Parma*. Ai suoi personaggi Bertolucci assegna infatti gli stessi nomi dei protagonisti del romanzo di Stendhal: Fabrizio, Gina, Clelia. Dice Bernardo:

Avevo pensato a un film-romanzo e consideravo *La Certosa di Parma* il più grande romanzo mai scritto. Ma lavorando alla sceneggiatura mi ero accorto che quei nomi si portavano dietro qualcosa di più. [...] mi sono chiesto se, senza volerlo, stavo facendo una versione moderna, contemporanea, della *Certosa di Parma*⁸.

L'intensità del rapporto tra *Prima della rivoluzione* e la *Chartreuse* è stato oggetto di valutazioni piuttosto discordi. Indubbiamente, a unire il romanzo di Stendhal e il film di Bertolucci è "la voie médiane d'un climat raffiné, d'un mixte culturel et sentimental, d'une sensibilité artiste"⁹, più che una riutilizzazione esplicita dei luoghi del suo intreccio: "Bertolucci does not try to render all the novel's twists and turns of plot and subplot, but to render instead its nostalgia for a youthful and joyous way of life that Stendhal saw disappearing from his own modern world"¹⁰. C'è anche chi, però, ha cercato somiglianze con una puntigliosità anche eccessiva, volta a ricostruire analogie spesso forzate tra personaggi,

luoghi, citazioni e situazioni. E c'è stato anche chi, d'altronde, forse incoraggiato da alcune indicazioni riduttive da parte dello stesso regista, ha inteso sminuire la portata della relazione tra le due opere, limitandosi a metterne in rilievo la semplice riutilizzazione onomastica. Fabien Gerard, ad esempio, vede principalmente, nel ricorso al romanzo di Stendhal, il tentativo di mascherare il dato autobiografico in un sistema in cui "i vari pseudonimi fungono da 'maschere' protettive, il cui scopo è soprattutto quello di incoraggiare il regista a parlare di sé in piena libertà"¹¹.

Il fatto che il ricorso alla *Certosa* faccia parte di una complessa – e mai definitivamente risolvibile – sovrapposizione tra biografia e finzione, non esclude, a mio avviso, il carattere forte del legame tra *Prima della rivoluzione* e il suo principale modello letterario, un legame che va ben oltre il semplice calco di alcuni nomi, in un orizzonte che tenga conto di come l'interstestualità di un'opera sia in buona parte, come abbiamo visto, "unconsciously structured". Si tratta infatti di recuperare un intero progetto narrativo, e di portare avanti, probabilmente anche oltre le intenzioni degli adattatori, un discorso a distanza con la tradizione che metta a confronto una forma dell'esperienza e della scrittura ancora epica e corale con il modernismo disomogeneo proprio della ricerca espressiva del giovane Bertolucci, i cui contenuti non sono quasi mai esplicitati da citazioni e da chiari rimandi al romanzo. Così, come sinteticamente riassume Robert Phillip Kolker a proposito della *Chartreuse* e di *Prima della rivoluzione*, "the two works remain discrete, enlightening each other by reference and interference, by dealing, in very different ways, with romance, class and ideology"¹².

In *Prima della rivoluzione* Bertolucci recupera la collocazione storica e geografica della *Certosa* nell'ambito di un discorso molto personale sull'appartenenza di classe e sulla sofferta dimensione intellettuale e ideale della sua generazione. Il profilo 'alto' del progetto è suggerito già dalla datazione della vicenda del film, leggermente arretrata al 1962, per dare al testo "un minimo di prospettiva storica"¹³, ricostruita da una serie di "dettagli ammiccanti" agli eventi del tempo, e integrare in un orizzonte collettivo e misurabile l'esuberanza della testimonianza personale, la dimensione mitica della memoria, "dall'atemporalità magica dell'adolescenza alla presa di coscienza dolorosa del passare delle stagioni e della compresenza della morte"¹⁴.

Se *Prima della rivoluzione* è la storia di un'educazione sentimentale, Fabrizio, il protagonista del film, è un personaggio esplicitamente autobiografico: un giovane borghese che, stanco del benessere ipocrita e superficiale dei suoi simili, cerca di dare un senso alla propria esistenza con due azzardate iniziative che lo salvino dall'ineluttabilità di una vita già scritta: una storia d'amore con

Gina, la sorella della madre in visita a Parma, e l'amicizia con Cesare, un intellettuale comunista che lo convince alla militanza nel PCI. Fabrizio così decide di lasciare Clelia, la fidanzata che rappresenta la "dolcezza di vivere" di una città che vuole rifiutare. La tensione verso l'assoluto che accompagna il protagonista nasconde però l'im maturità di chi si lancia nella propria missione con tutta la rigidità del neofita. Un po' alla volta Fabrizio, così, si rende conto del velleitarismo delle proprie aspirazioni: quando Agostino, un giovane insoddisfatto e irrisolto come lui, si suicida, quando Puck, un possidente travolto dalla crisi, gli suscita un moto spontaneo di identificazione con il suo destino. Intanto Gina è tornata a Milano, e alla festa dell'Unità Fabrizio comunica a Cesare la sua decisione di lasciare il partito, deluso dalla sua linea filoborghese e, soprattutto, intimamente consapevole della propria incapacità a tagliare i ponti con il passato. Così, il progetto della rivoluzione si rivela essere stato solo una "breve vacanza", e Fabrizio tornerà presto all'ordine anche per le questioni di famiglia, sposando finalmente Clelia, la fidanzata borghese voluta dai genitori¹⁵.

L'intreccio di *Prima della rivoluzione* rimanda al canone romantico del romanzo di formazione, cui Bertolucci sembra però voler alludere proprio per negarne l'originale e più autentica natura¹⁶. Privata dell'elemento dinamico dato dal desiderio di promozione, la vicenda del film non racconta infatti l'avventura dell'avanzata sociale e dell'acquisizione di prestigio e ricchezza, ma solo il cedimento ai valori del mondo in cui si è nati e cui si appartiene da sempre: "anziché la storia di un'ascesa [...] è la storia di una resa"¹⁷. La vicenda di Fabrizio, così, viene riscritta sul terreno della coscienza e della problematica, per non dire impossibile, acquisizione di un'identità. In lui, nella sua contraddizione tra il rifiuto dei privilegi di classe e la nostalgia per un mondo che potrebbe essere travolto, Bertolucci racchiude il dilemma inconciliabile della propria esperienza biografica e intellettuale: il fascino di una tradizione e di una cultura, il carattere rassicurante dell'appartenenza di classe, e, dall'altra parte, l'anelito al sovvertimento del mondo dei padri, il bisogno di un'affermazione individuale che si concretizzi in un'esperienza nuova e oppositiva¹⁸. In termini più astratti, *Prima della rivoluzione* racconta del tentativo non riuscito di operare una sintesi tra l'immaginario mitico, da un lato, e l'istanza marxista di liberazione collettiva, la pulsione legata freudianamente al desiderio individuale, dall'altro. Proprio il cinema, come è stato più volte detto, è per altro uno dei più significativi strumenti di messa in forma del mito; nei confronti dei motivi mitici, però, esso opera "un vero e proprio travestimento, quasi uno snaturamento", innestandoli in un

contesto moderno, espressione di una profonda e radicale trasformazione della cultura e del sentire [...]: all'eroe subentra il personaggio, all'evento si sostituisce il com-

portamento, al valore universale dell'assunto di fondo del mitema si sovrappone l'esperienza personale, al «tempo senza tempo» succede lo sviluppo preciso e particolare della biografia o persino della durata soggettiva¹⁹.

In *Prima della rivoluzione*, il supporto mitico profondo è costituito dal rimpianto per l'età dell'oro, una stagione incorrotta collocata astrattamente nel passato, senza significativi riscontri storici, e dal mito di Edipo, entrambi ricostruiti nell'orizzonte storicamente determinato dell'esperienza del protagonista. Parma, come vedremo, deturpata dalla modernità ma con il suo passato di provincia raffinata e sensibile, offre infatti al punto di vista dolorosamente moderno del personaggio-autore l'occasione per pensare a un piccolo mondo ancora felice e aperto alla corrispondenza; a Parma si trasferisce anche Edipo, nella tempeste generazionale degli anni Sessanta, in un giovane insoddisfatto come tanti e desideroso di smarcamento dalla presenza dei padri. Anche marxismo e psicanalisi, in Bertolucci, non rappresentano d'altronde – è la tesi di Paolo Lagazzi – “un grimaldello ermenetutico”, ma sono “del tutto mitici, allusi ed elusi al modo di fantasmi capaci di propiziare l'avventura espressiva”²⁰. Le categorie concettuali, in Bertolucci, non costituiscono cioè un modello interpretativo esterno, calato freddamente sulla materia, ma una densa rete di suggestioni, filtrate dalla vicenda personale e tradotte, spesso inconsapevolmente, in temi e scrittura cinematografica. Ciò non impedisce, tuttavia, di notare significative consonanze con alcune posizioni forti, che costituiscono un supporto ineludibile per collocare l'orizzonte psicologico di *Prima della rivoluzione* nel contesto più ampio dell'osservazione sociologica.

In tal senso, non sembra fuori luogo notare che il 1964 di *Prima della rivoluzione* è anche l'anno di pubblicazione della traduzione italiana di *Eros and Civilisation* di Herbert Marcuse, un testo di fondamentale importanza per capire la dimensione intellettuale del film. Marcuse, come è noto, ripercorre alla ricerca di possibili soluzioni il pessimismo freudiano del *Disagio della civiltà*, che non aveva visto possibilità di sintesi tra la realizzazione del principio di piacere e la sopravvivenza del consorzio civile. La vicenda di Fabrizio, il suo rientro nei ranghi dell'esistenza borghese, sembrano un'illustrazione della posizione marcusiana:

Il principio della realtà impone un mutamento non soltanto della forma e del momento del piacere, ma anche della sua sostanza vera e propria. L'adattamento del piacere al principio della realtà implica il soggiogamento e la deviazione del potere distruttore della soddisfazione istintuale, la repressione con le norme e le relazioni vigenti nella società²¹.

Sia in Freud che in Marcuse, tale adattamento è alla base della civiltà. Ma ciò non avviene senza un'insanabile ambiguità, riconoscibile in una contraddizione che è alla base dell'intero processo di osservazione e di interpretazione del fenomeno. Scrive Marcuse: "la concezione dell'uomo che emerge dalla teoria freudiana, è il più irrefutabile atto di accusa della civiltà occidentale – ed è al tempo stesso, la difesa più incrollabile di questa civiltà"²². Si tratta della stessa ambiguità che caratterizza, su scala ridotta, la posizione del protagonista di *Prima della rivoluzione*: il rifiuto delle miserie e dei compromessi dell'esistenza borghese, la percezione chiara del valore della tradizione e della cultura cui, geneticamente, si appartiene, e l'accettazione del sacrificio conseguente a tale fascinazione: l'adattamento, al fine della sopravvivenza, a un mondo che non si è scelto, ma che si è conosciuto ed amato. Le pulsioni affettive individuali vengono così esemplarmente incanalate, nel vissuto del protagonista, verso una forma di compromesso capace di recuperare il principio di piacere sciogliendo il suo potenziale distruttivo in una forma sublimata, compatibile con la sopravvivenza di un sistema di valori.

La doppia natura della protesta di Fabrizio – politica, nella militanza comunista, e privata, nel quasi incesto della sua relazione con Gina – fa pensare per altro anche alle teorie di Wilhelm Reich (la traduzione italiana di *Die Sexualität im Kulturkampf* esce nel 1963), che mettono in stretta relazione la repressione sessuale con la difesa degli interessi di classe, piuttosto che con la generica salvaguardia della civiltà di cui scriveva Freud²³.

Le tesi reichiane sono riconosciute, nel cinema di Bertolucci, soprattutto dalla critica radicale e femminista: la posizione di Yosefa Loschitzky, ad esempio, rileva come il motivo incestuoso, in *Prima della rivoluzione*, sia una chiara metafora della trasgressione sociale e contenga una dimensione liberatoria dall'oppressione delle convenzioni, così come altri motivi ricorrenti nella filmografia bertolucciana: la perversione, ad esempio, e il ballo²⁴. La scelta, da parte del protagonista di *Prima della rivoluzione*, di due iniziative apertamente irregolari in materia di eros e di politica, rivela dunque il legame intimo esistente tra la morale sessuale della classe dominante e la struttura autoritaria che essa sostiene e impone. Solo ripudiando la prima è possibile disfarsi anche della seconda, sembra dire il percorso di Fabrizio, così come accettare una sostanziale repressione dell'eros equivale a rinunciare a ogni progetto relativo a un nuovo modello sociale. La crisi del protagonista del film è da intendersi dunque in senso strettamente etimologico: come aspirazione irrealizzabile alla discontinuità, improvvisa necessità di una scelta di campo che potrebbe unire indissolubilmente desiderio e costruzione di un "Uomo nuovo", precario crinale tra una possibile rigenerazione e l'abisso di un vissuto senza speranza di crescita. *Prima della rivoluzione*

racconta di questo tentativo, e dell'impossibilità di ricomposizione della crisi in una forma nuova e capace di offrire una risposta all'insoddisfazione affettiva e politica della generazione dell'autore. La condizione del personaggio è dunque quella dell'allegoria moderna, della ricerca inesausta del significato: inizialmente in un *altrove*, tanto radicalmente estraneo al *prima* da essere impraticabile, poi ancora nel *prima*, che però, dopo averne tentato il sovvertimento, non può più essere la stessa cosa di un tempo. Il soggetto è così schiacciato tra la necessità del significato e la sua inaccessibilità: per Fabrizio, prima, è inevitabile cercare, così come non sarà poi più possibile tornare a essere come i borghesi di Parma, da cui sempre lo dividerà la consapevolezza del proprio fallimento.

Alberto Moravia, all'uscita del film, notò come ci fossero in *Prima della rivoluzione* "tutti i caratteri di un romanzo di educazione sentimentale: l'autobiografismo, il tentativo di inserimento di un caso personale nella Storia, il trasferimento dissociato ed estroverso dei propri sentimenti in altrettanti personaggi, l'identificazione dell'autore con l'eroe"²⁵. Si tratta di un procedimento che, nel film, coinvolge sia Fabrizio che Gina, entrambi portavoce del vissuto dell'autore, con modalità per altro sempre sfumate e ambigue, per il confondersi, in un amalgama di difficile scomposizione, della voce del personaggio e di quella dell'autore. Indubbiamente, il personaggio principale e il regista sono uniti da un'evidente somiglianza, riconoscibile, osserva ancora Gerard,

nell'ostinata volontà di Fabrizio di uscire a fatica da una prolungata adolescenza per cercare di sfuggire all'influsso del passato, nella coscienza del suo senso di colpa che lo tormenta senza tregua o nella sua volontà di radicare "il seme borghese" che lo condanna a una vita già programmata²⁶.

È stato Pasolini, invece, accostando *Prima della rivoluzione* e *Deserto rosso*, a mettere in rilievo l'affinità tra la sensibilità dell'autore e quella di Gina, con la conseguente sovrapposizione dei loro punti di vista:

Praticamente, tutto il sistema stilistico di *Prima della rivoluzione* è una lunga soggettiva libera indiretta, fondata sullo stato d'animo dominante della protagonista del film, la giovane zia nevrotica. Ma mentre in Antonioni si è avuta in blocco la sostituzione della visione della malata, con la visione di febbrile formalismo dell'autore, in Bertolucci tale sostituzione in blocco non si è avuta: si è avuta piuttosto una contaminazione tra la visione del mondo della nevrotica e quella dell'autore: che, essendo inevitabilmente analoghe, non sono facilmente distinguibili, sfumano l'una nell'altra: richiedono lo stesso stile²⁷.

Pasolini non parla della complessità del rapporto tra Fabrizio e l'autore, forse paradossalmente distratto dall'evidente somiglianza fisica, ideologica e sociale che li unisce, privilegiando invece lo sguardo di Gina, visto come un filtro attraverso il quale l'autore si manifesta e si confonde. Non a caso, Gina è a tutti gli effetti conarratrice, l'unico personaggio al quale Bertolucci estende il procedimento della voce *off*, più volte usato per Fabrizio, a commento di una lunga soggettiva. In più, come nota Lucilla Albano,

per ben quattro volte lo spettatore segue Gina senza la mediazione di Fabrizio: nella solitudine della sua camera da letto [...], nelle sue passeggiate per la città [...] e infine nella sua lunga camminata, seguita da Cesare che le porta le valigie, per raggiungere la stazione e ritornare a Milano²⁸.

Comunque, anche se in prospettiva unidirezionale verso il personaggio femminile, Pasolini ha colto la "modalità strisciante, ambigua, fluttuante e instabile"²⁹ propria del trasferimento, dall'autore ai personaggi, di istanze psicologiche e narrative, a proposito del quale scrive Moravia. Su tale problematica, ancora Albano parla di

un'istanza narrante che può a buon titolo definirsi istanza autoriale, e non assimilabile *tout court* a una focalizzazione esterna anonima e neutra, ma operando piuttosto sul piano di un'indeterminatezza del confine [...] tra la soggettività del personaggio, la soggettività dell'autore e l'oggettività del racconto, di ciò che viene mostrato³⁰.

Il procedimento, in definitiva, esprime il desiderio di riconoscere un valore esemplare nell'esperienza individuale, ricostruita nella natura ibrida della figura del personaggio-autore. Si tratta dunque di un tentativo che ambisce a rintracciare un legame tra particolare e universale, nel bisogno di dare un senso alla posizione del singolo in un contesto più ampio, storicamente determinato e geograficamente ben delineato. In questo senso, l'affinità tra *Prima della rivoluzione* e la *Certosa* è evidente. Tuttavia, mentre in Stendhal i personaggi vivono la Storia con la naturalezza di chi se ne sente parte, in *Prima della rivoluzione* la ricerca di una identificazione tra esperienza individuale e dimensione storica rivela il carattere allegorico del procedimento: persa l'immediatezza del simbolo, la modernità costringe il soggetto a una ricerca inesausta di corrispondenza, che, come vedremo, sarà destinata a rimanere frustrata³¹. Ma vediamo più da vicino come, nello specifico delle due opere, i personaggi interagiscono con il contesto storico del loro tempo.

Bertolucci e Stendhal, come si è detto, sono intellettuali costretti a confrontarsi con il cambiamento e la possibilità della rivoluzione, in un contesto storico in cui la tensione verso il nuovo si scontra con il ritorno all'ordine e il riflusso verso comportamenti consolidati. Se per Stendhal ciò significa rapportarsi ai compromessi dell'età della Restaurazione, in *Prima della rivoluzione* la portata storica del testo è data dalla collocazione della sua vicenda in un momento ben preciso della storia italiana: i primi anni Sessanta, caratterizzati dall'esperienza del centrosinistra e dal conseguente dibattito sul ruolo del PCI, e, in prospettiva internazionale, dai fuochi della guerra fredda e dall'intensificazione della lotta anticoloniale. Scrive a tale proposito Adelio Ferrero:

Il 1964, anno della morte di Togliatti, è anche l'anno in cui, ripubblicando il suo primo romanzo apparso nel 1947, Italo Calvino, nel rievocare la stagione "neorealista", ne parla come di "una potenzialità diffusa nell'aria. E presto spenta". E il 1963 vedrà le violente polemiche intorno al libro di Asor Rosa, l'appassionato discorso di Vittorini sul "populismo", la penetrante "verifica" di Fortini. Se la "delusione storica" induce questi e pochi altri intellettuali a una coraggiosa [...] "verifica dei poteri", nel cinema essa tende invece a contrarsi e a chiudersi nel ripiegamento elegiaco, nella nostalgia delle rivoluzioni mancate o tradite, nel lamento infine sulle "grandi speranze" eluse o frustrate. È sufficiente ricordare alcuni titoli e nomi dei primi anni '60 (*Estate violenta* di Zurlini, *La lunga notte del '43* e *Le stagioni del nostro amore* di Vancini, *Il Gattopardo* di Visconti, ecc.) per circoscrivere il respiro e la misura, corti ed esigui, di ripensamenti più patetici che critici³².

In questo contesto, *Prima della rivoluzione* è il primo film in cui anche Bertolucci si confronta con tematiche che avranno larga rilevanza nella sua produzione: il tentativo di azione e il compromesso, esistenziale e ideologico, con uno *status quo* segnato da un lato da tensione e incertezza, dall'altro da un diffuso senso di 'fine di un'epoca', di restaurazione e ritorno all'ordine.

Siamo, su questo terreno, nella stessa prospettiva con la quale anche Fabrizio del Dongo guarda verso la Storia. Anche il protagonista della *Certosa*, come abbiamo visto, attraversa infatti una confusa stagione rivoluzionaria, per poi rientrare nei ranghi del suo orizzonte di classe e tentare una rapida ascesa sociale grazie a conoscenze e relazioni familiari, non disdegnando per altro di ricorrere all'adulazione e alla corruzione. Come il suo *alter ego* in *Prima della rivoluzione*, Fabrizio è un giacobino pentito, che rinuncia consapevolmente ad un'esistenza rivoluzionaria. Segnale visibile di questa ampia virata dall'idealismo giovanile al pragmatismo della maturità è il modificarsi dell'atteggiamento del protagonista nei confronti dei personaggi popolari. Basti il confronto tra due episodi del romanzo, in tal senso assai significativi: la battaglia di Waterloo e l'uccisione dell'attore Giletti.

Nei capitoli iniziali, come già ricordato, Fabrizio si trova sul campo di battaglia. Vittima della sua inesperienza, finisce addirittura in prigione, da cui però riesce a uscire grazie a un po' di denaro e all'atteggiamento benevolo della moglie del guardiano. Preso da un'"infinita gratitudine" e "fuori di sé dall'entusiasmo", avvicina poi alcune vivandiere, una delle quali, anche lei dietro compenso, aiuta Fabrizio a procurarsi un cavallo: "quella donna gli pareva tanto buona che [Fabrizio] finì per dirgli tutto", "gli sembrava che lo aiutasse a rendersi conto della sua gioia"³³. Analogamente, sempre a Waterloo, Fabrizio si illude di sentire "una grande amicizia"³⁴ per alcuni graduati francesi, che invece, più realisticamente, "credettero di cogliere nelle sue parole un tono di superiorità, e ne furono molto irritati"³⁵. In tutta questa sezione del testo lo sguardo del personaggio investe insomma di una luce di ingenua ammirazione sia i soldati che le donne del popolo che incontra sulla sua via, e il narratore ne riproduce lo stupore con divertita e leggera ironia.

L'infatuazione per il principio di uguaglianza lascia però presto il campo ad una sua radicale revisione, nell'ambito di una interessata affermazione dei privilegi di classe. Il distanziamento è evidente, ad esempio, nelle parole con cui Fabrizio descrive al principe il suo atteggiamento nei confronti del popolo di Napoli ("confesso di non aver mai tollerato che la gente delle classi umili mi parlasse d'altro che del lavoro per cui la pago"³⁶), ed emerge anche chiaramente nelle sue parole sul pur deprecabile Rassi ("«Ecco cos'è questa gente di bassa estrazione,» pensò Fabrizio, «anche se è intelligente!»"³⁷). Furbescamente, la condanna degli ideali rivoluzionari viene esibita da Fabrizio anche nelle dichiarazioni ufficiali di fede religiosa e politica:

Non soltanto lo leggo, il giornale di Parma [...] ma sono d'accordo con i suoi redattori quando scrivono che tutto ciò che è stato fatto dopo la morte di Luigi XIV, nel 1715, è stupido e criminale al tempo stesso. Il vero interesse dell'uomo è la salvezza – e su questo punto non si può pensarla che in un modo – e quella salvezza porta alla felicità eterna. Parole come libertà, giustizia, benessere per tutti, sono infami e criminali. Abituano lo spirito alla discussione, alla diffidenza³⁸.

Ma è soprattutto nell'episodio dell'omicidio di Giletti che emerge l'arroccamento del protagonista sui suoi privilegi e il suo uso strumentale del denaro, gettato ad alcuni operai presenti sulla scena del delitto nel tentativo di comprarne la complicità. "Fabrizio pensava che un uomo del suo rango fosse al di sopra della legge"³⁹, scrive Stendhal, e anche Gina non è da meno: "«Quanti ne hanno spediti all'altro mondo, di Giletti, i nostri antenati, [...] senza che a nessuno sia neanche passato per la testa di fargliene una colpa!»"⁴⁰. Anche nella *Certosa*, dunque, non differentemente da quanto avviene in *Prima della rivoluzione*, la stagione dell'entusiasmo per gli ideali egualitari ha breve durata, e prevale pre-

sto l'abitudine, consolidata dal tempo e dall'educazione, a ritenere assolutamente giustificabili i propri comportamenti, per quanto essi siano fondati su una percezione colpevolmente arbitraria e strumentale della disparità sociale.

Ciò che caratterizza specificamente il percorso dei personaggi stendhaliani, e che distingue la *Certosa* da *Prima della rivoluzione*, è la loro capacità di attraversare le difficoltà e i conflitti della Storia ricavandone comunque un arricchimento personale, per quanto le loro azioni siano spesso determinate da egoismo, desiderio di vendetta, infantilismo e disprezzo per gli altri. Nelle scelte dei protagonisti della *Certosa* c'è una disinvoltura molto borghese, nutrita di utilitarismo allo stato puro e fundamentalmente scevra di grossi scrupoli morali:

Fabrizio chiese perdono a Dio di molte cose, ma quello che è strano è che non gli venne neanche in mente di considerare una colpa quel suo progetto di diventare arcivescovo soltanto perché il conte Mosca era primo ministro e pensava che quel posto e quel rango si addicessero al nipote della duchessa. L'aveva desiderato senza appassionarsi, quel posto, è vero, ma in fondo per lui era esattamente la stessa cosa di un posto di ministro o di generale. Non gli era neanche passato per la testa che quel progetto della duchessa potesse riguardare anche la propria coscienza⁴¹.

La leggerezza e il carrierismo di Fabrizio, diciamolo con un eufemismo, sono come minimo fastidiosi, anche se probabilmente il personaggio, secondo il giudizio benevolente della Williams, “has not yet developed a sufficient historical awareness to reflect upon the injustices from which he benefits”⁴². Ma la disponibilità al movimento, il dinamismo sociale che caratterizzano il personaggio, nonostante tutti i suoi vistosi limiti etici, sono uno dei segni della costante apertura esperienziale che garantisce al protagonista della *Chartreuse*, nel tempo, un atteggiamento più complesso nei confronti della realtà. Tra le altre cose, sarà proprio questa disponibilità a portare Fabrizio a vivere l'amore per Clelia con una intensità e una consapevolezza inaspettate e, fino a quel momento, sconosciute. In *Prima della rivoluzione*, invece, manca proprio questo movimento in avanti, la percezione che sia l'azione a ridefinire il percorso individuale e l'eterogeneità dell'esperienza a poter determinare un reale cambiamento.

Più di un indizio, nel film, ci dice infatti del carattere astratto e schematicamente ideologico della ribellione di Fabrizio. Pensiamo ad esempio all'atteggiamento di superiorità che il personaggio esibisce nei confronti del suo *alter ego* Agostino. Agostino, a differenza di Fabrizio, reagisce rabbiosamente contro l'ipocrisia della sua classe sociale, manifestando la sua insofferenza con continue fughe da casa, e scegliendo dunque l'azione, per quanto sterile, come strumento di protesta. Verso tale disperata vitalità Fabrizio non dimostra nessuna indulgenza; addirittura, sembra essere proprio la debolezza progettuale di Agostino ad ali-

mentare e consolidare la presunta determinazione ideologica del protagonista, e, con essa, l'astrattezza delle sue argomentazioni.

La distanza tra i due personaggi è evidente nella seconda sequenza del film, che, nelle intenzioni della sceneggiatura, intendeva essere abbastanza lunga e narrativamente strutturata. Il montaggio finale, però, nell'ambito del procedimento allegorico proprio dell'intero film, ne esibisce la frattura tra parte e tutto, riducendo il progetto originario a una rappresentazione discontinua ed episodica di soli tre incontri tra i due giovani: il primo lungo una strada di campagna, il secondo in una periferica e semiurbana terra desolata di chiara ascendenza neo-realista, il terzo ancora sulla stessa strada della prima sezione (è quest'ultima la nota sequenza in cui Agostino inscena alcune cadute di bicicletta). Mancano, a strutturare il testo, transizioni e indicazioni cronologiche: più che a un racconto ordinato nel tempo, dunque, la costruzione del film allude a possibili varianti, a una ripetizione teoricamente infinita dei sintomi dell'insicurezza giovanile, non passibile di evoluzione e riscatto. Il principale tema di conversazione, tra i due amici, è proprio il carattere della ribellione di Agostino, che Fabrizio marchia, con pesante disprezzo, come velleitaria e inconcludente:

FABRIZIO. A me mi fanno ridere quelli che scappano di casa, quelli che vogliono evadere.

Panoramica che lo segue fino a un piano ravvicinato di Agostino, teso.

AGOSTINO. Perché?

Fabrizio passa in primo piano (si vede che è in impermeabile) davanti ad Agostino e si gira verso di lui restandogli davanti.

FABRIZIO (*off*). Perché è una cosa infantile, è troppo comodo fare come fai tu. Ma tu ti rifiuti, ti lamenti, scappi! È dal di dentro che devi lottare! Loro ti vogliono imbavagliare, e tu cosa fai: scappi! No! C'è un'altra maniera!⁴³

Gli argomenti di Fabrizio schiacciano l'amico, stretto, anche visivamente, tra le parole accusatrici e una recinzione metallica [fotogramma 1]. Di fronte all'agonia emotiva di Agostino il protagonista non riesce a fare niente di meglio che opporre un atteggiamento apertamente sadico e persecutorio, esplicito nel movimento circolare intorno alla vittima, degno di un interrogatorio poliziesco, e nei sorrisi sprezzanti che ridicolizzano il presunto infantilismo di Agostino. Mettere in rilievo i limiti dell'altro è ovviamente solo un modo, non meno infantile, di mascherare i propri, per altro già evidenti nell'eccesso di astrazione della proposta politica che Fabrizio offre come soluzione all'angoscia dell'amico:

FABRIZIO. Tu devi prendere la tessera del Partito! Perché... qualsiasi cosa, la politica, anche la poesia, può servirti. Dopo tutto quello che fai, che dici, ha un senso. Se sbagli, ecco, se sbagli, i tuoi errori hanno un senso [...]»⁴⁴.



fotogramma 1

E poi, poco dopo essersi separati, dal giardino di casa di Cesare:

FABRIZIO. Agostino! Va' al Pace che danno *Il fiume rosso*! Non lasciartelo scappare!⁴⁵

Insomma: iscriversi al PCI e andare al cinema sono i due assi della proposta politica e dell'educazione sentimentale che il protagonista suggerisce al suo angosciato interlocutore. La ricerca esistenziale passa dunque attraverso categorie ideologiche e culturali senza confrontarsi sul piano dell'agire pragmatico; non per niente Fabrizio, in una sezione di questa sequenza poi esclusa dalla versione definitiva del film, si rifiuta di ospitare in casa per la notte l'amico in fuga, con la motivazione dell'imminente arrivo della zia⁴⁶. Al centro dell'attenzione dell'autore è dunque proprio la ricerca di un precario compromesso tra spinte contrastanti: da un lato le ambizioni astratte e idealizzate, ideologicamente condizionate, dall'altro i limiti 'ambientali' e comportamentali del modello culturale di provenienza. L'impossibilità di essere marxista vestendo abiti borghesi è la tesi di fondo del film; non per niente Fabrizio non dismette mai giacca e cravatta, privilegiando l'astrazione del discorso politico e l'avventura sentimentale contro l'impegno di progetti che richiedano una reale frattura con le consolidate

abitudini del *way of life* della propria classe sociale. In *Prima della rivoluzione*, secondo la felice formula di Jose Enrique Monterde e Esteve Riambau, siamo dunque di fronte a una “spettacularizzazione dell’ideologia”⁴⁷, alla rappresentazione in immagini di un atteggiamento intellettuale, più che di una reale rivoluzione comportamentale.

Che l’orizzonte del personaggio sia racchiuso nella dimensione del ragionamento astratto è evidente anche nelle parole rabbiose che Agostino rivolge all’amico in conclusione alla seconda scena di questa seconda sequenza. In questo passaggio la versione definitiva del film non si discosta dal testo della sceneggiatura:

AGOSTINO. Ho capito: mio padre sarà anche un ladro, mia madre sarà anche stupida, poveretta, così scema da non capire niente e nessuno, tu però stai zitto! Hai capito? Stai zitto!! Che diritto hai di giudicare gli altri?

Agostino si allontana ed esce di campo. Rientra in campo e si allontana con la sua bicicletta. Carrello semicircolare che inquadra Fabrizio in primo piano e Agostino di spalle, che si allontana lungo la recinzione, spingendo la bicicletta. Inizio della musica (tema di Agostino).

AGOSTINO (di spalle, volgendosi e urlando). E tu? Che cosa faresti? Che cosa credi di fare? La rivoluzione?

*Si allontana mentre in primo piano, con la testa sollevata, Fabrizio porta la mano sinistra sulla recinzione*⁴⁸.

Quando non si riesce ad agire, a cambiare veramente, non si può dunque chiedere agli altri di essere diversi.

Ancora secondo Monterde e Riambau, in *Prima della rivoluzione* spiccano alcune significative assenze, che sembrano confermare lo slittamento verso la dimensione astrattamente ideologica di cui abbiamo appena detto. Tra di esse, la più significativa riguarda indubbiamente la rappresentazione del lavoro: i personaggi borghesi, nel film, sembrano infatti vivere o in un’eterna convalescenza o in una sorta di vacanza dal dovere di un orario o di un ufficio, tra bar, cinema, teatri e negozi. Se Fabrizio elabora una interpretazione del mondo in cui le classi produttive meritino un ruolo centrale, ciò non avviene certamente sulla base dell’esperienza personale dell’azione, ma solo attraverso la mediazione di un intellettuale, Cesare, e dei suoi libri. Non per niente, lo stesso Cesare fa notare a Fabrizio di parlare proprio “come un libro stampato”.

Esiste insomma, in *Prima della rivoluzione*, una dialettica tra un anarchico

desiderio di movimento e la fissità dei comportamenti e delle parole. Non è certo un caso che anche la militanza comunista di Fabrizio si risolva in un esercizio, per altro insoddisfacente, di una retorica sperimentata: la Festa dell'Unità, le parole del *Manifesto* marxista che Fabrizio recita, piangendo, come una sorta di epitaffio alla sua illusione, sono forme fisse, che, come i libri, possono dare sicurezza al protagonista, ma non possono risolvere positivamente la sua ricerca e il suo bisogno di cambiamento; in quanto forme, esse sono un duplicato delle convenzioni borghesi, mutate di segno, ma non di carattere. Sono, come vedremo, la tensione di Achab e il pianto di Gina nella sequenza conclusiva del film, a restare inaccessibili a Fabrizio, la ricerca inesausta e il rifiuto della convenzione dei gesti, dei rituali e delle parole⁴⁹.

In definitiva, è proprio tutto questo che distanzia la *Certosa* da *Prima della rivoluzione*: l'idea che la vera esperienza nasca necessariamente dal movimento delle azioni, mentre l'esperienza delle parole, dei libri stampati, si rivela sempre parziale se non viene accompagnata da una rivoluzione personale, dal cambiamento che, con le parole, chiediamo agli altri. L'azione consente al protagonista della *Certosa* un'acquisizione e una crescita, mentre le parole, per Fabrizio, non portano a niente, se non a una ritirata precipitosa dietro l'unico orizzonte veramente conosciuto e inconfessabilmente ancora amato, quello borghese. Sia le parole di Agostino, che reagisce violentemente al pesante giudizio espresso da Fabrizio sui suoi genitori, sia, a pensarci bene, l'amore di Fabrizio per la sorella della madre, dicono tutto del legame che unisce questi giovani al loro mondo di origine, della loro impossibilità a compiere una vera evoluzione, evitando i due opposti esiti cui invece vanno inesorabilmente incontro: la distruzione di se stessi e l'accettazione incondizionata dei valori borghesi.

Siamo ben lontani, come si vede, dallo spirito romantico del *Bildungsroman*: manca una relazione forte con la Storia, nell'ambito di un progetto di crescita personale. La spinta è così profonda che, in Stendhal, non è arginabile dalla negatività del presente: come osserva Clotilde Bertoni a proposito della *Certosa*,

la rappresentazione del cupo arretramento della restaurazione non offusca il quadro iniziale della ventata di effervescenza e rinnovamento arrecata dall'invasione bonapartista, quanto più seccamente interrotta dal regresso, tanto più densa di ideali destinati ad alimentare sotterraneamente gli sviluppi della storia⁵⁰.

Mentre dunque nella *Certosa* i personaggi attraversano tempo e spazio avvertendone istintivamente di esserne protagonisti, in *Prima della rivoluzione* non c'è che un relazionarsi alla Storia troppo astratto e ideologico per non concludersi con una disfatta; accertata la frattura tra soggetto e mondo, non resta che l'annulla-

mento tragico, nella massa o nella morte, della propria individualità. In *Prima della rivoluzione*, la rassegnazione che pervade l'esito della narrazione costituisce una risposta definitiva all'ansia allegorica del cercare di sentirsi parte della Storia, un'ansia vissuta da chi intimamente già sa che uno spontaneo rappresentarne le istanze gli è ormai intimamente precluso. Non per niente "essere fuori della Storia" è una delle espressioni sentenziose più amate da Fabrizio: fuori dalla Storia, nella sequenza iniziale del film, sono i borghesi di Parma, fuori della Storia, per Fabrizio, è la stessa Gina, nella sequenza XXII, a casa di Cesare. Ed è proprio Gina, il personaggio più anarchico e contraddittorio del film, a incaricarsi di smontare la pretesa del protagonista di avere una chiave interpretativa del tempo storico, riconoscibile, orientato e determinato verso un fine: l'apologo da lei raccontato, nella stessa sequenza, sul santone indiano che aspetta per anni il ritorno del discepolo, dimostra che il tempo è solo un'illusione, così come è dunque illusorio pensare di poterlo interpretare e di poterne immaginare una direzione.

Geografia, punto di vista, documento

Analoghe distanze sono riscontrabili anche sovrapponendo alla prospettiva storica una pur sommaria analisi delle coordinate geografiche dei due testi. Come Stendhal, anche Bertolucci carica infatti la provincia di un'istanza allusiva di una condizione più generale, misurando nel suo spazio la problematica dell'intellettuale a confronto con le idee e le trasformazioni del proprio tempo, ma restringendo però decisamente – sempre in relazione alla *Certosa* – l'orizzonte della narrazione ad un ambiente geograficamente ancora più limitato e a vicende meno capaci di caricarsi di spessore epico, di veicolare mitologie collettive. Mentre insomma in Stendhal la scelta di Parma non esclude assolutamente uno sguardo più ampio, che spazia dalla Waterloo della disfatta napoleonica, alla Lombardia della reazione austriaca, alla Napoli in cui Fabrizio soggiorna nelle insolite vesti di studente di teologia, *Prima della rivoluzione* si distingue per una focalizzazione molto più ristretta sul paesaggio provinciale, geografico e umano, con i suoi luoghi e le sue esperienze di orizzonte circoscritto, a tratti claustrofobico. Anche Milano, la città da cui Gina proviene e in cui ritornerà, e che nella *Chartreuse* è così presente da invadere lo spazio cittadino e antropico della stessa Parma, in Bertolucci non è che un luogo puramente teorico, un semplice fondale immaginario, mai mostrato nel film, della nevrosi della protagonista, chiaramente segnato da un abuso di alienazione urbana e da un deficit affettivo inconsolabile, nonostante i cospicui surrogati dell'esistenza borghese. Complessivamente, lo spazio della *Certosa* è fondamentalmente

aperto: nonostante le distanze, sembra eternamente attraversabile da uomini che riescono a collocarsi dentro la Storia, dal movimento a zigzag delle carrozze in fuga e dai cavalli lanciati al galoppo. Dal microcosmo provinciale di *Prima della rivoluzione* si esce invece quasi esclusivamente in modo mediato, attraverso le parole dei libri e degli uomini, nella Storia raccontata. Oppure andando a teatro, o al cinema.

In *Prima della rivoluzione*, il restringimento dell'orizzonte storico-geografico porta dunque con sé, inevitabilmente, una analoga contrazione sul piano cronologico e temporale. La *Certosa*, abbiamo visto, è in questo senso un classico romanzo ottocentesco, una potente raffigurazione della crisi storica di un mondo: racchiude l'intera esperienza di una generazione, dall'entusiasmo giovanile al riflusso della maturità, con il suo precario adattarsi allo spirito dei tempi. In *Prima della rivoluzione*, al contrario, la vicenda occupa pochi mesi, concentrandosi su alcuni episodi emblematici, testimonianza di una crisi raccontata in blocchi narrativi isolati e spesso solo moderatamente consequenziali. Dell'esperienza individuale, si colgono dunque prevalentemente alcune circostanze irrelate ed eccessive, secondo un criterio rappresentativo fondato sulla parzialità, sulla metonimia, attraverso uno sguardo obliquo ed esplicitamente soggettivo, alieno alla dimensione corale. Sono questi i tratti che Calvino già aveva attribuito alla narrazione nel tempo della modernità avanzata, refrattaria al grande affresco storico proprio della tradizione ottocentesca perché ormai incapace di comprenderne il senso e di metterlo in discussione attraverso il filtro della distanza, e quindi necessariamente confinata in una prospettiva spazio-temporale assai più ristretta:

in effetti io credo che oggi un romanzo impiantato 'come nell'Ottocento', che abbracci una vicenda di molti anni, con una vasta descrizione di società, approdi necessariamente a una visione nostalgica, conservatrice. [...] Io credo che non per nulla il nostro è il tempo del racconto, del romanzo breve, della testimonianza autobiografica: oggi una narrativa veramente moderna [...] deve essere 'al presente', darci un'azione che si svolga tutta sotto i nostri occhi [...]⁵¹.

Calvino ci parla dunque di una crisi della fiducia che nasce anche dalla consapevolezza dell'esaurirsi della tensione post-resistenziale e dalle ceneri del Neorealismo, ancora capace di dar vita, sulla base di una visione positiva del cambiamento sociale, a una narrativa corale, disponibile a riconoscere nella storia dei singoli una prospettiva consapevolmente orientata, più ampia e complessa, e una filosofia della storia, entrambe ormai problematiche per il soggettivismo ideologico di *Prima della rivoluzione*. Francesco Casetti nota a tale proposito la presenza nel film di una dialettica di fondo: "da una parte il dire diretto,

frantumato, del *diario*, dall'altra il dire indiretto, continuo, del *romanzo*⁵². Resta solo da precisare come la dimensione continua e romanzesca, ottocentesca, secondo la prospettiva calviniana, venga utilizzata soprattutto per essere travolta dalla dimensione della "testimonianza autobiografica", diaristica, irregolare ed episodica: in questo senso *Prima della rivoluzione* è una testimonianza esemplare sulla fine dell'epica e sull'impossibilità del discorso corale, ridimensionati dall'urgenza lirica e soggettiva⁵³.

La prima manifestazione di tale irregolarità è nella struttura della narrazione, organizzata in sezioni fortemente autonome sul piano diegetico, stilisticamente alquanto eterogenee. L'intento di spezzare il discorso narrativo, dice Bertolucci, è stato consapevolmente perseguito:

Nella sceneggiatura c'erano delle scene di ricordo, con la loro funzione precisa di legare una sequenza all'altra [...]. Sono tutte [...] sparite perché mi sembrava importante questa forma della sequenza chiusa. Avrei trovato dispersivo seguire il personaggio solo perché nella convenzione cinematografica lo si vede aprire la porta, scendere le scale ecc. L'unica scena di "passaggio" è l'andata alla stazione di Gina con Cesare. Per poterla giustificare ne ho dovuto fare una sequenza intera⁵⁴.

L'accostamento dissonante, la frantumazione della vicenda in episodi è chiaramente ascrivibile all'influenza di Godard. Basti pensare a *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* del 1962, il film godardiano maggiormente riconoscibile in *Prima della rivoluzione*, i cui dodici quadri spezzano la vita della protagonista in una serie di eventi disomogenei e in buona parte irrelati, ma anche a *Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964*, in cui la frantumazione del vissuto in una serie di ruoli (moglie, amante, madre) ha un chiaro corrispettivo sia nella struttura episodica della narrazione, sia nell'abuso del primissimo piano, che sembra sezionare il corpo della protagonista in schegge a sé stanti, allusive di una condizione scissa e alienata⁵⁵.

Così, Stendhal e la sua *Certosa* percorrono in filigrana *Prima della rivoluzione*, ma a ben vedere la tendenza all'affresco propria del romanzo sopravvive solo a tratti in alcuni momenti di rievocazione elegiaca e memoriale (il monologo di Puck, il ricordo di Parma), o in altre sezioni del film, caratterizzate da un'esibita e assai problematica coralità (la scena finale del matrimonio e la lunga sequenza della prima al Teatro Regio): quanto basta per essere smontata dal dominante soggettivismo e dal ricorso all'episodicità diaristica, in ogni sua eventuale ambizione a diventare regola compositiva, sistema, spiegazione del mondo. La frammentazione narrativa, nel film, cammina di pari passo con l'eccesso di autobiografismo; esso, come vedremo, è riscontrabile a più livelli, e, a pensarci bene,

non è in effetti che il segnale più evidente di tutto ciò che di drammatico comporta la mutazione storica della forma narrativa di cui parla Calvino, e che si potrebbe definire come sostanziale incapacità di relazionare l'esperienza del singolo a quella degli altri. Altrimenti detto, in *Prima della rivoluzione* il rifiuto della corallità – o, meglio, il suo ridimensionamento in una prospettiva che la delimita e la rende quasi inservibile –, una narrazione asimmetrica e discontinua che affronta la realtà secondo un'ottica soggettiva, esplicitamente riconoscibile, sono il segno tangibile della crisi della fiducia in un progetto di trasformazione collettiva, ancora leggibile nel potenziale epico proprio della narrazione realista e neorealista.

In *Prima della rivoluzione*, il prevalere di una dimensione personale e autobiografica, con la carica di pessimismo che essa comporta, è riconoscibile per altro se confrontiamo la posizione fisica di Bertolucci e Stendhal di fronte a quella che potremmo chiamare la 'questione parmense'. Beyle ricostruisce spazio, azioni e pensieri attraverso il filtro di uno sguardo tutt'altro che distaccato, ma inevitabilmente esterno. Il suo punto di vista, perciò, registra spesso il tipico e sconfinato nel pittoresco, in tutto ciò che inevitabilmente, agli occhi di un europeo colto e cosmopolita, doveva sembrare proprio del *pattern* italiano, ricostruito con partecipazione ma anche con conseguente e necessaria approssimazione. Il 'principio di diversità' si somma dunque alla naturale aspirazione a offrire una "vasta descrizione di società" e al coinvolgimento affettivo, realizzando così un quadro d'insieme la cui ampiezza non esclude, a tratti, la generalizzazione: basti pensare, ad esempio, a come la *Certosa* abbondi di pugnali, veleni e vendette, *cliché* più tardorinascimentali che ottocenteschi, allusivi del temperamento mediterraneo che doveva sembrare notevole allo sguardo eccentrico dell'autore.

Tale ottica esterna si manifesta nel romanzo anche nei frequenti interventi di un narratore distaccato e amabilmente 'giudicante', orientati a commentare il carattere 'esotico' dell'esercizio del potere e delle relazioni interpersonali, proprio della classe dirigente della penisola. Il commento autoriale sulla *Stimmung* locale mette così in rilievo, in situazione, "la gaiezza italiana, piena di brio e imprevedibile"⁵⁶ della Sanseverina, o lo spirito cortigiano, che si nutre di "quell'arte tutta italiana che consiste nel divertirsi e far sospirare agli altri quello che vorrebbero sentir dire"⁵⁷. Analogamente, sul costume italiano, il narratore apre frequentemente brevi parentesi esplicative più generali, chiaramente indirizzate al lettore francese. A titolo di esempio:

Un'altra differenza fra il carattere degli italiani e quello dei francesi: è certo che un francese se la passa meglio, perché sorvola su quello che gli è capitato, senza serbare rancore⁵⁸.

Gli italiani, molto più dei francesi, sono tormentati dai sospetti e dalle idee pazzesche suscitati in loro da una immaginazione tumultuosa, ma in compenso la loro gioia è più intensa, e dura più a lungo⁵⁹.

In Italia non hanno paura di urtare la vanità del prossimo, arrivano in fretta a usare un tono piuttosto intimo, a dire cose molto personali⁶⁰.

Ho idea che l'immorale piacere che gli italiani provano nel vendicarsi dipenda dalla forza della loro immaginazione. Gli altri, in realtà, non è che perdonino: dimenticano, semplicemente⁶¹.

Siamo insomma di fronte a una lettura dall'esterno, che si sovrappone al tessuto relazionale e politico delle cose italiane con sguardo divertito, innamorato e indulgente.

Decisamente diversa, sulle questioni nazionali e più specificamente parmensi, è la posizione da cui Bertolucci osserva la specificità del caso italiano. Se la forma della narrazione, nella *Certosa*, è espressa dal distacco tollerante e curioso della terza persona, in *Prima della rivoluzione* non c'è che il coinvolgimento della prima persona singolare a dare spessore a eventi e pensieri. Fabrizio – e, in modo diverso, anche Gina – non sono che *alter ego* dell'autore: borghesi insoddisfatti e pentiti, sensibili e più o meno rassegnati. Parma, e con essa il dramma dell'appartenenza alla classe dei privilegiati, sono ora dunque raccontati dall'interno, da chi di Parma conosce miserie e dolcezze, e il fondamentale velleitarismo di ogni temporanea presa di coscienza.

Inoltre, sebbene per motivi opposti da quelli che impediscono di fare della *Certosa* una testimonianza storica, anche in *Prima della rivoluzione* Parma non può limitarsi a essere oggetto di un intento meramente documentario. Parma, per Bertolucci, è la città delle radici, dell'infanzia e dell'inconsapevolezza, già territorio della memoria, ricostruito a distanza. Bertolucci, che già nel 1952, all'età di undici anni, si era infatti trasferito con la famiglia a Roma, con *Prima della rivoluzione* si avvicina infatti a Parma con uno sguardo complesso, spesso apertamente nostalgico, in cui i luoghi del vissuto personale si sovrappongono alla fantasticherie e alla ricostruzione immaginaria, ai segni della storia, dell'opera e della letteratura:

Ero convinto di essere tornato a Parma per chiudere tutti i conti che avevo in sospeso con quella città [...]. Ho filmato Parma cercando di ridarle tutto lo stile che aveva perso. Si sceglie un angolo, si aspetta la luce di una certa ora del giorno, si rifiuta il nuovo, si va alla ricerca di una bellezza perduta, quella del passato⁶².

È indubbio che nella modalità con cui Bertolucci guarda in direzione di Parma abbia giocato un ruolo non secondario quel tratto che, ad esempio, Asor Rosa riconosce come peculiare dell'ottica verghiana, e che appare proprio del *pattern* sociologico dell'intellettuale sradicato, a contatto con una diversa forma di società⁶³. Si tratta del cosiddetto 'principio di lontananza', geografico, ma soprattutto psicologico e creativo, secondo il quale la distanza fisica è sia presupposto dell'osservazione realistica che condizione *sine qua non* per far lievitare il microcosmo rappresentato alla consistenza del mito, che pure in Bertolucci assume la veste, decisamente soggettiva, di un'antimitologia generazionale⁶⁴. La lontananza fisica consente insomma all'autore uno sguardo più problematico sulle cose, in cui il desiderio di ricostruzione, realistica e tangibile, si amalgama con una prospettiva elegiaca, inevitabilmente deformante:

È un discorso difficile quello su Parma. Comunque credo che questa città abbia rappresentato per me soprattutto la cultura. Mio padre mi diceva sempre che sotto il fascismo Parma era provincia, ma una provincia estremamente raffinata, legata direttamente al mondo francese: la negazione insomma del provincialismo italiano; con Firenze, l'unica città viva durante gli anni '30. Perciò, anche a causa di questi discorsi, io da principio ho avuto con Parma un rapporto mitico, da bambino di campagna [...] che sa che oltre quei pioppi, oltre quei prati c'è la città. Parma era il posto dove andavo al cinema. Ma ti dirò che se questa città è così dentro di me, lo si deve anche al fatto che ad undici anni sono andato ad abitare a Roma: perché a Roma mi sembrava di essere arrivato all'inferno, e allora avevo nostalgia di Parma, di quella Parma che non conoscevo se non nella sua veste domenicale, la città del cinematografo⁶⁵.

Il ritorno a Parma rappresenta inoltre la prima manifestazione, nel cinema di Bertolucci, di un *topos* rintracciabile in gran parte della sua produzione: l'idea di un luogo cui non si può sfuggire, per un'imposizione esterna, per abitudine, o più semplicemente per una fascinazione ineludibile. Come, in *Sheltering Sky*, la città e il deserto chiudono i personaggi in una prigione dorata, o, nell'*Ultimo Imperatore*, il desiderio di fuggire dalla Città Proibita conquista il protagonista bambino, così, in *Prima della rivoluzione*, sembra impossibile sfuggire alla "trappola della città nutrice"⁶⁶, alla rete di seduzione del suo benessere e della sua cultura cosmopolita.

In *Prima della rivoluzione*, se Parma è anche l'opera del padre da cui differenziarsi, il ritorno alle origini dice anche della difficoltà del processo di emancipazione autoriale, del continuo collocarsi della creatività di Bernardo nello spazio intermedio delimitato dal "conflitto tra coazione all'immobilità e desiderio di fuga"⁶⁷, tra la via paterna della lirica e quella di un cinema che di poesia non può

comunque fare a meno: tra castrazione e desiderio inevitabilmente frustrato di autonomia. Molto è stato scritto su tale dimensione del cinema di Bertolucci, nato dal desiderio di differenziarsi dal padre, e, nello stesso tempo, contraddittoriamente, bisognoso di padri. “Poetry is Family Romance”⁶⁸, ricorda Bloom: questione di padri e figli, di repressione e di incesto, e l’angoscia che pervade la contraddizione tra amore e bisogno di autonomia è esattamente quella del figlio epigono in cerca di uno spazio, di una dignità.

Ci parla di tutto ciò la biografia artistica di Bernardo, segnata dalla presenza in famiglia di un padre-maestro e dalla conseguente necessità di trovare un percorso autonomo di crescita, dal rilievo di “un romanzo fluttuante, nel tempo, tra amore e nevrosi, fra complicità e resistenze reciproche, tra visioni condivise e il bisogno di intraprendere strade diverse, solitarie e lontane”⁶⁹. Bernardo fu poeta, come il padre, prima ancora che regista – il suo *In cerca del mistero* vinse nel 1962 il Premio Viareggio –, poi cineamatore – e il padre scrisse sulla *Teleferica* di Bernardo una omonima e ingombrante lirica. Le influenze, in famiglia, furono insomma notevoli, tra pittura, cinema e poesia; l’abiura di quest’ultima, in favore del cinema, da parte del giovane Bernardo resta uno dei segni più vistosi di una relazione delicata, intensamente bisognosa di emancipazione⁷⁰.

Nel complesso universo psicologico dell’autore, dunque, Parma si sovrappone continuamente alla figura del padre biologico, l’amore alla necessità dell’evasione. Si tratta di un confine precario e doloroso, che, se da un lato spinge l’epigono alla ribellione agonistica, dall’altro lo tiene stretto alla seduzione della fascinosa tradizione paterna. Nel caso di Attilio e Bernardo, basti pensare a quanto, nel cinema del secondo, la provocazione tematica si intrecci ai luoghi che Pasolini già chiamò bertolucciani’ per definire la poesia del primo, e cioè città, campagna e famiglia, rivisitate alla luce di un realismo elegiaco, continuamente sommerso dalla tendenza all’ossessione⁷¹. Di confine e di fuga, di influenza e angoscia ha spesso detto lo stesso Bernardo, relazionando il discorso poetico paterno alla propria esperienza e ai luoghi della propria infanzia. Riportiamo alcune parole che possono aiutarci a comprendere, tratte da un intervento con cui Bernardo commentò alcuni versi di un componimento del padre, in occasione della premiazione del Premio di poesia “Attilio Bertolucci”, il 14 novembre 2004:

“... al limitare del campo” è là dove finisce il podere, la proprietà, ma anche il mondo che ci protegge, è il punto oltre il quale non è permesso spingersi. Sconfinare diventerebbe pericoloso. Forse mortale. Io ci ritrovo qualcos’altro. Prima di tutto una dichiarazione di poetica e di nevrosi [...]. Per me, il figlio maggiore, quindi il primo da perseguire con l’affetto, “al limitare del campo” è uno dei suoi tanti tentativi di contagiarmi e di trasmettermi il suo stesso veleno. È proprio quel confine così affascinante

e pauroso che condizionerà la mia vita, che mi porterà a fuggire dalla poesia e a sconfinare nel cinema [...]. Alla fine questo vuole essere soprattutto un ringraziamento a quel verso, a quelle parole, “al limitare del campo”.

È lì che comincia l’infinito “fuori campo”⁷².

L’indefinitezza dei momenti di passaggio, delle posizioni intermedie e indefinibili, continuamente oscillanti tra prospettive opposte è il cuore fertile della poetica dell’autore, già perfettamente riconoscibile in *Prima della rivoluzione* nel contraddittorio movimento psicologico che l’autore mette in scena nei confronti della sua città. Come nota Socci, insomma, in Bertolucci “l’unica realtà è il confine [...], quella frazione minima del trapasso che annuncia e mai vede compiersi l’azione”⁷³.

Su tale prospettiva, con il consueto atteggiamento sincretico e *ante litteram* barthesiano, Bertolucci innesta il bisogno di dare concretezza e attendibilità alle coordinate storico-culturali del contesto del film. Se nella *Chartreuse* si sovrappongono liberamente un quadro macrostorico solo parzialmente attendibile e dati esplicitamente fittizi, Bertolucci colloca la sua vicenda in una Parma idealmente rivissuta ma anche solidamente ancorata al suo tempo, ben riconoscibile da un punto di vista sociologico, anche se non anatomizzata nelle sue dinamiche economiche e storico-politiche. Non a caso il film si apre con una didascalia che definisce senza incertezze la collocazione, e la limitatezza, della portata spazio-temporale della vicenda: “Una domenica d’aprile del 1962, poco prima di Pasqua, a Parma”; il che dice molto anche di quel restringimento di orizzonti di cui scriveva Calvino e di cui abbiamo appena detto.

La vicenda fittizia di *Prima della rivoluzione*, con tutte le sue accelerazioni emotive e stilistiche, è insomma inserita in un contesto cronologico ben definito, oggetto di espliciti rimandi alle vicende del tempo: primi fra tutti il suicidio di Marilyn Monroe del 5 agosto 1962, di cui parlano con stupore alcune giovani militanti nella scena della Festa dell’Unità, o “i fatti del luglio del 1960” e la guerra anticoloniale in Angola cui allude Fabrizio nella stessa sequenza: l’ansia di essere nella storia, come si vede, si realizza soprattutto attraverso le parole e le dichiarazioni di intenti⁷⁴. Per altro, anche in una scena poi eliminata nella versione definitiva, Puck e Gina ricordano il loro ultimo incontro collocandolo precisamente nel tempo:

GINA. Quanti anni hai ora? Quarantaquattro?

PUCK. Quarantacinque. Sono passati esattamente sette anni.

GINA. Dal ‘55. Dopo non ci siamo più visti.

PUCK. Dal ‘55. Dopo mi sono fermato e non mi sono più mosso⁷⁵.

Verso un’analogia ricerca di precisione vanno anche una serie di riferimenti concreti al profilo sociologico della Parma del boom economico, con il fiume, “la

Parma, che divide le due città, i ricchi dai poveri”: da un lato il dialetto dei ragazzi che Fabrizio incontra dopo il suicidio di Agostino, dall’altro l’italiano dei buoni borghesi; notevole, in questo senso, la scelta di doppiare Francesco Barilli, l’attore che interpreta Fabrizio, rimpiazzando così il suo italiano, piuttosto caratterizzato regionalmente, con uno standard corretto e privo di inflessioni⁷⁶. Alla divisione linguistica se ne sovrappone naturalmente una politica e sociale: da una parte la Festa dell’Unità, frequentata da operai, contadini e qualche intellettuale, dall’altra la stagione lirica, i negozi del centro storico e la soddisfazione del benessere proprio della Parma borghese.

La Parma di Bertolucci è dunque un mondo in cui sono ancora ben riconoscibili le differenze culturali e sociali, un microcosmo in cui la metamorfosi della componente popolare, che accompagnerà la sempre più ampia diffusione del benessere dovuta alla crescita economica, è ancora allo stadio iniziale. Per usare ancora la parole di Pasolini, potremmo dire che, in questo momento, non si sia ancora compiuta quella mutazione antropologica che nel giro di pochi anni porterà la cultura popolare all’annullamento nelle aspirazioni borghesi. Fabrizio, durante la Festa dell’Unità, critica duramente, a tale proposito, il ruolo del PCI, molto probabilmente mascherando la propria incapacità nell’alibi della requisitoria. Le sue parole presagiscono l’esito del processo innescato dal miracolo economico e dalla conseguente agiatezza: “avete permesso che [il proletariato] sognasse una dignità borghese, e adesso vuole confondersi coi borghesi: vuole vestire abiti borghesi, vuole capire gli spettacoli borghesi, i libri borghesi”, dice a Cesare, che invece sostiene che “il proletariato ha degli ideali”, anche se “i lavoratori vogliono migliorare le loro condizioni economiche” e “la gente, per divertirsi, vuole vedere Celentano da vicino, o la Mina”⁷⁷.

In conclusione, a differenza di quanto avviene nella *Chartreuse*, in *Prima della rivoluzione* la rappresentazione del microcosmo provinciale, per quanto investita di una carica idealizzante e, come vedremo sotto, di soluzioni decisamente anticonvenzionali e consapevolmente antidocumentarie, tiene conto di un’esigenza realistica, del bisogno di parlare di qualcosa che si conosce ed è osservabile e descrivibile, anche se viene vissuto con rimpianto e partecipazione. L’inquadramento spazio-temporale e l’ancoraggio sociologico, dunque, costituiscono la principale condizione necessaria per portare avanti un discorso molto più soggettivo, sul tentativo dell’impegno personale e politico, sul desiderio e sull’impossibilità del cambiamento.

La doppia natura del linguaggio cinematografico, sempre ondeggiante tra i due poli opposti del documento e della fantasmagoria, è così riconoscibile in *Prima della rivoluzione* in una sua forma peculiare, originale e molto personale: se da un lato Bertolucci tiene in vita un discorso sul contesto con precisione apparentemente

quasi maniacale, esibendo date e didascalie come se si trattasse di dar vita a una narrazione corale, “ottocentesca” e di affermare la propria posizione nella Storia, dall’altro deforma la realtà rappresentata attraverso i filtri opposti della dissacrazione e della nostalgia, con improvvise accelerazioni figurative e stilistiche. Pasolini ha colto con precisione il carattere di tale contraddizione, il suo potenziale espressivo:

L’inquadratura di Bertolucci aderisce alla realtà, secondo un canone in un certo modo realistico [...]: l’immobilità dell’inquadratura su un pezzo di realtà (il fiume di Parma, le strade di Parma, ecc.) sta a testimoniare l’eleganza di un amore indeciso e fondo, proprio per quel pezzo di realtà. [...] Gli unici momenti espressivi acuti del film sono, appunto, le “insistenze” delle inquadrature e dei ritmi di montaggio, il cui realismo d’impianto [...] si carica attraverso la durata abnorme di un’inquadratura o di un ritmo di montaggio, fino a esplodere in una sorta di scandalo tecnico. Tale insistenza sui particolari, specie su certi particolari degli *excursus*, è una deviazione rispetto al sistema del film: *è la tentazione a fare un altro film*⁷⁸.

Verso tale esito spinge dunque lo sguardo dell’autore, in cui si sommano “libertà abnorme”, “ispirazione improvvisa” e “soggettività nuda e cruda”. Tutto ciò interferisce continuamente con il “realismo d’impianto”, di ascendenza rosselliniana, necessariamente privato così della sua carica ontologica, sezionato e ricostruito in “luoghi misteriosamente autonomi come quadri”⁷⁹ e perciò incapaci di entrare a far parte di un sistema più complesso, ordinato e corale. Esiste insomma una relazione profonda e conflittuale tra *romanzo* e *diario*, tra l’attenzione realistica, la focalizzazione sulla città, la rappresentazione tangibile dello spazio, il senso per la concretezza fisica di luoghi ed edifici e la predominante posizione psicologica dei protagonisti e dell’autore, la cui sfasatura in relazione al presente storico rivela uno “spirito elegiaco elegante”⁸⁰ e una tensione verso il passato, mai interamente e positivamente confessata. Si tratta, chiaramente, di una dialettica che traduce la contrapposizione tra la speranza e il *romanzo* di una trasformazione collettiva, storicamente determinata in prospettiva marxista, e il *diario* dettato delle pulsioni, presto e stabilmente incanalate verso il ritorno, l’adattamento e il sacrificio.

La contraddizione tra bisogno di realtà (e, soprattutto, della sua trasformazione) e urgenza del rimpianto ha dunque una storia, la cui forma allegorica ed esteriore è programmaticamente racchiusa nelle due sequenze che aprono e chiudono il film e nel loro confronto. Vediamo in che modo.

Note

¹ Si tratta evidentemente di un modello di personaggio consolidato e diffuso, in cui idealismo e ingenuità vengono forzatamente messe a confronto con le dinamiche violente ed utilitariste della storia: il risultato è un effetto di straniamento che allontana il personaggio dalla capacità di comprensione degli eventi epocali che lo circondano. Per una situazione analoga, senza allontanarsi dal contesto storico della *Certosa*, basti pensare al Nikolaj Rostov di *Guerra e pace*, che, durante la battaglia di Austerlitz, sembra impadronito da un entusiasmo autoleisionista e da una smania di presenza e azione che ricorda da vicino l'atteggiamento e lo stato d'animo del personaggio stendhaliano.

² E. M. CAMPANI, *L'anticonformista. Bernardo Bertolucci e il suo cinema*, Cadmo, Fiesole 1998, p. 20.

³ *L'Origine delle grandezze della famiglia Farnese* è presente a Roma in un paio di manoscritti; abbiamo, nel manoscritto italiano 170, anche la copia trascritta per Stendhal, ricca per altro di errori e fraintendimenti: il suo testo è in L. FOSCOLO BENEDETTO, *La Parma di Stendhal*, Sansoni, Firenze 1950, pp. 92-94. Le scarse citazioni che abbiamo appena riportato rimandano a questa edizione.

⁴ *Ibid.*, p. 377.

⁵ Per approfondimenti: *ibid.*, pp. 1-5.

⁶ “Quest’opera, applicata a vasti interessi come quelli del gabinetto di Luigi XIV, di Pitt, di Napoleone, dei russi, sarebbe stata impossibile a causa delle lungaggini e delle spiegazioni che tanti interessi nascosti avrebbero richiesto; mentre invece voi ben comprendete lo stato di Parma; e Parma vi fa capire, *mutato nomine*, gli intrighi della più alta corte. Così stavano le cose sotto papa Borgia, alla corte di Tiberio, alla corte di Filippo II, probabilmente saranno così anche alla corte di Pechino!” (H. DE BALZAC, *Études sur M. Beyle (Frédéric Stendhal)*, in “La Revue Parisienne”, 25 settembre 1840, ora in AA. VV., *Stendhal. Mémoire de la critique*, a cura di M. CROUZET e altri, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, Paris 1996, p. 129).

⁷ B. BERTOLUCCI, in *L'avventurosa storia del cinema italiano*, a cura di F. FALDINI e G. FOFI, Feltrinelli, Milano 1981, p. 249.

⁸ In E. UNGARI, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Ubulibri, Milano 1982, p. 36.

⁹ “Il ruolo centrale di un ambiente raffinato, della sovrapposizione tra cultura e sentimento, di

una sensibilità da artista” (R. TAILLEUR, *Le vacances rouges (prima della rivoluzione)*, in “Positif”, 95, mai 1968, p. 31). Tailleur, per altro, offre un macroscopico esempio di uno studio tutto centrato sul censimento di più o meno plausibili citazioni e somiglianze tra le due opere.

¹⁰ “Bertolucci non cerca di rappresentare tutti gli sviluppi e le pieghe dell’intreccio principale e di quelli secondari del romanzo, ma piuttosto si sforza di esprimerne la nostalgia verso un modo di vivere gioioso e giovanile che Stendhal vedeva dissolversi nel suo mondo moderno” (L. L. WILLIAMS, *Stendhal and Bertolucci: The Sweetness of Life before the Revolution*, in “Literature/Film Quarterly”, vol. 4, summer 1976, n. 3, p. 215).

¹¹ F. S. GERARD, *Sulla cresta dell’onda. Il sogno di una cosa in “Prima della rivoluzione”*, in “Cinegrafie”, XVI, 17, 2004, p. 32.

¹² “Le due opere restano discrete, illuminandosi a vicenda con riferimenti ed interferenze, affrontando, in modo molto diverso, i temi del racconto sentimentale, delle classi sociali e dell’ideologia” (R. P. KOLKER, *Bernardo Bertolucci*, Oxford University Press, New York 1985, p. 42).

¹³ In *L’uomo che sogna. Conversazione con Bernardo Bertolucci*, di C. CARABBA e G. M. ROSSI, in AA. VV., *La regola delle illusioni*, cit., p. 12.

¹⁴ G. M. ROSSI, *Il tempo, il cerchio, la storia*, in AA. VV., *La regola delle illusioni*, cit., p. 60.

¹⁵ Prendiamo in prestito da Lino Micciché, operando qualche modifica, un sintetico elenco delle sequenze del film, con sommarie indicazioni di contenuto e, tra parentesi, il numero delle inquadrature. A questo elenco si farà riferimento nel corso della trattazione (cfr. L. MICCICHÉ, «*Prima della rivoluzione*», in AA. VV., *In viaggio con Bernardo. Il cinema di Bernardo Bertolucci*, a cura di R. CAMPARI e M. SCHIARETTI, Marsilio, Venezia 1994, p. 40):

- I Fabrizio e Parma. Immagini della città (1-12);
- II Clelia. Esterno e poi interno Duomo (13-24);
- III Strada di casa di Cesare. Agostino e Fabrizio (25-26);
- IV Strada di periferia. Agostino e Fabrizio (27);
- V Strada di casa di Cesare. Agostino, Fabrizio e la bicicletta (28 diss. su 29-48);
- VI Casa di Fabrizio. Arrivo di Gina (49-51);
- VII Camera da letto di Gina. Le fotografie (52-64);
- VIII Sul torrente Enza, dopo la morte di Agostino (65-85);
- IX Casa di Fabrizio, sala da pranzo. Ricordo di Agostino (86-92);
- X Esterno casa di Agostino. Le esequie. Gina e Fabrizio (93-113);
- XI Cimitero. Il corteo funebre (114-115);

- XII Esterno di un caffè. Poi interno: Gina e Fabrizio (116-126);
- XIII Strade di Parma: Gina e Fabrizio fanno acquisti (127-155);
- XIV Davanti a casa di Cesare. Evelina. Crisi di Gina (156-183);
- XV Strada del cimitero. Crisi di Gina, abbraccio con Fabrizio (184-190);
- XVI Le ville. Voce off di Gina (191-202);
- XVII Casa di Fabrizio. Inizia l'amore (203-212);
- XVIII Antica stamperia. Gina e Fabrizio si amano (213-219);
- XIX Fabrizio e Gina continuano a dormire. Didascalie. Dopo il pranzo di Pasqua (220-224);
- XX Fontanellato. Esterni (225-228);
- XXI Fontanellato. La camera ottica (229-240);
- XXII Casa di Cesare. Esterno, poi interni. Cesare, Gina, Fabrizio (241-285);
- XXIII Camera da letto di Gina. Notte e alba (281-294);
- XXIV Un'edicola di giornali. Lo sconosciuto (295-305);
- XXV Strade di Parma. Lo sconosciuto segue Gina (306-308);
- XXVI Gina e lo sconosciuto escono da un albergo, poi arriva Fabrizio (309-317);
- XXVII Strade di Parma, pomeriggio/sera. Fabrizio (318-327);
- XXVIII Al cinema Orfeo e poi al bar. Fabrizio e l'amico cinefilo (328-341);
- XXIX Casa di Fabrizio. Fabrizio e Gina. Pacificazione fra i due (342-356);
- XXX Stagno Lombardo. Puck, Gina, Fabrizio, Cesare, con il pittore Padova (357-418);
- XXXI Strade di Parma. Cesare accompagna Gina alla stazione (419-429);
- XXXII La Festa dell'Unità al Parco Ducale. Fabrizio e Cesare (430-457);
- XXXIII *Macbeth* al Teatro Regio. Incontro tra Gina e Fabrizio (458-520);
- XXXIV Cesare va a scuola e fa lezione / Fabrizio e Clelia si sposano (521-553).

¹⁶ Utilizzando la proposta di Bloom, “*Daemonization*, or a movement towards a personalized Counter-Sublime”, e “*Tessera*, which is completion and antithesis”, sembrano i criteri di revisione più da vicino riconoscibili nell’atteggiamento che *Prima della rivoluzione* dimostra nei confronti del modello stendhaliano; non così nettamente definibili e distinguibili, per la costante e ambigua sovrapposizione di desiderio di distanziamento e fascinazione nei confronti del passato (“la Demonizzazione, o un movimento verso un Contro-Sublime personalizzato” e “Tessera, che è completamento e antitesi”); H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, cit., pp. 15 e 14).

¹⁷ E. MORREALE, *Cinema d'autore negli anni Sessanta*, Il Castoro, Milano 2011, p. 128.

¹⁸ C'è ancora Pasolini, nell'incongruenza della posizione del personaggio: “[lo scandalo] del mio paterno stato traditore / - nel pensiero, in un'ombra di azione - / mi so ad esso attaccato nel calore / degli istinti, dell'estetica passione” (P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, in *Bestemmia. Tutte le poesie*, vol. I, Garzanti, Milano 1993, p. 228).

¹⁹ C. SIMONIGH, *L'impossibilità della trasmutazione culturale: «Piccolo Buddha»*, in "La valle dell'Eden", cit., p. 151.

²⁰ P. LAGAZZI, *Attilio e Bernardo Bertolucci tra cinema e poesia*, in "Cineforum", 494, maggio 2010, p. 56. Bertolucci dirà successivamente del carattere assolutamente personale della sua adesione al marxismo: "I think the most important discovery I made after the events of May 1968 was that I wanted the revolution not to help the poor but for myself. I wanted the world to change for me. I discovered the individual level in political revolution" ("ritengo che la scoperta più importante che ho fatto dopo gli eventi del maggio del '68 è stata quella di rendermi conto che desideravo la rivoluzione non per aiutare i poveri, ma per me stesso. Volevo che il mondo cambiasse per me. Ho scoperto il livello individuale nella rivoluzione politica"; *Bertolucci on The Conformist*, intervista con M. GOLDIN, in "Sight and Sound", Vol. 40, No. 2, Spring 1972, poi in *Bernardo Bertolucci. Interviews*, a cura di F. S. GERARD, T. J. KLINE e B. SKLAREN, University Press of Mississippi, Jackson 2000, p. 67). In definitiva, l'istanza collettiva è dunque parte decisiva di un progetto di liberazione personale.

²¹ H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1968, p. 61.

²² *Ibid.*, p. 59.

²³ Non mancano interventi tesi a mettere in rilievo la presenza delle teorie reichiane nel cinema di Bertolucci. Si veda, ad esempio, J. ROY MCBEAN, *Sex and Politics. Wilhelm Reich, World Revolution, and Makavejev's WR*, in "Film Quarterly", XXV, n. 3, Spring 1972, pp. 2-13, in cui l'autore sollecita una relazione tra *Il Conformista* e la posizione che Reich sostiene nella sua opera forse più famosa (*Die Massenpsychologie des Faschismus*, del 1933, che, per la sua critica radicale del totalitarismo, fu messa al bando dai nazisti e costò al suo autore l'esilio; misconosciuta dalla stessa KPD, il Partito Comunista Tedesco, fu anche causa dell'espulsione di Reich dal movimento). McBean mette in realtà l'accento sull'approssimazione della rilettura di Reich operata da Bertolucci: troppo semplicistica appare infatti ai suoi occhi l'equazione che avvicina fascismo e perversione sessuale individuando nel primo la conseguenza della seconda, mentre in Reich appare chiaro che dietro entrambi i fenomeni si trova la 'normale' e diffusa repressione degli istinti sessuali operata dalla classe dominante ed estesamente accettata dai ceti subalterni.

²⁴ Cfr. Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Wayne State University Press, Detroit 1995, pp. 188-89. Nota la Loshitzky, più precisamente, che la perversione sessuale occupa, nella filmografia bertolucciana, un ruolo ambiguo: da un lato manifestazione di una ribellione non certo confinata alla sessualità, dall'altro manifestazione della decadenza borghese e metafora dello sfruttamento capitalistico.

- ²⁵ “L’Espresso”, 18 aprile 1964.
- ²⁶ F. S. GERARD, *Sulla cresta dell’onda*, cit., p. 34. “Predominant historical malaise of modern man – aggiunge la Williams – [is] a guilty conscience” (“il male storico che domina l’uomo moderno è la cattiva coscienza”; L. L. WILLIAMS, *Stendhal and Bertolucci: The Sweetness of Life before the Revolution*, cit., p. 216).
- ²⁷ P. P. PASOLINI, *Il “cinema di poesia”*, cit., p. 181.
- ²⁸ L. ALBANO, *Parma come Clermont Ferrand*, cit., p. 94.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 91.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 90. La natura ambigua del procedimento mi sembra assimilabile alla “voce-soggetto” di cui parla Metz, in cui l’istanza narratrice si sovrappone alla voce interiore dell’autore, in una forma di “focalizzazione mentale” (cfr. CH. METZ, *L’enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scolastiche Italiane, Napoli 1995, e in part. il capitolo sulla voce-soggetto, pp. 157-176).
- ³¹ Non è certo questa la sede per affrontare teoricamente la complessa questione dell’allegoria; tuttavia riportiamo la nota definizione di Goethe, ancora a mio avviso utilizzabile in prospettiva ermeneutica: “È molto diverso che il poeta cerchi il particolare in funzione dell’universale, oppure veda nel particolare l’universale. Nel primo caso si ha l’allegoria, in cui il particolare vale solo come esempio, come emblema dell’universale [...]” (*Maximen und Reflexionen*, trad. it. di M. BIGNAMI, Laterza, Roma-Napoli 1983, p. 68). L’accento sul cercare è in antitesi al riconoscimento immediato e alogico del significato, proprio della tradizione simbolista.
- ³² A. FERRERO, *Vitalità del negativo e dialettica dell’utopia*, in “Cinema e cinema”, n. 1, ottobre-dicembre 1974, ora in *Per un altro cinema. Recensioni e saggi. 1956 1977*, a cura di L. PELLIZZARI, Falsopiano, Alessandria 2005, p. 188. La citazione da Calvino è nella *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964, p. 21; gli altri testi cui si fa riferimento sono *Scrittori e popolo* di Alberto Asor Rosa (Samonà e Savelli, Roma 1963), il saggio di Vittorini *Siamo politici anche noi*, in “Il Contemporaneo”, n. 4, aprile 1963, e *Verifica dei poteri* di Franco Fortini (Il Saggiatore, Milano 1965).
- ³³ STENDHAL, *La Certosa di Parma*, trad. it. di E. TADINI, Garzanti, Milano 1982 (1965), p. 31.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 48.

³⁵ *Ibid.*, pp. 47-48.

³⁶ *Ibid.*, p. 107.

³⁷ *Ibid.*, p. 370.

³⁸ *Ibid.*, p. 108.

³⁹ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁴¹ *Ibid.*, p. 162.

⁴² “Non ha ancora sviluppato una sufficiente consapevolezza storica per riflettere sulle ingiustizie da cui trae vantaggio” (L. L. WILLIAMS, *Stendhal and Bertolucci: The Sweetness of Life before the Revolution*, cit., p. 216).

⁴³ *Prima della rivoluzione*, in “L’Avant-Scène du Cinéma”, n. 82, juin 1968, p. 12. La versione francese della sceneggiatura è l’unica pubblicata; traduzioni di sue parti non presenti nella versione definitiva del film sono nostre. Alle continue fughe da casa di Agostino, nonché alla sua propensione all’abuso di alcool, si era già fatto cenno in una scena girata e poi esclusa in sede di montaggio, in cui Fabrizio e Agostino si fermano in una libreria cittadina (cfr. *Prima della rivoluzione*, cit., pp. 9-10).

⁴⁴ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 10.

⁴⁵ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 12. Evidente è l’analogia di fondo tra il capolavoro di Hawks e la situazione rappresentata in questo passaggio di *Prima della rivoluzione*: un’amici-zia maschile tra uomini di età ed esperienza diverse, come Cesare e Fabrizio. Una proposta analoga, questa volta da parte di Agostino, è presente in un’altra scena di questa seconda sequenza, poi eliminata nella versione definitiva del film. Il film da non perdere, questa volta, è *Mondo di notte*, documentario di Luigi Vanzi del 1959.

⁴⁶ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 11.

⁴⁷ J. E. MONTERDE, e E. RIAMBAU, *Bernardo Bertolucci*, Ediciones JC, Madrid 1981, p. 49.

⁴⁸ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 12.

⁴⁹ Si veda, su tale dialettica, A. APRÀ, *Bertolucci e il cinema come "certezza"*, in "Filmcritica", n. 156-157, 1965, pp. 289-293 e in part. p. 290.

⁵⁰ C. BERTONI, *Dalla pagina allo schermo: il senso sospeso di un racconto*, in C. BOITO, *Senso*, Manni, Lecce 2002, p. 103.

⁵¹ I. CALVINO, *Pasternák e la rivoluzione*, in "Passato e presente", n. 3, maggio - giugno 1958, p. 362.

⁵² F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, La Nuova Italia, Firenze 1975, p. 44.

⁵³ Così Morandini: "Lirica è la natura dei principali blocchi narrativi: Agostino e le sue cadute dalla bicicletta; Fabrizio che scopre la sua morte nel torrente; lo scontro di Gina con la ragazzina della torre; l'appuntamento in piazza Garibaldi; la camera ottica a Fontanellato; [...] Puck [...], col suo cechoviano addio al fiume [...]; il finale della festa dell'"Unità" ai giardini pubblici; la 'prima' del *Macbeth* al Teatro Regio, quasi il rito che sanziona il rientro di Fabrizio nell'ordine; la convulsa, dolce e amara allegria della partenza dopo le nozze con la pena segreta di Gina che disperatamente abbraccia e accarezza e bacia il fratellino di Fabrizio finché l'inquadratura la ferma, il volto in lacrime, sulla parola *Fine*" (M. MORANDINI, *Bernardo Bertolucci*, Quaderno a.i.a.c.e. n. 1, Torino, p. 7).

⁵⁴ *Intervista con Bernardo Bertolucci*, a cura di A. APRÀ e M. PONZI, in "Filmcritica", n. 156-157, 1965, p. 270.

⁵⁵ Riporto intenzionalmente i titoli originali dei due film cui ho fatto riferimento, in cui viene programmaticamente esibito il carattere episodico della loro struttura, nell'ambito dell'intento polemico di liquidare le categorie narrative 'ottocentesche', per mezzo di un sostanziale rifiuto della loro continuità e dell'occultamento della finzione che è loro proprio.

⁵⁶ STENDHAL, *La Certosa di Parma*, cit., p. 23.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 393.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁶¹ *Ibid.*, p. 297.

⁶² In E. UNGARI, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 35. Non privo di significato appare il fatto che l'enfasi sulla qualità della luce sia affiancata al recupero memoriale: *Prima della rivoluzione*, infatti, si distingue per una luce particolare, spesso molto intensa, quasi sempre uniforme, che sommerge la città e si diffonde elegantemente sui volti dei personaggi. Osserva Bertolucci: "Sono sempre stato colpito dal fatto che dei film che si amano si ricorda più della loro luce che del loro contenuto, della storia che raccontano. Così c'è una luce in *Viaggio in Italia* che non è la luce convenzionale del Sud italiano [...]. Poi c'è una luce in *À bout de souffle* che, io credo, resterà per la nostra generazione la luce più caratteristica degli anni Sessanta. Ecco, forse c'è una luce anche in *Prima della rivoluzione*" (*Bernardo Bertolucci: Before the revolution, Parma, Poetry and Ideology*, a cura di J.-A. FIESCHI, in *Bernardo Bertolucci. Interviews*, cit., pp. 35-36. Ora l'intervista è in *La sinistra e la destra contro Prima della rivoluzione*, in B. BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione*, cit., p. 40).

⁶³ Cfr. A. ASOR ROSA, "I Malavoglia" di Giovanni Verga, in *Letteratura italiana. Le opere. III. Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino 1995, pp. 733-877, e in part. alle pp. 762-71.

⁶⁴ Scrive Verga: "Avrei desiderato andare [...] fra quei pescatori e coglierli vivi [...]. Ma forse non sarà male [...] che io li consideri da una certa distanza, in mezzo all'attività di una città come Milano o Firenze. Non ti pare [...] che mai riusciremo ad essere tanto schiettamente ed efficacemente veri che allorquando facciamo un lavoro di ricostruzione intellettuale e sostituiamo la nostra mente ai nostri occhi?" (G. VERGA, Lettera a Luigi Capuana del 14 marzo 1879, in *Carteggio Verga Capuana*, a cura di G. RAYA, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1898, p. 80). La distanza fisica, la fuga dalla Sicilia ha insomma consentito a Verga una sua rappresentazione convincente, non fondata sull'osservazione diretta ma sulla "ricostruzione intellettuale".

⁶⁵ In F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 3.

⁶⁶ J.-C. MIRABELLA e P. PITIOT, *Bertolucci e il suo doppio*, in *Intervista a Bernardo Bertolucci*, cit., p. 19. Sull'unità di luogo nel cinema di Bertolucci si veda anche *Harold Pinter mi ha insegnato a rialzarmi*, conversazione di A. PIPERNO con B. BERTOLUCCI, in "La lettura", 48, 14 ottobre 2012, p. 2.

⁶⁷ L. ALBANO, *Effetto Bertolucci. L'esperienza dell'inconscio*, in "Fata Morgana", n. 4, 2008, p. 88.

⁶⁸ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, cit., p. 95.

⁶⁹ P. LAGAZZI, *Attilio e Bernardo Bertolucci tra cinema e poesia*, cit., p.51.

⁷⁰ Tutto ciò lascia inevitabilmente, nella produzione del nostro autore, ricadute assai visibili in termini di situazioni, personaggi, allegorie. Il tema del rapporto con i padri, per altro, è una delle costanti del cinema di Bertolucci: basti qui ricordare la memoria familiare e il viaggio a Tara di Athos Magnani in *Strategia del ragno*, il personaggio del professor Quadri nel *Conformista*, la complessa sofferenza edipica di Joe, il giovane protagonista di *La luna*, o l'amalgama di paternità biologica ed eredità spirituale che caratterizza l'esperienza e il viaggio del bambino statunitense nel *Piccolo Buddha*.

⁷¹ Cfr. P. P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, pp. 404-11.

⁷² Cit. in L. ALBANO, *Effetto Bertolucci*, cit., p. 84. *Fuochi in novembre* è il testo di Attilio Bertolucci citato dal figlio nel suo intervento: “Bruciano della gramigna / Nei campi / Un'allegria fiamma suscitano / E un fumo brontolone. / La bianca nebbia si rifugia / Tra le gaggie / Ma il fiume lento si avvicina / Non la lascia stare. / I ragazzi corrono intorno / Al fuoco / Con le mani nelle mani, / smemorati, / come se avessero bevuto del vino. / Per molto tempo si ricorderanno / Con gioia / Dei fuochi accesi in novembre / Al limitare del campo”.

⁷³ S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, Il Castoro, Milano 1996, p. 99.

⁷⁴ Per quanto riguarda i riferimenti ai fatti del tempo, in *Prima della rivoluzione* sono per altro molte le espunzioni operate rispetto alle indicazioni della sceneggiatura. Nota l'autore: “Il film [rispetto alla sceneggiatura] contiene meno occasioni così direttamente politiche [...] Era un film, quello scritto prima, che si voleva più tetramente politico. Io credo che poi la passione per il cinema e soprattutto la passione per il linguaggio [...] abbiano avuto il sopravvento” (in *Si vive sempre “Prima della rivoluzione”. Conversazione con Bernardo Bertolucci*, a cura di G. BERTOLUCCI e T. SANGUINETI, in “Cinegrafie”, XVI, 17, 2004, pp. 26-27).

⁷⁵ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 38.

⁷⁶ Francesco Barilli, attore, pittore e poi anche regista, appartiene a una famiglia di artisti. Oltre che in *Prima della rivoluzione*, lo vediamo, in questi anni, in *La parmigiana* (1963) di Antonio Pietrangeli e in un cortometraggio di Camillo Bazzoni, *L'urlo* (1965). Esordirà come regista nel 1968, con *Nardino sul Po*, un cortometraggio, per girare poi prevalentemente documentari e serie televisive, oltre che un paio di lungometraggi. Alto, magro, scuro di capelli, sguardo serio e ingenuo nello stesso tempo, Barilli appare somigliantissimo al giovane Bernardo: farne il protagonista di *Prima della rivoluzione* equivaleva a una dichiarazione esplicita di autobiografismo.

⁷⁷ Cfr. *Prima della rivoluzione*, cit., p. 44. Il testo della sceneggiatura è in questo passaggio più scarno di quello effettivamente realizzato: manca, ad esempio, il riferimento ai popolari cantanti citati poi nel film.

⁷⁸ P. P. PASOLINI, *Il "cinema di poesia"*, cit., pp. 181-82.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 181 e 182.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 182.

2. PROEMIO ED EPILOGO, OVVERO LO SPAZIO PROGRAMMATICO DELL'AMBIGUITÀ

*Il mio cinema è intriso di cultura letteratura, pittura, musica
in un modo piuttosto misterioso, mai esplicito¹.*

Prima della rivoluzione inizia con un breve monologo *off* su schermo nero, due didascalie e una memorabile sequenza di circa due minuti.

Abbiamo già detto della seconda didascalia, su tempo e luogo della vicenda. Rimandiamo alla conclusione di questo capitolo un'analisi esaustiva del testo recitato, limitandoci per ora a prendere in esame la prima didascalia, la citazione in essa contenuta e le prime immagini del film.

La ribellione del mio tempo, tra Pasolini e malinconia

“Chi non ha vissuto negli anni prima della Rivoluzione non sa cosa sia la dolcezza del vivere” è la frase di Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord con cui Bertolucci introduce le vicende rappresentate in *Prima della rivoluzione*. Talleyrand, che fu al servizio della monarchia di Luigi XVI, della Rivoluzione, dell'Impero e poi, dopo essere stato uno dei registi del Congresso di Vienna, ancora della monarchia, accompagna dunque lo spettatore verso il contesto storico della *Chartreuse*: gli anni delle guerre napoleoniche e della successiva restaurazione, caratterizzati da grande instabilità, slancio verso il cambiamento e ritorno all'ordine. Il contesto storico, in questo caso, costituisce dunque il presupposto necessario per capire il senso della frase e la sua portata allegorica nei confronti del presente del film.

Complessivamente, la decisione di iniziare il film con una citazione costituisce poi di per sé una manifestazione di iniziativa autoriale, realizzata per altro più sul filo della memoria che sulla base di una lettura o di un documento storico. “Non letta ma sentita”², la frase di Talleyrand viene infatti imprecisamente ricordata, e la sua alterazione non è altro che un'ulteriore dichiarazione *in limine* di soggettività, che si aggiunge allo svelamento dell'enunciazione implicito nello stesso atto della citazione. Il fatto di essere ancora priva di un legame concreto e comprensibile con gli eventi che verranno narrati, conferisce infine alla frase un carattere enigmatico, accentuando così la prospettiva arbitraria e personale della

sua utilizzazione. L'uso della didascalia, insomma, è il primo dei procedimenti distanzianti con cui lo spettatore è chiamato a confrontarsi, in una relazione intellettuale lontana dallo spontaneismo dell'identificazione. Non a caso, nel film le didascalie abbondano, ne accompagnano la vicenda, oltre che a commentarla, rimandando sia al cinema delle origini che al modernismo della *Nouvelle Vague*.

Può essere utile ricostruire, attraverso le parole dello stesso regista, la storia della frase di Talleyrand, o, più precisamente, la sua storia in relazione all'orizzonte programmatico di *Prima della rivoluzione*. Dice Bertolucci:

Da questa frase è partita l'idea del film, come se la dolcezza di vivere fosse un fatto di dopo la rivoluzione, il film cioè come demistificazione della frase di Talleyrand³.

Ma si tratta di un proponimento assai debole. Ben presto, infatti, Bertolucci si accorge che invece "quello che si sentiva dentro la frase è la nostalgia, il rimpianto per un'epoca che è finita perché c'è stata la rivoluzione"⁴. Dice ancora il regista:

Io sono borghese fino alle cellule più infinitesimali, sono socialmente un borghese [...]. Dunque, la prima cosa che mi colpiva [...] era la dolcezza di vivere della borghesia, e di qui tutto un mondo che avevo dentro, il mondo della borghesia di provincia, di queste dolcezze mitiche che sentivo vere, quindi nostalgia degli anni d'oro della borghesia in me, vera, di una classe con qualcosa da dire [...]⁵.

Si tratta, come si vede, di una rettifica di non poco conto, che dice dell'ambivalenza della posizione intellettuale di Bertolucci. Di Talleyrand, politicamente straordinariamente capace di passare attraverso regimi e rivoluzioni senza perdere influenze e potere, si intende mostrare un presunto falso rammarico per la scomparsa di un mondo passato, per poi accorgersi invece di come il rimpianto sia parte di un sentire condiviso e moderno, di come l'impasto tra nostalgia e polemica rappresenti la cifra psicologica, attualissima, propria di una temperie generazionale.

Lo stesso atteggiamento di Talleyrand nei confronti del 'prima del 1789' appare infatti tutt'altro che limitato a un'ottica politica di parte, se si tiene conto di come anche lo stesso Stendhal, di chiare simpatie bonapartiste, repubblicane e liberali, ne condividesse ampiamente il carattere. Testimonianze di un tale sentire, ad esempio, sono contenute nel *Rosso e il nero*. Il romanzo, come d'altronde avviene per la *Certosa*, sposta il punto di osservazione dal 'dopo la rivoluzione' agli anni del 'dopo la restaurazione', presentata ancora in una volta in tutte le sue miserie morali, politiche e diplomatiche e in tutto il suo insopportabile confor-

mismo. Il rimpianto nei confronti del passato è ora esplicito. Nella recensione al *Rosso*, redatta in forma di lettera, che Stendhal inviò al conte Salvagnoli per farla tradurre e pubblicare in rivista, l'autore non esita infatti a mettere in rilievo "lo sciocco puritanismo che [...] è venuto a rattristare la Francia e a farle perdere l'appellativo di *gaia*, che meritava così bene prima della Rivoluzione"⁶, con il suo impasto di delazione e ipocrisia, per concludere dopo qualche paragrafo che "la Francia *gaia*, divertente, un po' libertina, ch'è stata dal 1715 al 1789 il modello dell'Europa, non esiste più: niente le rassomiglia meno della Francia grave, morale, tetra, che ci han lasciata in eredità i gesuiti, le congregazioni e il governo borbonico dal 1814 al 1830"⁷.

La citazione di Talleyrand esprime dunque la consapevolezza della miseria del presente, se messo a confronto con i fasti del passato e con la speranza di cambiamento che il *prima* poteva ancora concepire. È in gioco, insomma, il potere della ricostruzione mitica che penetra sia nella prospettiva dei due francesi, che in quella bertolucciana. Ed è non a caso proprio il mito, procedimento simbolico, legato quindi all'indistinto della memoria e alla trasfigurazione della nostalgia, a dare le mosse alla narrazione dell'intero film, secondo quel meccanismo che per Frye è alle origini della letteratura e della narrazione di storie⁸.

Ben presto, nel corso del film, ci renderemo conto della forza di tale trasfigurazione nostalgica. Se, infatti, il mondo borghese prima della rivoluzione ha la rassicurante eleganza delle suppellettili antiche e del taglio sartoriale di ottimi vestiti, è anche vero che, almeno per quanto riguarda le relazioni umane, c'è ben poco di dolce nella vita borghese di Fabrizio. Basti pensare alla formalità distante, e a tratti lacerata dall'insofferenza, del suo rapporto con i genitori, alla sua incapacità di stabilire una relazione soddisfacente con Agostino, che avrebbe probabilmente aiutato e salvato l'amico, alla fuga, per povertà emotiva, dalla complessità e dall'autenticità dell'amore di Gina. Non sarà inutile, in questo senso, ricordare che Fabrizio stesso parla della sua condizione con un esplicito rimando alla frase di Talleyrand: "è sempre prima della rivoluzione, quando si è come me". Le parole sono pronunciate fuori campo, mentre vediamo un gruppo di bambini che avanzano tra gli alberi con le loro bandiere, a rendere fin troppo esplicita la distanza tra l'incapacità di superare le barriere di un triste individualismo, che opprime il protagonista, e una riconoscibile istanza di innocenza e di coralità, più che evidente nell'incedere dei ragazzini. Cosa ci sia di dolce, in questo vivere prima della rivoluzione, appare finalmente e definitivamente chiaro: niente, o, meglio, niente di significativo, umano, vissuto. Come mette intelligentemente in rilievo Kolker, è proprio ora dunque che si capisce il senso della citazione da Talleyrand, "a lament of bad conscience, nostalgia, and the inability to reconcile personality to history"⁹.

Nello stesso tempo, una volta chiarito che la dolcezza di vivere è categoria prerivoluzionaria, della frase di Talleyrand è anche possibile una lettura antropologica, che distingua ulteriormente il privilegio dell'appartenenza a un'élite dal volgare orgoglio del benessere da poco acquisito. È la proposta di Gerard:

di fronte all'imborghesimento generalizzato prospettato dalla società di massa, forse tanto vale cedere – sia pure a costo di un certo masochismo – all'indolenza che caratterizza la qualità della vita agli occhi dei privilegiati dell'Ancien Régime, il cui vero sapore continuerà ancora per molto tempo a sfuggire alla comprensione dei nuovi ricchi, dopo lo sviluppo della riproducibilità della felicità in serie¹⁰.

Come esiste una storia del significato attribuito dall'autore alle parole di Talleyrand, esiste anche una storia relativa alla loro collocazione all'interno del film:

D'altra parte avrei voluto metterla alla fine del film, questa frase, perché avrebbe avuto un senso molto forte dopo tutto quello che era successo. Ma forse era troppo forte, appunto, e ho preferito invece metterla all'inizio, come per annunciare il colore e il tono del film¹¹.

L'inversione di rotta relativa ai tempi e alle modalità di utilizzazione della frase di Talleyrand, il suo dislocamento dallo spazio assertivo dell'epigrafe a quello programmatico e problematicamente aperto dell'esergo, sempre passibile di una successiva verifica, vanno di pari passo con il cambio di direzione di cui si è detto sopra, quello relativo all'interpretazione, da parte del regista, del significato della stessa frase. Come sull'intenzione di riuscire a formulare un giudizio negativo sul passato affiora la nostalgia, così alla chiarezza e alla forza dell'epigrafe, che riassume il senso di un percorso già narrato e il cui senso è già verificabile, Bertolucci preferisce l'ambiguità della posizione incipitaria, la sua apertura fatta di aspettative ancora tutte da riscontrare sul piano di una narrazione non ancora iniziata. Detto altrimenti, la collocazione in esergo consente all'autore di esibire, *in limine*, la contraddizione che anima l'intero film, tra il suo fondamento realistico – la precisione del documento, la sua piena collocabilità storica – e l'ambiguità della sua rilettura, la non univocità del testo, il suo bisogno di verificarne il significato “per noi”.

Le prime immagini del film mostrano un primo piano di Fabrizio, che guarda in macchina e recita, giustapponendoli, tre brevi frammenti dalla *Religione del mio tempo* di Pasolini, e, più precisamente, dal poemetto omonimo incluso

nella prima sezione del volume, testo collocato, nella raccolta, subito dopo *A un ragazzo*, dedicata da Pasolini proprio al giovane Bernardo. Il poemetto, redatto negli anni 1957-59, è un'ampia riflessione in versi la cui premessa necessaria sta nella comprensione dello spirito del tempo, "la sirena neocapitalistica da una parte, la desistenza rivoluzionaria dall'altra: e il vuoto, il terribile vuoto esistenziale che ne consegue"¹². Nella prospettiva di una Italia segnata dalla volgarità dello Stato borghese e dall'ipocrisia della Chiesa, nella consapevolezza, sempre più forte, del lento morire di una resistenza, Pasolini ricerca nel mondo sottoproletario lo stato di grazia della vitalità inconsapevole e nel proprio passato, nell'"idoleggiamento o rimpianto del mito friulano-materno"¹³, i segni dell'esperienza della sintonia e della pienezza vitale. Ma vediamo i versi recitati dal protagonista:

Eppure, Chiesa, ero venuto a te.
Pascal, e i Canti del Popolo Greco
tenevo stretti in mano [...]

[...] Spazzò la Resistenza
con nuovi sogni il sogno delle Regioni
Federate in Cristo, e il dolcardente
suo usignolo... [...]

Guai a chi non sa che è borghese
questa fede cristiana, nel segno
di ogni privilegio, di ogni resa,
di ogni servitù, che il peccato
altro non è che reato di lesa
certezza quotidiana, odiato
per paura e aridità, che la Chiesa
è lo spietato cuore dello Stato¹⁴.

Si tratta, come ben si vede, di una narrazione ellitticamente mirata a enucleare i due elementi centrali della formazione pasoliniana: la giovanile fede religiosa e l'ideale resistenziale che la sostituì, con la sua nuova utopia di trasformazione sociale. Il terzo frammento riutilizzato in *Prima della rivoluzione* è una delle invettive che chiudono la terza sezione del poemetto, di chiara ascendenza scritturale: le maledizioni del libro di Isaia e il loro esprimere un giudizio sull'umanità e sulla storia¹⁵. La violenza delle parole del testo pasoliniano si fonda sul-

l'iterazione sintattica sia a livello del periodo (le oggettive coordinate introdotte dai tre *che*), che all'interno della proposizione ("di ogni privilegio, di ogni resa, / di ogni servitù"). Essa unisce indissolubilmente Chiesa e Stato, in clausola nei due versi conclusivi, nella comune responsabilità per un presente in cui *cristiana* e *borghese* possono essere aggettivi di una stessa dimensione della coscienza, per un credo stravolto e sovvertito nella negazione dell'uguaglianza e della dignità umana. Così, se *cristiana* si unisce regolarmente a *fede*, l'assonanza di *fede* con *borghese* ne sottintende il carattere distorto e contaminato, evidente per altro nell'accostamento in rima tra *peccato, odiato* e *Stato*, in cui la sovrapposizione tra una tradizionale categoria dell'immaginario cristiano e l'impersonalità del linguaggio costituzionale avviene nel segno di una sostanziale mancanza di interesse e di comprensione per l'altro, di una disumanità che ha precisi connotati storici e antropologici. Si tratta, in definitiva, di un atto di abiura nei confronti della speranza in una Chiesa rivoluzionaria, ormai assimilata all'etica comportamentale avidamente borghese propria della "volgare fiumana / dei pii possessori di lotti"¹⁶, e perciò intimamente estranea alla tensione del messaggio evangelico. Nel contesto del film, la violenza dei versi pasoliniani è funzionale a esplicitare la portata della ribellione iniziale di Fabrizio, il suo disgusto verso le forme del mondo che lo circonda e in cui vive, la conseguente radicalità delle sue aspirazioni. Solo da tale premessa sarà possibile cogliere il rilievo della sconfitta subita dal protagonista, come vedremo emblematicamente rappresentata nella scena finale del matrimonio borghese, esito assolutamente sproporzionato alla portata della sua *quête* velleitaria e ambiziosa.

La carica polemica della citazione pasoliniana è indubbiamente accentuata anche dalla *brevitas* che caratterizza il testo riprodotto, dalla sintesi vertiginosa tra le tappe di un percorso, da essa solo accennate, e l'accusa senza appello che colpisce la percezione del fenomeno religioso da parte del perbenismo borghese. In questo senso è opportuno soffermarsi su una delle modifiche più significative operate da Bertolucci in sede di montaggio, volte a dare un rilievo particolare, assertivo e non negoziabile ai versi pasoliniani che aprono *Prima della rivoluzione*. La sceneggiatura conteneva infatti anche un'altra scena, effettivamente girata e solo successivamente eliminata, che nella versione definitiva avrebbe dovuto seguire immediatamente la sequenza iniziale. Siamo lungo il fiume, Fabrizio è in compagnia di Agostino. Davanti all'amico, dopo un poco opportuno autoencomio per essere riuscito agevolmente e senza rimorsi a lasciare Clelia, Fabrizio sente di avere fatto un passo emblematico e 'politico', che lo allontana dalle miserie della sua classe sociale per renderlo partecipe di una causa potenzialmente emancipatrice. È in questo momento che si inserisce una nuova citazione dalla *Religione del mio tempo*, introdotta questa volta con un preciso riferimento al suo autore:

FABRIZIO. [...] Clelia sull'erba, Clelia al cinema, Clelia al telefono, Clelia a ballare, Clelia in chiesa, Clelia l'estate. E ogni volta io mi gettavo verso di lei, felice. Ma per questo anche Clelia muta, Clelia sorda, Clelia intollerabile. Davanti a Clelia, io diventavo un altro: una specie di esteta, un piccolo esteta di provincia. (*Poi, con un salto nel tono della voce*) C'è un poeta che accosta il suo estetismo al sottoproletariato romano: (*e scandisce, felice, con il suo accento parmigiano dolce e lamentoso*) "La nostra speranza è ugualmente ossessa: / estetizzante, in me, in essi anarchica. / Al raffinato e al sottoproletario spetta / la stessa ordinazione gerarchica / dei sentimenti: entrambi fuori dalla storia, / in un mondo che non ha altri varchi / che verso il sesso e il cuore, / altra profondità che nei sensi. / In cui la gioia è gioia, il dolore dolore". Che invidia di Roma a leggere le sue poesie. Come nei racconti di Moravia¹⁷.

L'eliminazione dell'intera scena in sede di montaggio obbedisce indubbiamente all'intento, evidente anche in altre parti del film e particolarmente nella sua parte iniziale, di allentare il legame a riferimenti biografici e personali troppo espliciti¹⁸. Pasolini, infatti, amico di famiglia e mentore del giovane Bernardo, occupa un ruolo di primaria importanza nella biografia intellettuale di Bertolucci. In questa occasione, il testo pasoliniano citato parlava troppo del suo autore, dell'accostamento eretico tra l'estetismo del sentire, proprio dell'intellettuale, e l'animo sottoproletario, che nella *Religione del mio tempo* assume il volto di due giovani, "poveri, allegri cristi quattordicenni"¹⁹, "lieti paganamente dei loro passi"²⁰, che mettono in moto la narrazione del poemetto e il cui spensierato e sfrontato camminare verso la città è l'esatto antonimo dell'inquieto intellettualismo e del vagabondaggio fisico ed esistenziale dei due giovani borghesi di *Prima della rivoluzione*. "Ignorati e disadorni", i due aggettivi con cui Pasolini nei primi versi del poemetto, e per ben due volte, definisce i due adolescenti, sembrano infatti qualificare una condizione lontanissima da quella di Agostino e Fabrizio nel film di Bertolucci, giovani ben curati e di buona famiglia, pettinati, rasati e stretti nei loro vestiti di buona fattura.

La citazione pasoliniana, in questo secondo caso, dovette dunque apparire ambigua, inserita in un testo la cui prospettiva è invece quella di un'identificazione impossibile, di una rivoluzione fallita, dell'inevitabilità di un futuro da borghese, per chi è cresciuto in un passato borghese. I versi di Pasolini sembrano insomma tratteggiare un'utopia semplificata, i termini di una somiglianza intellettualmente voluta e dunque un po' forzata, probabilmente coerenti con l'orizzonte banalizzante e ingenuamente fiducioso di un personaggio velleitario e assertivo come Fabrizio, ma troppo estranei, per intensità dell'osservazione e collocazione antropologica, alla ricerca del personaggio bertolucciano. Il verso pasoliniano suona dunque qui come una lezione ripetuta correttamente ma in

modo meccanico, un omaggio un po' troppo scolastico e freddo, troppo "dovuto", vista anche la relazione di discepolanza che legò Bertolucci a Pasolini agli inizi della sua carriera cinematografica. L'impressione di forzata innaturalità è data infine dal fatto che, questa volta, Pasolini viene citato esplicitamente e "in situazione", all'interno di una lunga battuta con cui Fabrizio si rivolge ad Agostino e, per di più, "con un salto nel tono della voce". In tutto ciò, dunque, le ragioni della rimozione.

L'espunzione della scena dalla versione finale di *Prima della rivoluzione*, così, isola la citazione pasoliniana che apre il film attribuendole un particolare rilievo. Verso tale esito tendono anche altre soluzioni compositive, recitative e strutturali, proprie della sequenza iniziale, che accentuano l'intensità della denuncia contenuta nei versi recitati da Fabrizio.

Indubbiamente, la collocazione incipitaria contribuisce in modo decisivo a conferire uno spessore programmatico al testo pasoliniano, a fare di esso una imprescindibile base di partenza per l'intero film: e non sarà inutile notare che anche tale posizione è il risultato di uno scarto dal progetto originario delineato dalla sceneggiatura. Stando ad essa, *Prima della rivoluzione* doveva infatti aprirsi con una scena girata in interni ed esterni (*Le Chiese del Giovedì Santo*), un lungo monologo di Fabrizio sui borghesi di Parma, "eleganti e capaci di cose orribili"²¹, ripreso nella versione definitiva del film solo per alcuni dettagli inseriti poco più avanti in un nuovo monologo del protagonista. Le parole di Fabrizio sembrano echeggiare l'indignazione idealista di un Jean Sorel, tanto per rimanere a Stendhal: contengono tutto l'orrore per l'intollerabile contiguità con un insieme di individui disprezzabili, che, se per il protagonista del *Rosso e il nero* sono i mediocri arrivisti di provincia e gli ottusi aristocratici parigini, a lui, figlio di un carpentiere, sia gli uni che gli altri dunque radicalmente estranei, per Fabrizio, borghese mai uscito dallo spazio rassicurante dell'orizzonte familiare e provinciale, sono i propri simili, per educazione e abitudini. Riportiamo interamente il testo previsto dalla sceneggiatura:

Si sente che amano il mondo dove vivono, che amano essere testimoni della propria esistenza. Si osservano a vicenda, con discrezione, con gaiezza, con malinconia. Senza complessi, senza i complessi d'inferiorità dei provinciali; in loro c'è una grande pace e nessuna tentazione, nessuna velleità. Sono eleganti e capaci di fare cose orribili. Al momento giusto, tutti gli anni, entrano nelle chiese in piccoli gruppi, e non si ricordano nemmeno che l'anno precedente, con la medesima luce, con le medesime coscienze bagnate dall'emozione, erano entrati nelle medesime chiese... e che erano già morti. Non vogliono *sapere*, e in questo sono umili, non cercano neanche di far finta. Arrivano perfino a mettersi da parte e la loro solitudine non è

ferita che dai bambini che non studiano, o che studiano troppo, o dalle crisi di fegato per aver mangiato troppo, dalle mode che cambiano spesso, dalle stagioni. La loro coscienza non vuole comprendere, anche se hanno la realtà sotto gli occhi, e loro, gli attori, rifiutano la realtà dei loro personaggi, della loro scena, ecco tutto: vedo delle figure fuori dalla Storia, remote, prive dei sentimenti veri che possiede chi è nella Storia, figure in cui preesiste solo la Chiesa, in cui il Cattolicesimo ha soffocato ogni oscuro desiderio di libertà. Nel silenzio senza speranza della borghesia, ferocemente, io vorrei urlare, per tutti quelli in cui la passione civile si è trasformata in vile desiderio di tranquillità, urlerei per i miei amici cari, per i loro corpi senza erezione, come per i loro fini usurpati. Mi domando se sono mai nati, se il presente risuona dentro di loro, ossessionato, come in me risuona e non può consumarsi. Mi domando qual è la loro speranza, dove è la loro fiducia, cosa è la loro pietà²².

È più che evidente, dal confronto tra il prodotto finale e la sceneggiatura di questa sequenza iniziale, l'attenuazione della carica declamatoria e argomentativa propria del testo recitato, per altro sottratto all'impegnativa posizione incipitaria. Tale evoluzione sembra coerente con l'intento, da parte del regista, di accentuare l'ambiguità della *Weltanschauung* del protagonista: il ridimensionamento della sceneggiatura, realizzato sia nel corso delle riprese che in sede di montaggio, restituisce infatti un personaggio assai meno verboso e sicuro di sé, meno diretto e quindi anche più sfuggente e artisticamente efficace. Sembra che Bertolucci – e questo, come vedremo, non è l'unico segnale che si muove in tale direzione – abbia inteso attenuare la dimensione oratoria del suo personaggio, al fine di offrirne una immagine più sfumata, accentuando la contraddizione tra la violenza del suo atto di accusa e la fascinazione per la cultura dei padri. Dell'ambivalenza del protagonista scrive anche Ferrero:

Non a caso, nella trilogia del Bertolucci migliore (*Prima della rivoluzione*, *Il conformista*, *Strategia del ragno*) ricorre la figura di un protagonista incerto, diviso tra l'impulso alla trasgressione (rottura con la propria origine e classe, tentazione della *dépense* e della "follia", costruzione di una immagine altra – ostentata e teatrale – di se stesso) e il risucchio nella tradizione, il ritorno alla norma, la perversione della "mediocrità". Conquista e/o perdita di un'identità che avviene in solitudine, senza la guida certa di padri e maestri, dentro il gelo del "tramontato dopoguerra" e della caduta delle illusioni²³.

L'intensità della denuncia, la tensione verso la "costruzione di una immagine altra", nelle immagini iniziali di *Prima della rivoluzione*, sono riconoscibili anche in altre scelte di inquadratura e recitazione. Se il primo piano è di per sé

figura perturbante, avvicinamento innaturale del particolare ed elemento di discontinuità, la collocazione incipitaria del procedimento, la sua funzione provocatoriamente antinarrativa e la sua atipica durata ne moltiplicano, nel nostro caso, l'effetto e l'impatto sull'immaginario [fot. 2].



fotogramma 2

Siamo infatti in uno spazio ancora privo di una dimensione diegetica, e l'avvicinamento operato dal primo piano non risponde certo all'esigenza di mettere a fuoco emozioni legate ad azioni ed eventi; lo stesso tempo che scorre sul paesaggio del volto di Fabrizio non racconta una storia e non è funzionale che alla recitazione dei versi pasoliniani. Inoltre, il particolare e straniante regime dello sguardo in macchina adottato del personaggio evidenzia la costruzione della messa in scena e coinvolge direttamente lo spettatore in una sorta di 'a parte' brechtiano, il cui carattere riflessivo e ideologico risulta, per la sua collocazione iniziale, assolutamente inaspettato e frustrante per uno sguardo in cerca di identificazione. Il primo piano e l'assenza di profondità di campo riducono le possibilità esplorative dello sguardo dello spettatore: niente è infatti visibile oltre al volto di Fabrizio, se non uno sfondo grigio e uniforme in cui si può forse distinguere, con molta difficoltà, una sfuocata figura umana. La voce del personaggio è ferma e decisa, come intensi sono il suo sguardo e la sua espressione: tutto, in

questa inquadratura, parla allo spettatore da uno spazio/tempo privo di spessore narrativo; tutta l'attenzione è posta sullo spessore concettuale e argomentativo delle parole di Fabrizio, e, con loro, sulla dimensione critica e profetica del testo pasoliniano²⁴. E dal momento che, come abbiamo visto sopra, assai ambiguo e sfumato è il confine tra istanza autoriale e voce del personaggio, l'inquadratura iniziale configura così anche un modello programmatico di relazione tra l'autore e lo spettatore borghese: nei confronti di quest'ultimo, che cerca emozione e identificazione senza una riflessione sull'esperienza, l'artista, allora, si fa carico di un'istanza didascalica che coinvolge anche le categorie espressive²⁵.

Ma torniamo alla *Religione*. Per comprendere a pieno il senso della rilettura operata da Bertolucci, sarà significativo prendere in esame almeno l'intera terza sezione del poemetto pasoliniano. I pochi versi del testo citati in *Prima della rivoluzione* si inseriscono infatti in un contesto più ampio, in cui, come si è detto, la miseria del presente spinge il poeta alla valorizzazione dell'infanzia friulana e del mito umano e religioso ad essa legato,

[...] come se
il mistero contadino, quieto
e sordo nell'estate del quarantatre,
tra il borgo, le viti e il greto
del Tagliamento, fosse al centro
della terra e del cielo²⁶.

Nella *Religione del mio tempo*, Pasolini configura infatti il recupero di una "mitica civiltà contadina segnata da un miracolo irripetibile"²⁷, centrata sulla corrispondenza simbolica. In essa l'elemento culturale, antropologico, il "mistero contadino" si offre in tutta la sua indefinibile portata di una verità collettiva, posizionandosi al centro di un mondo in cui, significativamente, si sovrappongono la dimensione orizzontale e storica della vita e del lavoro umani ("il borgo, le viti e il greto / del Tagliamento") con la prospettiva verticale del cielo e dei significati condivisi. La posizione dell'autore è in sintonia con l'universo rappresentato:

Tra i libri sparsi, pochi fiori
azzurri, e l'erba, l'erba candida
tra le saggine, io davo a Cristo
tutta la mia ingenuità e il mio sangue.
Cantavano gli uccelli nel pulviscolo

in una trama complicata, incerta,
assordante, prede dell'esistere,
povere passioni perse tra i vertici
umili dei gelseti e dei sambuchi:
e io, come loro, nei luoghi deserti
destinati ai candidi, ai perduti,
aspettavo che scendesse la sera,
che si sentissero intorno i muti
odori del fuoco, della lieta miseria,
che l'Angelus suonasse, velato
del nuovo, contadino mistero
nell'antico mistero consumato²⁸.

Il testo, come si vede, è attraversato da una serie di corrispondenze lessicali, sintattiche e di contenuto particolarmente significative. Non può sfuggire il rapporto di sintonia che lega l'immagine del poeta al mondo della natura in cui essa si muove: candida è l'erba dei campi, come candido è il poeta; il canto degli uccelli, "prede dell'esistere, / povere passioni", è esplicitamente assimilato al soggetto poetico ("io, come loro"), in attesa solitaria del misterioso rituale della sera contadina. Il motivo del canto degli uccelli è poi, come si sa, centrale nella tematologia di matrice simbolista; basti pensare alla sua occorrenza nella poesia pascoliana, in cui esso assume frequentemente una chiara valenza metafisica: creature intermedie, gli uccelli, con il loro canto, non sono che la manifestazione di un inesprimibile significato universale. Nel passo pasoliniano il motivo si intreccia con quello dell'attesa di un evento rituale e potenzialmente salvifico, come in *Lungo l'Affrico* in cui D'Annunzio riconosce istintivamente un nesso indefinibile tra il canto delle rondini e l'"alba certa" dell'estate e della sua pienezza vitale, da esso annunciata al mondo. Lo scenario desertico in cui si colloca il poeta della *Religione del mio tempo*, inoltre, evoca una situazione topica dell'immaginario cristiano, uno spazio senza tempo in cui si possano realizzare l'esperienza della solitudine, della riflessione sul proprio vissuto e di un confronto con la legge morale tale da consentire la comprensione dell'errore e una conseguente, effettiva penitenza.

La stessa struttura del testo è centrata sulla coordinazione e sull'equilibrio formale, allusivi del rapporto di sintonia tra uomo e mondo. Si notino in particolare alcune riprese: "*Tra* i libri [...] *tra* le saggine"; "*dei* gelseti e *dei* sambuchi"; "*ai* candidi, *ai* perduti"; "*che* scendesse la sera [...] *che* si sentissero intorno [...] *che* l'Angelus suonasse". Per Pasolini si tratta di delineare un *pattern* centrato

sull'idea di un'umanità che si riconosce nel tutto della natura e della storia che la circonda, in cui la *correspondence* simbolista sopravvive in una sua variante umile e arcaica, volta a illustrare la pienezza del mito dell'innocenza e la riconoscibilità del valore collettivo, "eterno" del *milieu* contadino e della percezione religiosa del mondo. Non certo a caso, negli ultimi versi sopra citati, l'"antico mistero" si sovrappone al "mistero contadino", definendo così in termini risolutivi una corrispondenza tra l'idea di un significato e la sua realizzazione storico-culturale, propria di una stagione ben precisa della formazione dell'autore.

Risulta decisiva, ai fini della comprensione del testo e del nostro discorso su *Prima della rivoluzione*, la collocazione psicologica del mito friulano-contadino all'interno della *Religione* pasoliniana. Il ricordo delle radici emerge infatti dalla prospettiva romana, evocato dalla visione dei due giovani sottoproletari che attraversano il quartiere in cui vive il poeta. Così, le

[...] misteriose
mattine di Bologna o di Casarsa,
doloranti e perfette come rose,
riaccadono qui nella luce apparsa
a due avviliti occhi di ragazzo²⁹.

L'età dell'innocenza, da questa posizione, non è dunque che una *vie antérieure* che la modernità ha ridotto a puro rimpianto, a variante non più concretamente esperibile, se non nella dislocazione operata dal filtro memoriale³⁰. Il mito contadino, la *Weltanschauung* primitiva e irrazionalmente coinvolta nella natura, non sopravvivono all'urgenza della Storia:

Fu una breve passione. Erano servi
quei padri e quei figli che le sere
di Casarsa vivevano, così acerbi,
per me di religione: le severe
loro allegrezze erano il grigiore
di chi, pur poco, ma possiede;
la chiesa del mio adolescente amore
era morta nei secoli, e vivente
solo nel vecchio, doloroso odore
dei campi³¹.

La stagione della corrispondenza è dunque inesorabilmente finita. Ed è proprio in tutto ciò, nell'analoga percezione dell'impossibilità di un'intima sintonia tra individuo e mondo, che è rintracciabile un'affinità non banale tra il testo pasoliniano e *Prima della rivoluzione*. La scissione, propria della *Religione*, tra nostalgia per la cultura del passato e anelito indistinto, sconforto di fronte alla massificazione dell'esperienza e alla falsa spiritualità del presente storico, rivive in *Prima della rivoluzione* collocata in un diverso contesto psicologico e sociale. Anche in Bertolucci, infatti, il tempo della "dolcezza del vivere" e l'esperienza della sintonia ad esso riconducibile sono irrimediabilmente compiuti, e al soggetto non resta che la villeggiatura, l'illusione dell'impegno, e, successivamente, il ritorno ad un ordine accettato volontaristicamente, ma intimamente non sentito e non amato. Manca però, in *Prima della rivoluzione*, quella tensione contraddittoria che spinge invece Pasolini verso una ricostruzione mediata e chimerica della corrispondenza, "fino perdutamente a fare / di altra vita, nella nostalgia, / piena esperienza"³². Ogni tensione utopica sembra infatti definitivamente estranea all'orizzonte del protagonista bertolucciano, una volta rientrato nei binari di un'esistenza ordinaria, comoda e priva di imprevisti: "fuori dalla Storia", come quella degli anonimi borghesi di Parma.

La cifra dell'operazione compiuta da Bertolucci è dunque pasoliniana e, se possibile, di questa ancora più amara; senza una carica irrazionale e immaginifica, essa si configura esclusivamente come recupero sfuggente e nostalgico della tradizione, vana ricerca di una mitologia delle radici, priva di tensione partecipativa e di entusiasmo. La *ratio* revisionista che muove la rilettura della *Religione* pasoliniana operata dal film, è dunque quella del completamento, della *Tessera* di cui parla Bloom: il senso di affinità porta ad appropriarsi di un testo e, soprattutto, di un atteggiamento psicologico verso cui si intende mostrare, con la nuova opera, una sorta di "token of recognition"³³, che sia segreta manifestazione di un *idem sentire*. Nello stesso tempo, si va ben oltre l'imitazione propria di un semplice omaggio: il modello viene ricollocato in un nuovo orizzonte, i suoi tratti declinati in un contesto diverso, in modo da segnare uno scarto e suggerire un percorso originale.

Si è scritto più volte di come *Prima della rivoluzione* sia un film antipasoliniano, insistendo sul bisogno di emancipazione proprio del giovane Bernardo, dopo l'esordio di maniera della *Commare secca*. Ma ciò in realtà avviene più sul piano delle soluzioni stilistiche ed espressive, che su quello dell'atteggiamento psicologico nei confronti del mondo. Il distanziamento è riconoscibile, infatti, quasi in modo esemplare nella sequenza iniziale, che muove dalla visione frontale del personaggio, stilizzazione peculiare del primitivismo pasoliniano, a un montaggio incongruente e discontinuo, decisamente discordante dal mimetismo di ascendenza neorealista, di cui il primo cinema di Pasolini rappresentava –

nonostante la sua provocatoria originalità – una appendice estrema e irripetibile. Ma in realtà, come si è visto, la cifra dell’atteggiamento psicologico che unisce Bertolucci a Pasolini non è così difforme: al primo potrebbe estendersi, con la dovuta cautela, ciò che Micciché ha scritto per il percorso artistico del secondo, “che coniugava insieme [...] tradizione e innovazione, classicità e modernità, il culto (intellettuale) del passato e l’ansia (soggettiva) del presente”³⁴.

Chiusa la citazione pasoliniana, la voce del personaggio diviene commento, mentre Fabrizio già corre, precariamente ripreso con un obiettivo a focale lunga. La corsa di Fabrizio è montata in parallelo con le riprese aeree della città, con cui essa stabilisce significativamente una relazione visivamente conflittuale, tra l’urgenza dello zoom, che avvicina il personaggio straniandolo dal contesto e rappresentandolo in un movimento che appare caotico e senza direzione, e la distanza senza tempo con cui ci vengono mostrate le immagini di Parma vista dal cielo [fot. 3 e 4]. Il testo recitato, anche in questo passaggio, è di grande importanza per la comprensione del carattere programmatico della sequenza iniziale:

Come in sogno mi vengono incontro le porte della città, i bastioni, le barriere doganali, i campanili come minareti, le cupole come colline di pietra, i tetti grigi, le altane aperte, e giù, più giù le strade, i borghi, le piazze, la piazza...

Il testo delinea un modello di conoscenza irrazionale, alogico. Innanzitutto colpisce, di tale modello, la passività del soggetto, che è in effetti oggetto di un processo a lui esterno, e non vero e proprio agente consapevole di esperienza: la rappresentazione della realtà va letteralmente incontro al personaggio, si mostra ad esso senza essere da lui cercata. Come nella *Commedia* dantesca ogni incontro è determinato da un disegno provvidenziale esterno all’intenzionalità del soggetto³⁵, così in *Prima della rivoluzione* il mondo si offre ad esso in una sorta di illuminazione improvvisa e priva di sistematicità e raziocinio.

Analogamente, assai rilevante è il motivo del sogno. Nel film, il sogno non viene fatto dal protagonista, ma a lui viene incontro; ciò che in sogno si vede, cioè, non è il risultato di un processo che ha origine nella psiche del soggetto, ma qualcosa che si offre all’uomo dall’esterno. Gli uomini non fanno sogni, ma i sogni sono per gli uomini: un paradigma della visione che ricorda per altro l’esperienza dello spettatore cinematografico, la sua passività di fronte a un mondo che non può né influenzare né determinare³⁶. La Parma di Bertolucci vuole insomma essere una città sognata, che raggiunge il protagonista oltre le sue intenzioni, esibendo il fascino misterioso della sua distanza irraggiungibile, così come, secondo lo stesso regista, è una città sognata la Parma di Stendhal³⁷.



fotogramma 3



fotogramma 4

Parma viene dunque presentata come un insieme composito, in cui è riconoscibile, attraverso il filtro dell'immaginazione onirica, il passaggio della storia e dell'esperienza collettiva, sia nel dato storicamente attendibile – le barriere doganali – sia in quello inserito per analogia – i campanili come minareti. È la corrispondenza simbolica a segnare ora la ricostruzione ideale dello spazio urbano: non è certo un caso che le cupole appaiano “come colline di pietra”, quasi a voler indicare una somiglianza tra il paesaggio umano, della cultura e della storia, e le forme eterne della natura: un mondo segnato dalla pienezza dell'*Erlebnis*, un mondo “prima della rivoluzione”, in cui lo spazio della vita umana – “le strade, i borghi, le piazze” – è organico alla tensione verso il cielo di cupole e campanili, e sembra ancora racchiuso e protetto nel circuito orizzontale di barriere, altane e bastioni. Anche il commento musicale, in questa sequenza iniziale, contribuisce all'intento di ricostruire una città ideale, espresso anche dalla linearità virtuosa del clavicembalo, che sembra seguire la traccia del tessuto urbanistico del centro storico cittadino, razionale e nello stesso tempo ricostruito secondo una prospettiva nobilitante ed elegiaca.

La disomogeneità del contenuto delle inquadrature – la corsa orizzontale di Fabrizio e la vertiginosa verticalità delle riprese aeree – e della loro modalità di rappresentazione del reale – lo zoom e la panoramica dall'alto – allontanano però la prospettiva esistenziale del personaggio dall'orizzonte fantastico della sua città. La natura psicologica, immaginaria e regressiva, della ricostruzione dello spazio cittadino viene così amplificata; il suo carattere onirico enfatizza la distanza tra il dramma concreto del personaggio e un'architettura urbana idealizzata e fascinosa. Parma, allora, diviene una città immobile, meravigliosa ma solo immaginata, incapace di reggere all'urto della modernità e del cambiamento: il che comporta, a livello della sua rappresentazione, una reticenza sulla Parma moderna di cui dirò tra poco³⁸. Come nella *Religione* pasoliniana, l'osmosi tra la dimensione storico-culturale e l'esperienza individuale sembra dunque ricostruibile solo per mezzo di un'astrazione che faccia di essa una sorta di vita anteriore ormai perduta e non più esperibile, segnata dall'irripetibile dolcezza della corrispondenza.

La dimensione nostalgica avvicina indiscutibilmente – e in modo forse imprevedibile – *Prima della rivoluzione* a buona parte del cinema di Visconti; se, esemplarmente, prendiamo in esame *Il Gattopardo*, non sarà infatti difficile notare che esiste, in entrambi i film, una relazione dialettica tra progresso e nostalgia, tra desiderio di un cambiamento, anche radicale, e decadenza e immobilismo. Secondo Micciché, è proprio Visconti, che in *Prima della rivoluzione* stempera e disinnescava, nel profondo, il radicalismo godardiano:

con il suo senso della rivoluzione impossibile e dell'integrazione inaccettabile; con il suo rapporto con la Storia come Storia altrui, non vivibile da chi è «prima della rivoluzione»; con il suo senso del teatro e del melodramma, dell'impegno e della estenuazione, della decadenza e dell'infrazione³⁹.

C'è una dialettica di fondo, nel cinema di Visconti, «fra la tensione propositiva e lo zelo esplicativo, da un lato, e l'attenzione profonda alle incertezze e dissonanze dei processi di metamorfosi, agli smarrimenti psicologici non riappianabili sotto l'ombra dell'ideologia, dall'altro»⁴⁰. E di tutto ciò è fatto il fondo viscontiano del cinema di Bertolucci, in cui l'atteggiamento elegiaco nei confronti del passato entra in conflitto con il ribellismo generazionale proprio della *Nouvelle Vague*, la sua ricerca di un linguaggio alternativo e la sua vocazione metalinguistica.

In *Prima della rivoluzione* l'opzione a favore di un cinema metalinguistico e di una scrittura che esibisca i procedimenti della narrazione si integra, paradossalmente, proprio con uno dei suoi bersagli polemicamente preferiti, il cinema volto alla ricostruzione del realismo (o di una sua impressione), storicamente determinato⁴¹. Come sostiene Micciché, «il regista immerge e fonde quella sua sapienza precocemente colta in un tessuto problematico epocale e nazionale: in questo riuscendo a conciliare positivamente la novità dell'impegno stilistico-formale della *nouvelle vague* e la tradizione dell'impegno storico-ideologico del «neorealismo»⁴². È in gioco, in questo caso, anche un fenomeno più complesso: la difficoltà che il nuovo cinema italiano incontra nel tentativo di differenziarsi dal canone neorealista, modello autorevole, affermato e a sua volta problematicamente avvertito come «nuovo». In Italia «non c'è un conflitto frontale, una uccisione di padri paragonabile ai conflitti scatenati dai 'giovani turchi' dei «Cahiers du cinéma» contro il 'cinema di papà»⁴³, né sono presenti una riflessione teorica e la rifondazione consapevole di una retorica. Non sorprende dunque che l'aspetto peculiare, e in definitiva più interessante, di un film come *Prima della rivoluzione* stia proprio in una contraddizione irrisolta, in cui il richiamo fascinoso del passato si impone sul tentativo dello scarto, risolvendo in un movimento all'indietro lo stato di crisi di personaggi e autore. Così, in *Prima della rivoluzione* come in molto cinema di Visconti, la forza della tradizione sembra più forte della presunta urgenza di cambiamento, determinando così un atteggiamento nei confronti del passato la cui cifra è dunque una malinconia in cui sembrano sommarsi il senso di perdita, la consapevolezza della discontinuità e la ricerca, allegorica e disperata, di una posizione nel mondo. Ancora, sembra inevitabile ricorrere al Baudelaire riletto da Benjamin, alla sua idea di una pienezza vitale legata alla ricostruzione nostalgica, prima dell'avvento di una modernità

rumorosa e disorientante. In particolare, mi sembra utile il ricorso a *Le Cygne*, un testo baudelairiano anch'esso carico di valore programmatico.

Le Cygne, pubblicato nei *Tableaux parisiens* dei *Fleurs du mal* e dedicato a Victor Hugo, è il manifesto dell'allegorismo moderno. Il componimento è infatti centrato sull'amalgama tra rielaborazione del passato e dramma della sopravvivenza, da cui deriva l'esperienza moderna della distonia. Di essa il poeta offre una serie di manifestazioni concrete, filtrate attraverso i propri ricordi personali e la propria immaginazione in una serie di personaggi esplicitamente allegorici di una condizione sovraperonale. Si va dal cigno, che, fuggito da un serraglio, “sur le sol raboteux traînait son blanc plumage / [...] / baignait nerveusement ses ailes dans la poudre”⁴⁴, ad Andromaca, “vil bétail”⁴⁵, esule e vedova, che alimenta con le sue lacrime un rigagnolo in cui si sforza di riconoscere il fiume della sua città, il Simoenta della sua vita un tempo piena e ormai perduta, a “la négresse, amaigrie et phtisique / [...] / cherchant, l'œil hagard, / les cocotiers absents de la superbe Afrique / derrière la muraille immense du brouillard”⁴⁶. Ma è senza dubbio il poeta a essere più intensamente segnato dalla lacerazione della malinconia. La vecchia Parigi proletaria e potenzialmente sovversiva è infatti scomparsa, smantellata da Napoleone III per fare spazio ai nuovi edifici destinati all'amministrazione statale, e la sua ricostruzione non può che avvenire sul piano della memoria e della nostalgia:

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdissés par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus⁴⁷.

Nel presente, in cui attraversa una Parigi nella quale niente è veramente riconoscibile e comprensibile, il soggetto si sente perduto e estraneo e infelice; la sua vista è tanto nitida, se mossa dalla malinconia, quanto appannata, se cerca di distinguere nello spazio circostante un barlume di senso:

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs⁴⁸.

“Tout pour moi devient allégorie”, cioè tutto è forma, necessaria ed inerte al tentativo di vedere in essa un significato condiviso. Si tratta di un dramma stori-

co, dovuto a uno stravolgimento urbanistico che diviene esso stesso allegoria della frattura tra presente e passato, tra rimpianto e necessità.

Il monologo con cui si apre *Prima della rivoluzione* appare caratterizzato da un procedimento analogo. In tal senso, mi sembra significativa l'analogia tra i sintagmi che introducono la ricostruzione delle due città. "En esprit" equivale al "come in sogno" del testo filmico: entrambe le formule chiariscono il ruolo insostituibile e distanziante dell'astrazione, di cui la ripresa aerea ci sembra un perfetto equivalente sul piano delle soluzioni formali, vista anche la sua alterità rispetto al tessuto visivo dell'intera sequenza (la serie di inquadrature sul personaggio che corre, artificialmente avvicinato).

Anche in questo caso, al riconoscimento nel modello si sovrappone il desiderio di completarlo. Baudelaire è infatti decisamente più categorico di Bertolucci nell'escludere la possibilità di una corrispondenza che non sia legata al ricordo individuale ("Je ne vois qu'en esprit"): la Parigi di un tempo, concretamente, non esiste più, fisicamente cancellata da un nuovo progetto di sistemazione urbana. Bertolucci è indubbiamente meno netto: nella sua Parma, presenti e vivi, sono riconoscibili soprattutto i segni del passato, come programmaticamente esibito nelle riprese aeree di cui si è detto poco sopra. Nella prima sequenza del film il volto moderno della città è infatti solo accennato, offuscato dalla dimensione nostalgica:

Quando cominciai a trasformare Parma in inquadrature, fui colpito dalle violenze che la città aveva subito nel dopoguerra, in mano a un'amministrazione di sinistra che aveva creduto, a dir poco ingenuamente, nel mito del "progresso". [...] ho agito come un falsario, ho filmato una Parma dove non si vedono mai palazzi moderni, dove tutto è angolato in maniera da escludere qualsiasi intrusione del miracolo economico che ne aveva deturpato il volto⁴⁹.

Se Stendhal aveva dotato lo *skyline* parmigiano di una Certosa e di una cattedrale, Bertolucci invece lavora per sottrazione, per rimozioni significative, spostando ai margini dall'orizzonte di *Prima della rivoluzione* il nuovo paesaggio cittadino, esito di una trasformazione rapidissima e poco controllata, e, con esso, la Parma moderna, operaia, dialettale. Non è certo un caso che, nell'intero film, i militanti del PCI siano oggetto di rappresentazione solo nella tregua della Festa dell'Unità, allestita nello spazio costruito e curato del parco cittadino, che l'unico comunista che nel film riesca a parlare di politica sia un intellettuale, e che l'unica vera rappresentazione del mondo popolare sia quella dei ragazzi che fanno il bagno nel fiume quando Agostino si suicida, e la cui rilevanza narrativa appare visibilmente schiacciata dall'enormità dell'evento cui casualmente assistono. Un film può distinguersi per ciò che tralascia, ma è inevitabilmente fatto

di ciò che mostra, e la sostanza di *Prima della rivoluzione* ha la dolcezza e il fascino della Parma borghese: per affermare il desiderio di distanziamento dalla città, Bertolucci ricorre a una presenza quasi ossessiva dei suoi simboli e dei suoi miti, in immagini in cui si sovrappongono ambigualmente eleganza e rifiuto, attrazione e condanna. Presenza e mitizzazione del microcosmo urbano non fanno così che rendere ancora più acuto il dramma del protagonista: la sua Parma non è fisicamente scomparsa, invasa dall'oblio e sepolta nella memoria, come la vecchia Parigi di Baudelaire, ma presente, contigua e ancora seducente, seppure, almeno a livello della coscienza, criticabile e non desiderabile.

Al dramma storico di *Le Cygne*, allo spaesamento dovuto all'irrompere temporale della modernità, si sostituisce così in *Prima della rivoluzione* il dramma verticale della consapevolezza e della scelta tra varianti ancora esperibili, anche se non parimente attraenti e giustificabili. In uno spazio-tempo che è quello concreto del confronto con la contemporaneità, Fabrizio è un uomo che non può evitare di prendere posizione tra due alternative ideologiche senza per altro riuscire a farlo fino in fondo, e con un già incalzante presentimento del velleitarismo delle proprie aspirazioni. Fabrizio, abbiamo detto, viene infatti ripreso mentre corre, e la sua corsa è una chiara allegoria del tentativo di liberarsi di un peso, delle radici dell'appartenenza di classe, attraverso uno scarto di consapevolezza e maturità⁵⁰. Ma, nelle inquadrature più ravvicinate, l'insistere dell'inquadratura sul volto pensoso e contratto del personaggio, la stessa fatica che la macchina da presa compie per non perderlo nel fuori campo, ci dicono di una tensione, di un affanno molto personale e riconoscibile, scoprono le contraddizioni e le incertezze che si nascondono dietro la durezza e l'integrità della dichiarazione di fede declamata dal protagonista, della sua pasoliniana presa di posizione. La precarietà con cui il personaggio mantiene la centralità del quadro dice insomma tutto del suo dramma, che è una cosa sola con "la sua difficoltà a situarsi sia nello spazio del film che in quello della Storia"⁵¹.

I segni del presente, la ricostruzione sociologica della Parma contemporanea, emergono nella seconda parte del testo recitato da Fabrizio:

...e in mezzo c'è il torrente, la Parma, che divide le due città, i ricchi dai poveri, e ancora la piazza, così in mezzo alla città eppure così vicina ai campi che certe notti ci arriva l'odore del fieno. La piazza con noi dentro, che ci sentiamo come in una grande arena murata.

Dopo aver dichiarato, *in limine*, il debito pasoliniano, Bertolucci recupera ora *La camera da letto* del padre Attilio, trasposta nelle parole pronunciate da

Fabrizio con una libertà che è nello stesso tempo sia un segnale di ammirazione che una manifestazione del desiderio di autonomia espressiva:

Città torrentizia, città di ghiaia e sabbia,
città debole, sfiduciata e dolce,
divisa in due, una
di ricchi con pochi poveri
prigionieri e beffardi, una tutta di poveri e qualche
forestiero [...] ⁵².

Se, dunque, la dolcezza è il tratto distintivo che anche Bernardo riconosce nella vita borghese di provincia, l'ampia rappresentazione della Parma popolare, introdotta in Attilio dall'evocazione emblematica di una città "divisa in due", in *Prima della rivoluzione* resta sottratta alla vista e viene evocata solo per allusioni, pur restando praticamente inalterata la formula che la presenta scissa in due mondi tra sé quasi incomparabili, con il fiume a fare da bastione divisorio [fot. 5]. Eppure, anche se le intenzioni di Bernardo cercano di confinare nel non visibile del fuori campo la città moderna, legata alla crescita economica del secondo dopoguerra, la presenza di una linea di demarcazione ben riconoscibile, su cui per altro la macchina da presa indugia oltre ogni reale necessità narrativa, l'odore del fieno che raggiunge la piazza configurano uno spazio sociologicamente eterogeneo, anche se non osmotico, evocando la possibilità, che per il protagonista resterà comunque puramente teorica, di un'esistenza vissuta in modo diverso. Il "noi dentro", con cui Fabrizio allude alla propria condizione, ha dunque una forte connotazione sociologica, per il suo rendere esplicita la soffocante insoddisfazione dei giovani figli della borghesia cittadina. *Rebus sic stantibus*, la piazza diviene naturalmente "una grande arena murata", l'opprimente correlativo urbanistico di chi si trova in stato di allegoria, alla ricerca disperata, cioè, di un significato continuamente sfuggente. È questo il primo accenno, nel film, al motivo della prigionia e della claustrofobia, che troverà, come vedremo, numerose repliche nella rappresentazione degli interni borghesi: sullo sfondo, in filigrana, si scorge la Torre Farnese stendhaliana, e la sua complessa fenomenologia di oppressione e di evasione immaginaria. In una città chiusa e fin troppo conosciuta come Parma, lo capiamo subito, sarà impossibile imparare a smarrirsi e iniziare a sognare, tanto per restare a Benjamin e alla sua *Infanzia berlinese*.

La modalità della ripresa esprime pienamente tale condizione di distonia tra uomo e spazio urbano: si tratta di un *camera-car* che si muove seguendo il tracciato cittadino per entrare in piazza Garibaldi, e poi in essa fermarsi [fot.



fotogramma 5

6, 7 e 8]. A questo punto la macchina da presa effettua una panoramica semicircolare, che mostra i palazzi che si affacciano sulla piazza in rapida successione, ad enfatizzare la sensazione claustrofobica di chi si sente prigioniero e subisce l'alienazione della modernità; rivive in questa inquadratura la rappresentazione espressionista della metropoli geometrica e alienante, seppure con una significativa riduzione di scala, adattata ora alla garbata misura di una città di provincia. Anche il commento sonoro si interrompe prima della fine dell'inquadratura: con analogo effetto di smarrimento, la voce di Fabrizio si sovrappone così alle sole immagini di una città grigia e opprimente, che sembra aver perso improvvisamente la luminosa e musicale bellezza delle inquadrature precedenti⁵³.

Nell'intera sezione iniziale, Bertolucci sembra insomma volere programmaticamente escludere la possibilità della sintonia, nonché frustrare ogni aspirazione alla distrazione e all'identificazione da parte dello spettatore. A tal fine sporca la ripresa con una riconoscibile impronta autoriale, esplicita in un montaggio semanticamente discontinuo e asimmetrico. Così, sia la corsa di Fabrizio viene frantumata in più inquadrature prive di consequenzialità temporale e diegetica, sia la ripresa aerea della parte storica della città viene spezzata in più segmenti diseguali, senza nessuna reale necessità narrativa o rappresentativa. Così a due inquadrature molto simili e relativamente brevi, si contrappone l'innaturale pro-



fotogramma 6



fotogramma 7



fotogramma 8

lungamento dell'inquadratura che indugia sul fiume Parma, linea di confine tra le due città, rimanendo sempre per altro esclusa dall'orizzonte della macchina da presa, come si è visto, la rappresentazione esplicita di una di esse.

L'intervento ingiustificato e sovrabbondante del montaggio propone *in limine* una riflessione sul movimento di cui diremo avanti più estesamente: per ora basti notare come la frantumazione del piano sequenza che avrebbe potuto racchiudere la corsa di Fabrizio, consapevolmente perseguita dall'autore, tenda a riprodurre ossessivamente il movimento del personaggio senza riuscire a collocarlo in una prospettiva di crescita, o di fuga. Il procedimento, dunque, appare allusivo di una condizione: quella dell'eroe incapace di sfuggire alla prigione esistenziale dello spazio in cui si muove – la trappola della città ricca e seducente –, e dunque già ora costretto alla resa, a dispetto della sua illusoria battaglia e della sua precaria consapevolezza. Nella direzione di una “grammatica filmica modernista che interferisce costantemente con l'aspirazione dello spettatore di godersi il film attraverso una volontaria sospensione dell'incredulità”⁵⁴, vanno per altro anche tutti quei segnali che esibiscono l'artificio: lo sguardo in macchina di Fabrizio nella prima inquadratura diegetica, le parti dell'aereo che coprono una piccola parte del fotogramma, la sua ombra proiettata sul paesaggio. Si tratta di un atteggiamento che attraversa l'intero film, le cui manifestazioni più evidenti saranno, come vedremo, oltre alla complessità del montaggio, l'uso anti-convenzionale della sintassi e la confusione cronologica. Partecipazione intellettuale e svelamento della finzione seguono insomma in *Prima della rivoluzione*

un percorso comune, di cui costituiscono due aspetti relazionabili solo nel segno di un'ineludibile ambiguità.

Il movimento psicologico dell'incipit del film, dall'atto di accusa alla dimensione lirica del ricordo, dalla corsa di Fabrizio alle immagini della città, viene replicato nelle inquadrature successive, ancora in contrasto con il principio di una progressione spazio-temporale del discorso narrativo. Ripercorriamo così il giudizio senza appello sui borghesi di Parma, e di nuovo vediamo la città dall'alto, inondata di luce. Questa volta, però, lo sguardo sulla città è finalizzato all'introduzione del personaggio di Clelia, la fidanzata borghese di Fabrizio.

Il bisogno di cambiamento, la corsa-fuga allegorica di Fabrizio, è espressa in questa ripresa attraverso il ricorso a una situazione infantile e leggera: il movimento di Fabrizio fa alzare in volo i piccioni della piazza, colorando così di innocenza e inesperienza il volontarismo del personaggio. Presto però prende nuovamente corpo la requisitoria: Fabrizio attraversa una città abitata da figure inerti e grigie come statue, i borghesi di Parma. L'uniformità cromatica che li caratterizza, la loro immobilità, così estranea al movimento ora leggero ora disagiata di Fabrizio, si accompagnano ad una sostanziale impossibilità di identificazione soggettiva. La rappresentazione accentua il carattere anonimo di una massa culturalmente uniforme e conformista: di nessuno di essi si scorge distintamente il volto,



fotogramma 9

luogo dell'identità individuale, nessuno di essi parla [fot. 9]. Le parole *off* di Fabrizio ce li presentano:

Ecco, mi muovo tra figure fuori dalla Storia, remote, figure in cui preesiste solo la Chiesa, in cui il cattolicesimo ha soffocato ogni oscuro desiderio di libertà: sono i miei simili, i borghesi di Parma, quelli della messa di mezzogiorno. Mi viene in mente se sono mai nati; se il presente risuona dentro di loro, come in me risuona e non può consumarsi.

Il testo, come si vede, è molto simile alla parte finale del monologo che, nella sceneggiatura, apre il film. Anche la rappresentazione verbale è analoga a quella strettamente cinematografica, e la categoria che la caratterizza è chiaramente quella dell'assenza: assenza di volto e voce, nelle immagini, assenza dalla Storia, assenza di libertà e di vita, nel testo recitato. Ben riconoscibile è l'influenza dantesca, la descrizione della massa indifferenziata dei pusillanimi "che mai non fur vivi"⁵⁵, il cui stato di morte in vita era già stato ripreso, nel contesto della modernità, da Eliot nella *Waste Land*:

A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet⁵⁶.

La Parma attraversata da Fabrizio sembra invasa da una folla analoga: indistinta e refrattaria alla dimensione vitale dell'esperienza.

Complessivamente, in questa seconda sezione anche l'immagine del protagonista appare parzialmente condizionata dalla contiguità con i suoi simili. Mentre infatti, in concomitanza con i versi pasoliniani, Fabrizio era inquadrato frontalmente, e il suo movimento aveva un'unica direzione, da dietro in avanti, verso la macchina da presa, ora la corsa del personaggio è ulteriormente frantumata in più inquadrature; collocata in uno spazio disomogeneo, segue traiettorie molteplici e opposte. Se si tiene conto anche della fatica, visibilmente maggiore, con cui la macchina da presa tiene a fuoco e in campo il volto del protagonista, potremmo dire che l'immagine del personaggio, in queste inquadrature, appare già meno assertiva e meno determinata nel portare avanti il suo proposito rivoluzionario; Fabrizio, ormai, "si ribella e inveisce soprattutto per insicurezza"⁵⁷. La stessa ripresa di fianco, modalità ora prevalente, contro la frontalità delle inquadrature iniziali, allude all'ambiguità del protagonista, al suo spaesamento, alla sua identità sfuggente e contraddittoria [fot. 10].

La posizione del volto dei personaggi in relazione alla macchina da presa,



fotogramma 10

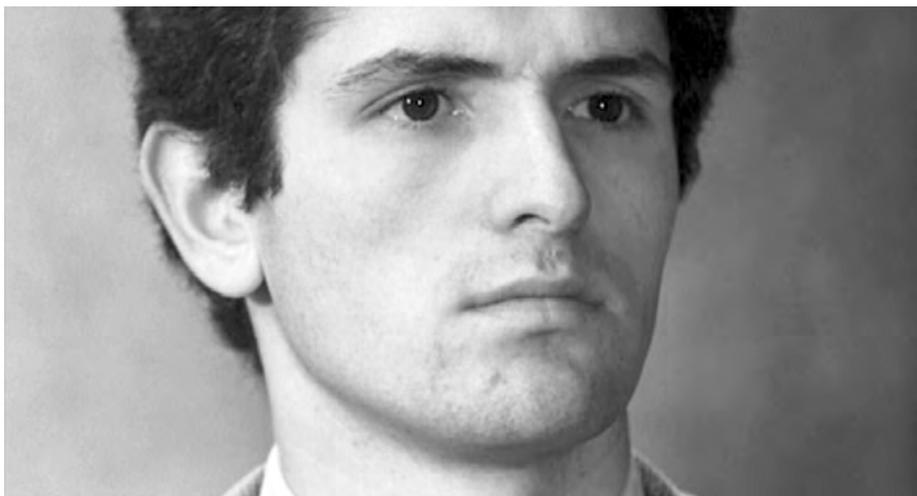
come nota opportunamente Claretta Micheletti Tonetti, risulta significativa anche nelle inquadrature successive, in cui viene introdotto il personaggio di Clelia, la fidanzata di Fabrizio. Siamo nel Duomo di Parma, dove il protagonista si è recato per incontrare un'ultima volta la giovane intenzionato a liberarsi di lei, visto che, dice Fabrizio, "Clelia è quella parte della città che io ho rifiutato, Clelia è quella dolcezza di vivere che io non voglio accettare". Secondo Micheletti Tonetti, la ripresa frontale con cui ci viene mostrata la ragazza, il cui volto è completamente illuminato, è pensata per antitesi alla penultima della breve sequenza, "a very intentional one indeed", che ci mostra Fabrizio di profilo [fot. 11 e 12], "not seeing at this point that the 'sweetness' of life [...] is already showing its silent power in the appearance of a woman who is facing the camera as solidly as a statue"⁵⁸. La breve inquadratura di profilo sul volto del personaggio è in effetti tanto intenzionale quanto narrativamente non rilevante, preceduta e seguita da due inquadrature frontali sullo stesso Fabrizio, che segue con lo sguardo Clelia e sua madre mentre camminano verso l'uscita della chiesa. La luce che colpisce il volto del protagonista è comunque ben diversa da quella che illumina Clelia: nella prima inquadratura della sequenza, è obliqua e ne lascia in ombra una parte; nell'ultima, la sovrapposizione e un leggero fuori fuoco dicono della tensione e dell'instabilità interiore del personaggio [fot. 13 e 14]. Un'incertezza che, nota Kolker, "emphasizes the loss of emotional and perceptual equilibrium" e, per di più, si somma a



fotogramma 11



fotogramma 12



fotogramma 13



fotogramma 14

quella che lo spettatore incontra nel collocare nello spazio lo sguardo di Fabrizio, ora rappresentato esclusivamente in primo piano, straniato dunque dal contesto architettonico in cui si trova⁵⁹. In questa scena, come per altro nell'intero film, Clelia non pronuncia una sola parola: non c'è ambiguità in lei, né ricerca; non ha bisogno, come Fabrizio, di argomentazioni, accuse, ribellioni. La sua forza sta nell'accettazione dei valori della tradizione borghese, nel suo appagamento, riconoscibili appunto nella ripresa frontale e nella luce intensa e uniforme diffusa sul suo volto⁶⁰.

Oltre a tutto ciò, appaiono rilevanti in questa scena alcune scelte di montaggio, anche qui caratterizzato da un rapporto contraddittorio con la coerenza 'documentaristica' propria della rappresentazione di un preciso contesto cittadino e artistico. Fabrizio è appena entrato nel Duomo di Parma, ma la sequenza si apre con tre brevi inquadrature su tre distinte figure del ciclo dei mesi di Benedetto Antelami, che in realtà si trovano nel Battistero cittadino [fot. 15, 16 e 17]⁶¹. La scelta del ciclo dei mesi rimanda esplicitamente ai motivi del tempo che passa e del lavoro: i mesi sono infatti personificati allegoricamente in relazione alle attività agricole stagionali, il che accentua, per contrasto, l'immobilismo e l'irrisolutezza che opprimono Fabrizio. Non a caso, la posizione delle tre inquadrature con cui si apre la scena è esattamente simmetrica alle tre inquadrature del volto di Fabrizio, piuttosto lunghe questa volta, che, come si è visto, la concludono. È sicuramente vero che "Clelia è la città" e che le statue medievali, come è stato più volte notato, rappresentano la tradizione e la permanenza dei valori da lei incarnati; in tal senso non è sicuramente casuale il fatto che la quarta inquadratura della sequenza, la prima dopo le tre iniziali sulle statue di Antelami e, come queste, estremamente breve, ci mostri proprio la ragazza, da una posizione fisica per altro assolutamente imprevedibile e disomogenea rispetto ai tre brevissimi segmenti che la precedono [fot. 18]. Ma è anche vero che la struttura dell'intera sequenza suggerisce un confronto meno scontato con il personaggio maschile: la somiglianza, leggibile allegoricamente, tra la statua e il protagonista prefigura così fin da subito il carattere intellettualistico del suo fermento, la frattura che lo allontana dalla realtà e la sua sconfitta.

L'avvertibile differenza di durata delle inquadrature sembra per di più voler trasmettere movimento alle statue di Antelami, stabilendo così una relazione asimmetrica, e alludendo in modo ancora più diretto alla passività del personaggio protagonista, alla sua difficoltà a intraprendere un reale movimento interiore. La contaminazione fra i due spazi cittadini (Duomo e Battistero) è intenzionale e visivamente molto costruita: si pensi in particolare ad una quarta inquadratura, quella del mese di novembre, l'unica realizzata con un breve carrello e inserita nella parte centrale della sequenza, quando Clelia e la madre camminano verso



fotogramma 15



fotogramma 16



fotogramma 17



fotogramma 18

l'uscita della chiesa [fot. 19]. Il movimento della macchina da presa, sommandosi al silenzioso incedere delle due donne, impone allo spettatore la percezione della contiguità spaziale, che in realtà è artificialmente inventata dal montaggio. Per di più, in questo caso l'inquadratura sulla statua di Antelami confina nel fuori campo lo strumento agricolo, con il risultato che l'atteggiamento posturale del mese di novembre, leggermente curvo e piegato in avanti, suggerisce più l'idea di uno spettatore che di un lavoratore: un osservatore senza tempo della bellezza di Clelia, che, per il suo essere cinematograficamente presente e, nello stesso momento, temporalmente distante, conferma la permanenza e il fascino dei valori rappresentati dal personaggio⁶². In definitiva, Bertolucci inventa per questa sequenza uno spazio nuovo, in cui la relazione tra l'elemento umano e il contesto storico-culturale avviene necessariamente nel segno di un nesso allegorico, astratto e intellettuale. Probabilmente, anche il fatto che, nella rappresentazione dei mesi, gli unici strumenti di lavoro riconoscibili siano un martello e una falce (nella prima e nella terza inquadratura, raffiguranti rispettivamente agosto e giugno) non è che un'ulteriore allusione paradigmatica, per immagini, alla passione politica di Fabrizio: anche nella riduzione dell'oggetto da strumento a simbolo, da lui idealmente operata, è implicita tutta la difficoltà del rapporto tra il personaggio e la realtà.

Il confronto tra la Clelia di *Prima della rivoluzione* e il personaggio omonimo della *Certosa* consente di fare qualche ipotesi sulla natura e sulla prospettiva dell'operazione di rilettura attuata da Bertolucci. Il percorso comune di Fabrizio e



fotogramma 19

Clelia, in Stendhal, inizia precocemente in un fortuito incontro a un posto di blocco. Clelia è giovanissima, ma Fabrizio già vede in lei “un’incantevole compagna di prigionie” e la ritiene “capace di un grande amore”⁶³. I due si rincontreranno e si innamoreranno proprio durante la prigionia di Fabrizio, dopo un percorso personale molto accidentato, almeno nel caso del protagonista maschile.

Se ci si limita ad un’osservazione approssimativa, a grandi linee, in *Prima della rivoluzione* ritroviamo indubbiamente un analogo tracciato esistenziale: Fabrizio e Clelia sono “fidanzati da sempre”, si allontanano e infine si ritrovano per dare una forma duratura al loro amore. A differenziare i due testi interviene, come abbiamo già visto, una diversa percezione del ruolo dell’esperienza. La *Certosa* presuppone infatti un’idea di perfezionamento che è decisamente estranea all’orizzonte di *Prima della rivoluzione*. Fabrizio, nel corso del romanzo, compie una serie di azioni e di esperienze di natura e valore assai eterogenei; da tutto ciò riesce a ricavare un insegnamento e a mettere in atto una ricerca interiore che gli consentirà poi di vivere pienamente l’esperienza dell’amore, durante e dopo la sua prigionia nella cittadella. Anche Clelia, nella parte finale del romanzo, diviene un personaggio di notevole spessore psicologico, in cui senso del dovere e desiderio confliggono continuamente e dolorosamente. Ripetutamente i personaggi cambiano la loro prospettiva in relazione agli eventi che li coinvolgono, aprono gli occhi di fronte a nuovi scenari: sono, in definitiva, in continuo movimento, e in continuo ascolto di se stessi.

Non accade certo la stessa cosa in *Prima della rivoluzione*. Fabrizio non sembra capace di correzioni di rotta, adattamenti, compromessi costruttivi, ma solo di scelte radicali e inadeguate alla complessità della sua formazione e del suo sentire. *Tertium non datur*, per lui, tra la rivoluzione e l’adeguamento acritico alla morale e alle abitudini del suo *milieu*. In Clelia, poi, manca del tutto una dimensione critica nei confronti della propria appartenenza di classe. In lei la visibile sublimazione della bellezza sensibile convive con la violenta semplificazione del conflitto interiore proprio della sua omonima stendhaliana: la sua afasia, il suo rinunciare al linguaggio è il segno tangibile del disinteresse per ogni dialettica, così come il suo splendido sorriso sembra sempre identico a se stesso, inattaccabile sia dalla ferita dell’abbandono che dall’emozione del sentimento. Così, per due personaggi come quelli di Bertolucci, la realizzazione concreta delle ricerche sentimentale non può essere che quella canonica del matrimonio, un cupo rito di passaggio in cui i due giovani si uniformano finalmente alle aspettative della collettività. Non c’è evoluzione nel loro destino, ma solo il ritorno al punto di partenza, la ripetizione di una lezione imparata a memoria, di uno schema asfissiante ma ben collaudato. Siamo assai lontani dall’esito della storia d’amore che Stendhal ci racconta nella *Certosa*: qui, anche se Fabrizio ha intrapreso la car-



fotogramma 20



fotogramma 21

riera religiosa e Clelia è sposata, la realizzazione della felicità non è preclusa; anzi, per i protagonisti del romanzo, essa è il risultato di una ricerca originale che li coinvolge come individui irripetibili e mette alla prova la loro personalissima intelligenza delle cose.

Melville e i frammenti di un fallimento annunciato: il finale del film

Se, come abbiamo visto, le premesse della narrazione già alludono chiaramente all'esito negativo della ricerca del protagonista, la sequenza finale del matrimonio non è che una definitiva conferma, sulla vanità e sul fallimento del tentativo di emancipazione messo in atto da parte di Fabrizio. La struttura della sequenza è estremamente significativa: le immagini del matrimonio si alternano, nel montaggio, ad altre in cui vediamo Cesare che prima si avvia verso la sua scuola di campagna e poi legge ai suoi scolari un passaggio di *Moby Dick*. Alla visibilità borghese del festeggiamento mondano si affianca così, con il solito effetto spiazzante, un *milieu* opposto, rurale e 'primitivo': mentre i parenti e gli ospiti che circondano gli sposi esibiscono abiti e sorrisi traboccanti di elegante convenzionalità, gli alunni di Cesare, semplici figli di contadini, sono silenziosamente disposti in una modesta aula scolastica [fot. 20 e 21].

In questo contesto, il montaggio in parallelo non allude certo alla simultaneità degli eventi rappresentati. Il passaggio da un luogo all'altro, dalla chiesa di san Giovanni Evangelista e la piccola piazza ad essa antistante all'aula dimessa e ordinaria di una scuola di campagna, non ha infatti nessuna connessione temporale: niente di quello che accade a Fabrizio, sul piano strettamente narrativo, sembra avere una relazione con la lezione di Cesare. Anzi, l'alternanza tra la pratica quotidiana del lavoro intellettuale e l'eccezionalità festiva della cerimonia borghese sembra essere stata progettata per far pensare non solo a tempi del racconto tra loro assai distanti, ma anche, e soprattutto, a due mondi opposti e inconciliabili. Tra i due tempi della narrazione si stabilisce dunque una relazione esclusivamente concettuale, ejzensteiniana, il cui carattere è squisitamente contrappuntistico: il montaggio non si propone di costruire l'intreccio, ma si incarica semplicemente di mettere in conflitto due destini antitetici, due modi di intendere l'autorità e di interpretare un ruolo sociale.

La rappresentazione di una dialettica così profonda è strettamente legata, in questo finale, al ridimensionamento narrativo del personaggio principale. Per marcare l'im maturità di Fabrizio, l'attenzione si sposta nettamente su Cesare, il

protagonista maschile maturo e consapevole. Pensato per Cesare Garboli, ma poi interpretato dal critico cinematografico Morando Morandini⁶⁴, il personaggio dell'insegnante elementare contiene chiare allusioni ad alcune figure-guida della formazione estetica e ideologica del giovane Bernardo. Si va da Pavese e Zavattini, riconoscibili nella scelta del nome assegnato al personaggio, allo stesso Pasolini, ex insegnante, e figura di importanza determinante nella crescita intellettuale dell'autore. "Usa la tua ribelle / passione per i giovinetti traditi / se non per noi poveri borghesi pentiti", aveva concluso la breve lirica *A Pasolini* il giovane poeta Bernardo di *In cerca del mistero*, mettendo dunque in rilievo il tratto pedagogico dominante del personaggio di *Prima della rivoluzione*, interamente votato alla missione socratica di "mettere ordine nella testa degli altri"⁶⁵.

Sul rilievo del personaggio nota sinteticamente Will Aitken:

This Socratic relationship – older man teaching impressionable youth – runs in an ambiguous refrain from *Before the revolution* to *The Conformist* and gets intermingled with another strain – murder of the father by the son⁶⁶.

Il parricidio simbolico che Bertolucci mette in scena in molti dei suoi film rappresenta indubbiamente un segno della complessità del rapporto che lega Bernardo all'ingombrante figura del padre biologico. E anche Cesare, per Fabrizio, è figura chiaramente allusiva di una funzione di guida, di un'istanza paterna. Il rapporto che lega il protagonista al professore comunista è infatti, indubbiamente, segnato da una disomogeneità di ruoli, il che implica necessariamente un'emancipazione o, come minimo, un'evoluzione, da una relazione di acritica discepolanza e di inferiorità esperienziale. "A volte uso inutilmente le medesime parole di Cesare, sperando che siano più... più limpide delle mie", aveva confidato Fabrizio a Gina nella sequenza IX, rivelando il suo bisogno di affidarsi a un'autorità esterna e indiscutibile; "mi sembra di essere uno dei piccioni della piazza grande, quelli che vanno a beccare sotto il monumento a Garibaldi. Il mio Garibaldi è Cesare, anche lui sul suo piedistallo"⁶⁷, ammette inoltre Fabrizio nella sequenza XII. Tale fiducia incondizionata porterà poi inevitabilmente, a una reazione autodistanziante, quando, nella scena della Festa dell'Unità, il protagonista prenderà radicalmente posizione contro la politica del PCI e i compromessi intellettuali dei suoi dirigenti. Tuttavia, non si nota mai, nei confronti del professore comunista, un'esibizione gratuita di ribellismo generazionale; potremmo piuttosto dire che Cesare resta nonostante tutto un personaggio positivo, mai oggetto di sarcasmo. Ha ragione Kolker: Cesare "is one of the few fathers in Bertolucci's work who is allowed to prevail without destroying"⁶⁸; piuttosto, è l'inadeguatezza di Fabrizio che viene messa in luce, la sua incapacità

di mettersi al servizio di un ideale diverso da quello borghese in cui è stato educato, le sue contraddizioni nel rimproverare agli intellettuali del PCI la mancanza di un coraggio di cui lui stesso non è assolutamente capace. La stessa presenza di Cesare a teatro, nella penultima, lunga sequenza del film, non è da interpretarsi come un cedimento all'esibizionismo benpensante da parte di un signore un po' ipocrita, ma piuttosto come testimonianza di un'alternativa esperibile, anche se impraticabile per il protagonista borghese.

È indubbiamente la sequenza finale, però, che mette risolutamente in rilievo la positività e la determinazione del personaggio. Il percorso di Cesare, che si reca a scuola e lavora con i suoi studenti, mette infatti in scena un radicale atto di accusa al *way of life* della borghesia parmigiana. Per l'intero film, abbiamo infatti osservato una *élite* raffinata la cui assunzione dei tratti decadenti ed edonistici propri dell'aristocrazia si manifesta anche, e forse essenzialmente, nell'estraneità al lavoro e all'impegno sociale. L'odore del fieno tagliato arriva in certe giornate fino in Piazza Garibaldi, dice Fabrizio nella sequenza iniziale del film, ma nessuno sembra lavorare, tra i borghesi di *Prima della rivoluzione*, né i giovani, come Fabrizio e Agostino, né gli adulti come il padre di Fabrizio, il quale, per di più, esprime più volte apertamente il suo scetticismo e la sua ironia sulla scommessa politica del figlio⁶⁹. Solo intellettuali e proletari sembrano conoscere il senso dell'impegno: la stessa Festa dell'Unità è, per contadini e operai, un'occasione per lavorare con una motivazione fuori dall'ordinario, così come l'insegnamento, per Cesare, è un più che dignitoso esercizio della funzione intellettuale, nonostante il contesto periferico in cui esso si realizza. In fondo, "il suo essere comunista consiste nel fare il maestro"⁷⁰.

Non per niente, il titolo del tema che si intravede sulla lavagna della classe è *Il mestiere di mio padre*: ulteriore occasione per marcare un divario nel segno di un'etica del lavoro. La distanza dal sentire borghese è infatti distintamente riconoscibile proprio nei temi degli studenti di Cesare. Fabrizio ne aveva letto uno in occasione della sua visita a casa del professore in compagnia di Gina: "la democrazia è come la campagna, che bisogna badarci tutti i giorni; il nostro signor maestro è di città, ma ci fa fare tanti tema sulla campagna"⁷¹. Il mondo contadino è dunque idealizzato in una prospettiva assai divergente dall'orizzonte cittadino: uno spazio che necessita di un lavoro, di una cura costante che fa tutt'uno con la salvaguardia di un valore comune conquistato con sacrificio, singolarmente oggetto di attenzione dello sguardo di "uno di città".

Il mestiere di mio padre è poi, indiscutibilmente, una nuova, chiara allusione alla figura di Pavese che si aggiunge a varie altre, altrettanto riconoscibili, che attraversano l'intero film. Si va dalla macroscopica coincidenza onomastica tra lo scrittore e il personaggio bertolucciano, uniti da impegno e attivismo cultura-

le, ad una breve ed esplicita citazione dalla *Luna e i falò* nella sequenza XXII (“maturità è tutto”, dice Cesare, recuperando, oltre Pavese, anche il *King Lear* shakespeariano cui rimanda il romanzo), alla rilevanza del tema del suicidio all’interno del film (non solo Agostino, ma anche Marilyn Monroe), alla presenza di *Moby Dick* nella sequenza finale, romanzo cui Pavese si dedicò negli anni universitari, curandone la traduzione e la pubblicazione in Italia, che avvenne nel 1932, e poi, in una nuova edizione, nel 1941.

Anche in questo caso, l’insistenza delle citazioni rappresenta ben più di un generico omaggio, rivelando un’affinità più profonda, relativamente ad alcune problematiche e all’atteggiamento che Bertolucci e Pavese dimostrano nei confronti della Storia e dell’esperienza individuale. Pavese, al giovane Bertolucci, doveva probabilmente sembrare segnato dal dissidio che, a partire proprio da *Prima della rivoluzione*, caratterizzerà anche il suo cinema. Anche la scrittura pavesiana, infatti, pur presentandosi come saldamente ancorata alla Storia, rivela, dietro l’illusione del realismo, la presenza di un sostrato archetipico, immaginario e mitico che appare di fondamentale rilievo per la sua comprensione. Limitarsi alla nota pagina di diario, in cui Pavese sembra voler ridurre la propria produzione narrativa nel canone dell’affresco storico, si rivela infatti operazione parziale così come parziale sarebbe rileggere il cinema di Bertolucci esclusivamente come un percorso di attraversamento narrativo del Novecento⁷². Il tratto comune ai due autori è da ricercarsi infatti proprio nella rilevanza tematica di categorie sovrastoriche, come la tradizione, il destino, la *Hýbris* della sfida e la necessità del ritorno. La ricerca di un’identità costituisce il *Leitmotiv* sia della narrativa di Pavese che del percorso dei protagonisti di molti film di Bertolucci: basti pensare, oltre che a *Prima della rivoluzione*, a *Strategia del ragno* o a *Il conformista*, in cui Fascismo e Resistenza sono il contenuto storico di drammi psicologici, individuali e nello stesso tempo eterni. Sia in Pavese che in Bertolucci la tradizione, che nella sua misura umana potremmo anche chiamare educazione, si rivela dunque decisiva e tende a sovrapporsi al destino, ad un mito in cui è però ormai impossibile l’esperienza della sintonia e dell’universale. *Prima della rivoluzione*, in questo senso, non fa che trasferire in un *milieu* borghese le mitologie fondanti dell’universo pavesiano, e, con esse, tutta la loro inutilizzabilità. A cosa serve un *epos* delle radici e della terra, se, ormai ad esso estranei, possiamo, al massimo, vedercelo accanto? Analogamente: a cosa servono le dolcezze mitiche della borghesia di provincia, se il nostro ruolo, in quel mondo, è ridotto a una parte anonima e spersonalizzante? “Avere una tradizione è meno che nulla, è soltanto cercandola che si può viverla”, scrive Pavese nella prefazione al suo *Moby Dick*⁷³. In *Prima della rivoluzione*, però, Fabrizio non riesce nemmeno a intraprenderla questa ricerca, e il suo atteggiamento nei confron-

ti della tradizione va dal rifiuto volontaristico, alla rabbia del vedersi in essa rispecchiato – nella scena di Stagno Lombardo, di cui diremo più avanti –, all’acettazione acritica dei suoi rituali – in questa sezione conclusiva.

Nella sequenza che chiude *Prima della rivoluzione*, dunque, il contrasto tra i due ambienti rappresentati, per quanto riguarda l’idea di una relazione tra uomo e mondo, non potrebbe essere più forte: una volta entrati a scuola con Cesare, nella coscienza dello spettatore, inevitabilmente “il cattolicesimo si scontra con la religione laica”⁷⁴ e la distanza tra i due mondi sembra divenire incolmabile. In chiesa si afferma l’idea di un’autorità che deriva da una tradizione indiscutibile e in buona misura incomprensibile, e non è certo un caso che le uniche parole dell’intera sezione ‘cittadina’, in questa ultima sequenza, siano quelle pronunciate, in latino, dal prete che celebra il matrimonio: un brano di una formula astratta, parzialmente riprodotta e, dunque, anche per questo di difficile comprensione. Cesare sembra invece un propagatore di valori laici, ancora convinto di poter trasmettere un messaggio che non siano semplici parole, allusive di un rituale vuoto. La letteratura, per lui, significa evidentemente molto di più: uno spazio di formazione di identità comune, uno strumento di crescita culturale che sia, gramscianamente, conquista di una coscienza superiore. Significativamente, Cesare legge un romanzo, ed è questa l’unica sua attività professionale che ci viene mostrata non solo nel corso di questa ultima sequenza ma anche dell’intero film: manca una spiegazione o un commento del testo letto, non c’è altra forma di interazione tra maestro e allievo che non sia quella della parola letteraria. Tutto ciò contribuisce a sottolineare il valore rituale della lettura e la forza evocativa delle parole, e a stabilire una relazione molto stretta tra Cesare e la figura del prete cattolico della parallela sezione parmense. A distinguere ruolo, valore, efficacia, interviene la messa in scena: mentre il sacerdote rimane quasi sempre confinato nel fuori campo, Cesare è inquadrato prima frontalmente, e poi ancora dal fondo della classe, oggetto dell’attenzione dei suoi scolari e idealmente racchiuso dal loro sguardo [fot. 22 e 23]. Dove, insomma, in chiesa ci sono una persona coinvolta nell’eclissi identitaria propria della collettività cui si sta rivolgendo e una formula latina quasi incomprensibile, a scuola troviamo un individuo agonisticamente teso alla comunicazione di un significato, una piccola comunità in ascolto e un grande testo letterario.

Moby Dick, dunque. La scelta del capolavoro di Melville risponde a una serie di motivazioni di varia natura, su cui mi sembra opportuno soffermarsi con una certa attenzione. Innanzitutto, è il carattere di fondo del romanzo a rappresentare per il Bertolucci di *Prima della rivoluzione* un indiscutibile modello compositivo. In *Moby Dick* è infatti ben riconoscibile il distanziamento dalla tradizionale progressività del raccontare ottocentesco per una narrazione eterogenea e



fotogramma 22



fotogramma 23

discontinua, che sovrappone continuamente elementi realistici e fantastici, sezioni narrative ad altre didascaliche, erudite, tecniche e filosofiche. Basti pensare a quanto il narratore si impegni a storicizzare la vicenda del Pequod e la caccia alla Balena bianca, rimandando a fonti autorevoli ed estranee all'orizzonte della *fiction* romanzesca, e a come, nello stesso tempo, si conceda ripetutamente all'umorismo e a digressioni bizzarre e decisamente fantasiose. Non mancano così nel testo anche alcune parentesi dotte di dubbio valore scientifico (solo un esempio: Moby Dick, per il narratore, è ora pesce, ora mammifero), e la frequente tendenza al tratteggiamento caricaturale e grottesco dei personaggi, di situazioni paradossali e comicamente inverosimili. Il risultato è un romanzo episodico e di scarsa compattezza diegetica, fortemente diseguale nel suo ritmo narrativo, sempre disponibile a modificare improvvisamente il suo carattere, a ridurre, se non ad annullare senza visibili motivazioni, la consistenza narrativa dei suoi personaggi, secondo esigenze che il lettore spesso non riesce a comprendere (come, ad esempio, avviene anche con Achab, assente per la lunga sezione didascalica dei capitoli 55-98). *Moby Dick* stabilisce dunque un accordo eretico con la tradizione realista, i cui procedimenti vengono recuperati, e spesso deformati, nell'ambito di un progetto discontinuo, capace di alludere a un senso continuamente sfuggente, come sfuggente è la Balena bianca, alla ricerca senza fine di Achab.

In *Moby Dick*, insomma, rileva Nino Arrigo, "la polifonia, le digressioni, le parti didascaliche ed enciclopediche, non sono delle stranezze che disturbano l'equilibrio [...], bensì gli strumenti necessari per esprimere la 'complessità' del mondo moderno"⁷⁵, il suo disordine e le sue contraddizioni: e la disomogeneità dell'opera è dovuta anche alla complementarità tra procedimento simbolico e allegorico, in essa contraddittoriamente presenti. Il cuore della poetica melvilliana sta infatti proprio nella tensione data dalla contiguità tra la dimensione mitica del racconto e l'inesausta ricerca di un suo significato condivisibile⁷⁶. In *Moby Dick* sono infatti presenti sia istantaneità e mistero, propri del simbolo, che costruzione e ricerca razionale, proprie dell'allegoria; una dialettica in cui abbiamo già riconosciuto la cifra di *Prima della rivoluzione*, per la sua sovrapposizione contraddittoria tra squarcio lirico e documento, tra procedimento poetico ed esibizione dell'intenzionalità. L'oceano, nel romanzo, è lo spazio dell'immaginazione simbolica, territorio sconfinato, attraversato dai desideri: una prateria favolosa, aperta a chi sente di poterne cogliere la grandezza. Sull'oceano si sposta il mito americano della frontiera; e racchiude qualcosa di ultimo e incommensurabile, tanto sul piano orizzontale della sua immensa e mai interamente esplorabile estensione, quanto su quello verticale dei suoi abissi, della memoria e della prefigurazione. Sull'oceano Ismaele fa esperienza del sentimento del tutto:

in una tale oppiacea noncuranza di assente e inconscia fantasticheria viene cullato questo assorto giovane dalla cadenza mista delle onde e dei pensieri, che alla fine smarrisce ogni identità, prende il mistico oceano ai suoi piedi per l'immagine visibile di quell'anima azzurra, profonda e sconfinata che pervade l'umanità e la natura; e ogni bizzarra, intravista e sgusciante bella cosa che lo eluda, ogni pinna dritta e incerta dalla forma inafferrabile, gli pare l'incarnazione di quei pensieri elusivi che popolano soltanto lo spirito attraversandolo continuamente come a volo⁷⁷.

Il riconoscimento istintivo di un significato, che imprevedibilmente e misteriosamente possa dare senso all'esperienza umana, si contrappone però, in *Moby Dick*, a uno sforzo tutto razionale e allegorico, volto alla ricerca di un senso che appare in continua definizione. Questo secondo corno della dialettica appare assai evidente e riconoscibile in varie sezioni del romanzo. Penso soprattutto alle *Etimologie* e agli *Estratti* con cui si apre il testo, un'ampia antologia di citazioni di ogni sorta, liberamente accostate, in cui la balena diviene un'allegoria sfuggente e multiforme, capace di esprimere l'assoluto così come di essere sezionata e ridotta a un semplice pezzo da costruzione. Per cogliere il carattere di tale ambiguità è sufficiente accostare due estratti:

«Le balene del mare ubbidiscono a Dio».

*Sillabario della Nuova Inghilterra*⁷⁸

«Costruì una villetta per Susanna e per me e vi feci un cancello in forma di arco gotico, drizzando le mascelle di una balena».

HAWTHORNE, *Racconti raccontati Due Volte*⁷⁹

Strumento divino, voce dell'inesprimibile e del metafisico, ma anche parte di un tutto che non esiste più, ricollocata in un contesto anomalo; particolare, in cui l'universale è ora misteriosamente presente, ora perduto e irriconoscibile, la balena esprime tutta la tensione verso il significato che è propria dell'esperienza umana. Le stesse *Etimologie* che aprono il volume richiamano le idee di rotondità, vortice, serpentina e rotolamento, riconoscibili nel termine *whale* e nei suoi corrispondenti in altre lingue, suggerendo dunque anch'esso un'idea di movimento e instabilità. Proprio all'inizio del romanzo, inoltre, alla Locanda dello Sfiatatoio, la descrizione di un misterioso dipinto costituisce forse l'esemplificazione allegorica più chiara di quanto sia problematico assegnare alle cose un significato soddisfacente e duraturo:

Da una parte stava appeso un quadro a olio molto grande, così affumicato e in tutti i modi cancellato che, vedendolo in quelle luci traverse e inadatte, soltanto con uno studio dili-

gente, una serie sistematica di visite e un'accurata inchiesta presso i vicini, si poteva in qualche modo giungere a comprenderne il significato. C'erano masse talmente inspiegabili di ombre e di oscurità che in principio veniva quasi in mente che qualche giovane artista ambizioso avesse al tempo delle streghe della Nuova Inghilterra tentato di tracciare il caos maledetto. Ma a forza di molte e severe contempezioni, di meditazioni spesso ripetute, e specialmente spalancando la finestrella sul retro del vestibolo, si veniva infine alla conclusione che, benché pazzesca, una tale idea poteva non essere del tutto ingiustificata. Ma ciò che più imbarazzava e confondeva era la lunga, agile, portentosa massa nera di qualcosa di librato nel centro del quadro sopra tre linee verticali, azzurre e fosche, fluttuanti in una schiumosità senza nome. Un quadro davvero acquitrinoso, fradicio e marcio, quanto sarebbe bastato per levare la ragione a un nervopatico. Eppure c'era in esso una specie di indefinita, semiraggiunta e inimmaginabile sublimità, che senz'altro vi ci inchiodava, finché voi involontariamente giuravate a voi stessi di riuscire a scoprire che cosa significasse quella portentosa pittura. Di tratto in tratto un'idea chiara, ma, ahimè, ingannevole, vi lampeggiava nel cervello. «È il Mar Nero in una burrasca notturna». «È l'innaturale combattimento dei quattro elementi primordiali». «È una brughiera maledetta». «È una scena invernale iperborea». «È lo spezzarsi della fiumana agghiacciata dal Tempo». Ma alla fine tutte queste fantasie cedevano a quel portentoso qualcosa nel mezzo del quadro. *Questo*, una volta chiarito, tutto il resto sarebbe stato evidente. Ma, fermi: non ha esso una leggera somiglianza con un pesce gigantesco? col grande Leviathan in carne e ossa? Di fatto, il disegno dell'artista pareva questo: una mia teoria conclusiva basata in parte sulle accozzate opinioni di molte persone d'età, con le quali ho parlato dell'argomento. Il quadro rappresentava un bastimento australe in un grande uragano: la nave, a metà sommersa, che rotola con visibili soltanto i suoi tre alberi sguarniti, e una balena infuriata che si propone di balzare dritto sul legno, nell'atto immane di impalarsi sulle tre teste d'albero⁸⁰.

L'enfasi, come si vede, è tanto sull'oscura indefinitezza dell'immagine quanto sulla problematicità della sua interpretazione, tesa verso l'obbiettivo di leggere secondo categorie razionali una massa cromatica informe e incomprensibile. Si tratta, in definitiva, di una esemplificazione concreta del procedimento allegorico in sé: quando un significato definitivo e appagante o non è più presente nell'oggetto o non è più riconoscibile in modo intuitivo, la mente si tende nello sforzo razionale di dare un senso al contenuto dell'esperienza, cercando di decodificarne i segni secondo un codice che inevitabilmente si rivela insufficiente. Nel caso del dipinto della Locanda, si tratta dei codici spaziali e cromatici propri dell'esercizio della visione, su cui la ragione indaga senza rinunciare a spalancare una finestrella, operazione semplificante cui Melville allude con la consueta ironia. Più estesamente, sono però in gioco un tentativo di riconoscimento del valore dell'esperienza individuale e la collocazione di se stessi in uno spazio comprensibile. Anche per questo motivo, in

altri luoghi del romanzo il tema è altrettanto esibito; pensiamo al noto passo in cui Ismaele si confronta con la perturbante bianchezza della balena albina, che suscita domande contraddittorie sulla sua natura⁸¹, per poi rivelarsi, ambigualmente, come un simbolo del tutto e delle verità umane, nelle sue forme più inconciliabili: “velo stesso [...] della Divinità Cristiana e [...] causa intensificante nelle cose che più atterriscono l’uomo”⁸². L’inseguimento di *Moby Dick* è insomma metafora di una caccia ermeneutica, di un’avventura dell’interpretazione: l’intensità dello studio cetologico non è altro che un’indagine sulla possibilità di una conoscenza totale⁸³.

Moby Dick presenta insomma alcuni caratteri di fondo che, come si è visto, *Prima della rivoluzione* a modo suo farà propri. L’omaggio che Bertolucci riserva a Melville è dunque, innanzitutto, dovuto al carattere moderno del suo capolavoro, al suo ricollocarne la dimensione epica in un contesto dominato dalla discontinuità e dal soggettivismo, aperto alla prospettiva mitica e simbolica. Nel film ritroviamo infatti un esplicito impasto di realismo e artificio, dato ora dalla sovrapposizione tra una precisa collocazione storica e geografica di ascendenza neorealista e una scrittura personale e antidocumentaria. A tale dialettica si sommano l’eterogeneità dei temi e delle fonti letterarie, cinematografiche e musicali, e il carattere episodico della narrazione, risolta in una serie di sequenze fortemente autonome e ben diversificate. La ricerca dei personaggi, e in particolare quella di Fabrizio, infine, allude genericamente alla *quête* ermeneutica di cui anche la caccia di Achab è una chiara allegoria.

Proprio all’inseguimento senza sosta di *Moby Dick* da parte del Pequod e del suo



fotogramma 24

capitano rimanda, non a caso, il brano del romanzo letto da Cesare ai suoi studenti. Si tratta di un passaggio del capitolo XXXVI, in cui Achab si rivolge a Starbuck e ai suoi marinai in ascolto, esortandoli a inseguire senza tregua la Balena Bianca:

- Capitano Achab, ho sentito parlare di Moby Dick; ma non è stato Moby Dick a strapparti la gamba?

- Chi ti ha detto questo? – gridò Achab [...] – Sì, Starbuck [...] e le darò la caccia oltre il Capo di Buona Speranza, al di là del Capo Horn, al di là del grande Maelstrom di Norvegia, oltre le fiamme della perdizione, prima di abbandonarla. Ed è per questo che vi siete imbarcati, marinai! Per cacciare quella Balena Bianca in tutto il mondo, in ogni parte della terra, finché non sfiati sangue nero e si rivolti con le pinne all'aria⁸⁴.

Se, nelle inquadrature del matrimonio, Bertolucci intende rappresentare l'atto conclusivo di una resa progressiva alla seduzione della normalità e della "dolcezza del vivere", in quelle in cui, per interposta persona, ci legge *Moby Dick*, intende ribadire la carica ideale dell'utopia e il senso della vocazione, esplicito nelle parole di Achab: il tutto a rendere ancora più distante la definitiva assimilazione di Fabrizio dalla carica ideale, anche se un po' propagandistica e dottrinale, del professore comunista. L'ansia ermeneutica e metafisica, in Achab, dell'unica preda che potrebbe riscattarne l'esistenza dandole significato, si contrappone così alla rinuncia di Fabrizio, al suo scegliere la sicurezza di un mondo asfissiante, ma rassicurante e protettivo, dopo averne appena intravisto un superamento. Non a caso anche la vastità delle distese oceaniche, che oltrepassano meridiani e paralleli senza prevedere confini alla caccia di Achab, sembrano venire intenzionalmente ricordate in *Prima della rivoluzione* soprattutto per marcare una distanza dall'orizzonte provinciale che racchiude la parabola del protagonista; nello stesso modo l'enfasi melvilliana sul pericolo della navigazione – il gorgo del Maelstrom, Capo Horn, noto per le sue tempeste – risulta, nel contesto del film, intimamente contrapposta alla dolcezza seducente dei miti e delle vanità propri del microcosmo in cui Fabrizio consapevolmente decide di collocarsi.

Una chiara contrapposizione tra i due mondi emerge per altro, assai significativamente, tra le inquadrature che chiudono la prima sezione centrata su Cesare e quelle che aprono la scena del matrimonio. I fotogrammi che precedono il taglio di montaggio, infatti, ci mostrano Cesare che apre la porta della scuola, mentre due bambine aspettano in piedi di potervi entrare: la ripresa di fianco e la posizione dei personaggi sottolineano il ruolo di guida proprio del professore: una sorta di sacerdote laico e benevolo, seguito da due bambine sorridenti che, come una coppia di sposi, aspettano di salire gli scalini che le separano da una propria personale consapevolezza [fot. 24]. In queste immagini emerge una ritualità semplice e composta;

la condivisione di esperienza, ora, è possibile grazie al valore che alla scuola viene unanimemente assegnato e al prestigio intellettuale del personaggio-guida.

Su tali premesse, il contrasto tra il fare scuola di Cesare e le successive immagini del matrimonio non potrebbe essere più stridente: il principio organizzativo dell'intera sequenza finale, come si diceva, è proprio quello del contrappunto, della relazione per opposizione. La narrazione della cerimonia religiosa che unisce in matrimonio Fabrizio e Clelia è infatti ellittica e straniante, segnata fin da subito da una chiara percezione di perdita identitaria: al primo piano della giovane, con cui si apre la sequenza, non segue infatti, come sarebbe ragionevole aspettarsi, un analogo procedimento sul volto di Fabrizio, che viene invece inquadrato esclusivamente di spalle, con dolorosa allusione al suo annullamento nella normalità borghese [fot. 25 e 26]. L'attenzione dello spettatore viene così innaturalmente deviata verso elementi marginali della rappresentazione. Sui due chierichetti, "personaggi" indiscutibilmente di contorno, ad esempio, la macchina da presa si sofferma decisamente più del necessario sottolineandone l'espressione del volto, decisamente poco adeguata al contesto: mentre il primo è infatti stranamente accigliato, il secondo non riesce a trattenere un risolino imbarazzato. Assumono insomma una posizione centrale particolari semanticamente relati in modo parziale ed enigmatico all'evento religioso, e frequentemente orientati a rappresentarne un controcanto che, in questo caso, è sia ridicolo che sproporzionatamente serio.



fotogramma 25



fotogramma 26

Complessivamente, l'intento della messa in scena è già ben chiaro: azzerare l'individualità dei personaggi e ridurre l'evento cattolico e borghese a una mascherata incomprensibile e presuntuosa, in cui si celebra non tanto la mitologia di un'esistenza a due, quanto un rituale autoreferenziale e grottesco. Nella sequenza immediatamente precedente, quella del Teatro Regio, avevamo d'altronde già avuto una chiara anticipazione del naufragio indentitario del protagonista. Fabrizio è nel palco di famiglia della fidanzata, mentre Gina, seduta in platea accanto alla madre di lui, intraprende con lei un dialogo impossibile, confrontando la propria nevrotica dispersione psicologica e affettiva con il soddisfatto pragmatismo della sorella. "Fabrizio non si vede, si nasconde, si nasconde dietro di lei", dice Gina, alludendo fin troppo esplicitamente al sacrificio di sé compiuto dal nipote, in nome dell'opportunità della sua ricollocazione all'interno dell'orizzonte sociale di provenienza. Non a caso, questa sequenza condivide con quella finale un chiaro carattere di rappresentazione di un rituale di classe: presenziare alla prima della stagione lirica, per i borghesi di Parma, non è che una variante mondana, ma non per questo meno sentita, della frequentazione compiaciuta dei riti religiosi. L'accostamento tra le due sequenze è dunque intenzionale e feroce: in entrambe, famiglia e religione sono, marxianamente, i bersagli polemici della rappresentazione, con il loro potere di assuefazione e il loro richiamo all'accettazione di uno stato già dato, a sacrificio dell'affermazione di pulsioni strettamente individuali. Stando così le cose, non è certo un caso che il

latino del *Rituale Romanum* pronunciato dal sacerdote costituisca l'unica manifestazione della voce umana riconoscibile in tutta la scena, il che mette in rilievo già di per sé la perdita di centralità sofferta dal personaggio protagonista. In esse, infatti, dopo una generica preghiera che gli sposi possano vivere secondo gli insegnamenti cristiani – “in pace et voluntate tua permaneant atque in mutua caritate sempre vivant” –, si passa a elencare le qualità della futura sposa, in relazione ai modelli scritturali: “sit amabilis viro suo, ut Rachel; sapiens, ut Rebecca; longæva et fidelis, ut Sara: nihil in ea ex actibus suis ille auctor prævaricationis usurpet: nexa fidei mandatísque permaneat: uni thoro iuncta, contactus illicitos fugiat”. Se si eccettua il generico invito ad evitare ogni forma di prevaricazione, niente si dice dello sposo, delle sue virtù e dei suoi doveri: senza volto e ignorato, Fabrizio diviene un semplice spettatore di un rituale che sembra non riguardarlo e che, annullandone il ruolo, lo travolge e lo priva di autonomia e identità.

La seconda sezione dedicata al matrimonio, separata dalla prima solo dalla parentesi melvillianiana, esibisce nuovamente un carattere alterato e disomogeneo, nella rappresentazione del commiato dei due sposi dal gruppo degli invitati che li accompagna fuori dalla chiesa. Come già nelle inquadrature relative alla cerimonia, Bertolucci ancora una volta spiazza lo spettatore innestando procedimenti stranianti in una narrazione che ha appena preso le mosse restando nei confini di un canone classico e prevedibile. Come il primo piano di Clelia aveva aperto la precedente sezione cittadina, senza anticiparne un secondo sul volto di Fabrizio e senza dare così il via a una narrazione compatta e strutturata, così ora il campo lungo, secondo tutte le aspettative, racchiude ora la piccola folla di parenti e amici nello spazio geometrico e protettivo della piazza, per poi lasciare il campo a una nuova accelerazione espressionistica [fot. 27]. Il campo lungo è tradizionalmente procedimento di chiara matrice epica: l'individualità viene annullata, la presenza umana viene presentata come esperienza collettiva e inserita in uno spazio comprensivo e riconoscibile, con il quale stabilisce una relazione visiva apertamente allusiva di una corrispondenza. Nonostante ciò, in questi fotogrammi, come nella sequenza iniziale del film, la conclusione geometrica dello spazio sembra già rimandare ad un'idea di chiusura e soffocamento. Il principio della corrispondenza armonica tra uomo e spazio fisico, allusivo di una relazione virtuosa, viene infatti sporcato dalla chiusura dell'orizzonte, per poi venire radicalmente negato nelle successive inquadrature ravvicinate, con chiaro effetto spiazzante. Lasciato il campo lungo, la macchina da presa si muove infatti dentro la piccola folla di invitati e parenti, mostrando ossessivamente la ritualità gestuale di circostanza: abbracci, baci, mani che salutano e lacrime che scorrono [fot. 28]. Quasi tutto è rappresentato in modo obliquo e parziale: i gesti sono



fotogramma 27

colti in frammenti isolati, i volti di alcuni coperti dalle spalle di altri, o esclusi allo sguardo dello spettatore dal procedere ellittico e impressionista della ripresa; significativamente, il volto di Fabrizio è ancora ignorato dalla macchina da presa, e il personaggio è inquadrato quasi esclusivamente di spalle⁸⁵.

Il disordine della rappresentazione non è che un aspetto dell'accelerazione espressionista cui Bertolucci sottopone la materia trattata, lasciando emergere il lato oscuro della rispettabilità borghese, il parossismo dei suoi rituali, l'ansia che accompagna la fatua consapevolezza del privilegio sociale. L'assenza di suono in presa diretta contribuisce a rafforzare il senso di straniamento, di innaturalità, come se la scena fosse occupata da fantasmi senza voce, i cui gesti appaiono così sproporzionati e nevrotici. Non certo casualmente la colonna sonora riproduce l'ambiguità di fondo della rappresentazione per immagini, sovrapponendo progressivamente al composto motivo per clavicembalo le musiche originali del film, accelerate, con chiaro effetto turbativo di contaminazione. Anche le concessioni al classicismo – penso alla frontalità dei primi piani dei genitori degli sposi – appaiono in questo contesto stranianti, per l'innaturalità sia della loro immobilità che della loro durata: sembrano un 'a parte' brechtiano, un commento, l'illustrazione di uno *status* di superficiale e orgogliosa soddisfazione, più che la rappresentazione di un sentire strettamente riconducibile alla vicenda contingente [fot. 29 e 32]. In questa situazione, la scelta dell'inquadratura frontale obbedisce a una logica assai diversa da quella del modello pasoliniano, da cui



fotogramma 28

Bertolucci intende espressamente differenziarsi: mentre Pasolini utilizza il procedimento per rappresentare i volti dei sottoproletari, volgendo dunque alla nobilitazione di un universo misconosciuto, attraverso la scelta di un punto di osservazione con una lunga tradizione figurativa ‘alta’ e sacra, Bertolucci nasconde nella rappresentazione frontale l’autoattribuzione di un privilegio di classe, per poi deformarlo e parodizzarlo nella relazione allegorica con l’eccitazione smaniosa dell’intera scena⁸⁶.

La borghesia di Parma è la vera protagonista di questo finale. Le sue cerimonie e la sua falsa dignità trionfano su Fabrizio, da essa letteralmente inghiottito, al punto da perdere riconoscibilità e visibilità; “la [sua] rinuncia sembra essere [...] una forma di adesione al principio di realtà e il viatico per l’immissione nella società e nel mondo degli adulti”⁸⁷. In realtà, però, nella consapevolezza del protagonista, la valutazione della resa è già da tempo ambiguamente soffocata dal bisogno di autogiustificazione. Della portata di una tale mistificazione abbiamo un chiaro presentimento non tanto in questa sequenza finale, in cui Fabrizio, appare, come abbiamo visto, letteralmente ridotto al silenzio, quanto nelle sequenze precedenti: a teatro (ne diremo tra poco) e nella sequenza della Festa dell’Unità, quando, parlando con Cesare, Fabrizio aveva ricordato una frase sottolineata in un libro prestatogli dal professore: “Gli uomini fanno la loro storia in un ambiente che li condiziona”⁸⁸. L’entità dell’autoinganno sull’infelice esito del percorso del personaggio sta tutta nell’interpretazione che Fabrizio ne propone.

Il protagonista non è infatti “il fallimento di quella frase”, come crede di essere, ma una sua ulteriore conferma: in lui, nelle sue pseudoscelte conclusive, agiscono pesantemente i condizionamenti della sua classe di appartenenza, le sue abitudini, il suo accettare la dolcezza aproblematica della vita al prezzo di una definitiva esclusione dalla Storia. Per Fabrizio, valgono pienamente le parole di Franco Prono su Marcello Clerici, il protagonista del *Conformista*: “la [sua] ribellione non può che compiersi nell’accezione rinunciataria e colpevole, la sua liberazione non può che risolversi nella peggior specie di schiavitù”⁸⁹. Detto in termini freudiani, la *querelle* agonistica del personaggio, osserva Kline, “si riduce a una versione della lotta edipica narrata in *Totem e Tabù*, dove i figli usurpano il posto del padre senza realizzare nessuna rivoluzione nella gerarchia”⁹⁰. Con, in più, la consapevolezza bruciante del fallimento esistenziale.

L’intera sequenza della Festa dell’Unità, d’altronde, è un chiaro preludio al rientro nei ranghi che il protagonista si sta preparando ad attuare: Fabrizio appare costantemente avulso dal contesto, ormai arresosi al suo individualismo mentre i lavoratori, insieme, organizzano lo spazio in cui si svolgerà la manifestazione. Si noti, a tale proposito, come la voce del protagonista si sovrapponga costantemente alle immagini di ragazze, bambini e gruppi di lavoratori, a rendere più doloroso il distanziamento, e come lo stesso vestito di Fabrizio, un elegante completo chiaro, ce lo presenti come un ospite fuori luogo, più che come un militan-



fotogramma 29



fotogramma 30



fotogramma 31

te impegnato [fot. 30]. Si tratta di una distonia, di una mancata corrispondenza, che, secondo le aspettative, verrà meno nella sequenza successiva del Teatro Regio, in cui Fabrizio appare, sia per quanto riguarda la superficie dei suoi atteggiamenti e dei suoi vestiti che per il suo *habitus* mentale, perfettamente in linea con il senso comune e con le aspettative del pubblico borghese che lo circonda.

Non solo Fabrizio, nella sequenza del matrimonio, appare travolto dagli eventi: anche Gina, isolata e oggetto di compassione, viene presentata come una perdente, sopraffatta dal dolore. Le sue stesse lacrime, i suoi baci non proprio di circostanza per il fratello minore di Fabrizio che concludono il film, rivelano la disperata resistenza del soggetto amante di fronte all'assedio della normalità e, nello stesso tempo, costituiscono una perfetta allegoria di una nevrosi della consapevolezza, dello scacco e del tramonto di ogni illusione di cambiamento [fot. 31]⁹¹. Ancora una volta, infatti, Bertolucci usa la sovrapposizione, la relazione intellettuale, il contrasto straniante che separa il pianto occasionale dei parenti degli sposi, indice di una identificazione con la continuità del destino borghese dei due giovani, dal pianto di Gina, allusivo di una condizione di distonia, modernamente e dolorosamente allegorica. Ora che Fabrizio ha compiuto il suo ritorno all'ordine, Gina sembra l'unica persona sofferente dell'intero quadro: l'unica manifestazione della voce umana presente nell'intera scena è la sua: un singhiozzare alterato che esprime l'intensità del suo disagio. Mentre tutti appaiono presi da una assurda pagliacciata di gruppo, il comportamento di Gina, per quanto nevrotico e difforme, appare in tale contesto l'unico autenticamente umano, mentre lo sguardo di compassione che i genitori di Fabrizio le riservano conferma invece la loro impermeabilità di fronte al diverso, la loro chiusura dovuta anche a una sostanziale incapacità a relazionarsi con l'altro [fot. 32]⁹². Si tratta di una distanza che è anche leggibile nel movimento dei personaggi. Il tumulto interiore di Gina dà luogo infatti sia al suo singhiozzare che a una gestualità sofferente e sensuale, che si contrappongono al pianto dei parenti e alla loro immobilità, da un lato, e al parossismo un po' meccanico e streotipato dei movimenti degli invitati. Infine, la mobilità esteriore e affettiva del personaggio conclude il film in radicale antitesi con la staticità dell'inquadratura con cui si era aperta la scena della cerimonia nuziale: un primo piano di Clelia, dominato dalla luminosità e dalla classica compostezza delle linee del suo volto.

Prima della rivoluzione ci propone insomma uno spietato *unhappy ending*, in cui solo uno sguardo molto superficiale potrebbe riconoscere il tratto implicitamente fiabesco del 'vissero felici e contenti', a epigrafe del *topos* matrimoniale. Ora Fabrizio, pur assediato da amici e parenti, è definitivamente solo: ha perso Agostino, il suo prossimo più simile a lui, ha perso Cesare, abissalmente lontano, e agonisticamente teso nel suo impegno intellettuale, ha perso Gina, confinata nella



fotogramma 32

distanza autentica, ma per tutti patetica, della sua nevrosi. Anche i comprimari, come Puck e l'amico cinefilo, non lasciano il segno, e la loro presenza, in relazione al percorso del protagonista, appare confinata nello spazio fortuito degli incontri casuali e presto dimenticati. Alla relazione irregolare, riconoscibile nella latente omofilia che avvicina Fabrizio ad Agostino e a Cesare e nel quasi incesto che lo aveva avvicinato a Gina, il protagonista sostituisce in definitiva la rispettabilità di un comune matrimonio, che renderà la sua vita ordinaria e inappuntabile, più o meno analogamente a quanto avverrà a Marcello nel *Conformista*. Ma l'orizzonte relazionale nel quale Fabrizio esce dal film è, nonostante le apparenze date dall'eccitazione del giorno festivo, assai angusto e circoscritto.

Il finale di *Prima della rivoluzione* appare leggibile anche nella prospettiva del confronto, esplicito e intenzionale, con l'antecedente letterario stendhaliano. Ancora una volta il segno dell'operazione è quello della diversità e della consapevole definizione di un percorso umano distante da quello cui il modello fa riferimento.

Un primo segnale di tale distanza è ancora riscontrabile sul terreno della relazione padre-figlio: Fabrizio, come abbiamo visto, conclude il suo percorso con il tradimento e la perdita del padre che avrebbe potuto cambiare la sua vita; il suo omonimo, nella *Certosa*, trova invece un padre nell'abate Blanes, il precettore-astrologo della sua giovinezza, pur riconoscendone il valore solo quando l'abate

sta ormai per morire⁹³.

Più in generale, però, la distanza tra le due opere è misurabile registrando l'annullamento nella normalità e la banalizzazione dell'esperienza che pervadono il finale di *Prima della rivoluzione*. La *Chartreuse*, infatti, si era chiusa in una prospettiva quasi antitetica, con l'affermazione di uno *status* giuridico e relazionale assai distante da quello che chiude la vicenda dei personaggi del film: Clelia, abbiamo visto, è forzatamente sposata con un uomo che non ama, e l'amore tra lei e Fabrizio si realizza dunque necessariamente al di fuori del matrimonio. La sua forma è quella dell'incontro notturno, necessario per una motivazione assolutamente inconsueta: evitare lo sguardo dell'altro, formalmente a causa di una promessa, ma più sostanzialmente per nutrire la tensione affettiva con una studiata privazione, nel segno della riproduzione artificiale dei limiti della situazione di partenza, la prigionia di Fabrizio nella Torre Farnese, che aveva sottratto i due giovani al reciproco sguardo, pur nella relativa contiguità spaziale. Nella *Certosa*, dunque, la mancanza di un vincolo istituzionale spinge a cercare la forma irripetibile che può distinguere da ogni altro il percorso di due amanti e l'intensità della loro esperienza; in *Prima della rivoluzione*, invece, l'ordinarietà dell'epilogo matrimoniale si accompagna a una decisa banalizzazione del percorso esistenziale dei personaggi, all'annullamento estremo della loro individualità, nel magma omologante della loro comune cultura di provenienza. Ancora una volta, dunque, Bertolucci utilizza i modelli per contraddirli, svuotando di senso l'*Erlebnis* romantica e riducendola alla dolcezza artificiale e rassicurante dell'evento sociale, esteriormente esibito quanto intimamente vuoto.

Si tratta, nelle parole dell'autore, di una vera propria "sindrome [...] di paura della separazione, di paura del distacco"⁹⁴, che in questo finale assume un esplicito carattere sociologico, ma che, più estesamente, nel corso dell'intero film, si configura come desiderio di immobilità e sottrazione dell'esperienza all'azione del tempo. La forma clinica ed acuta di tale sindrome è, come aveva detto Fabrizio a Cesare durante i preparativi per la Festa dell'Unità, "la febbre che mi fa sentire la nostalgia del presente", il paradossale scollamento nostalgico da ciò che si sta vivendo, riconducibile a una sorta di ipersensibilità all'azione del tempo divoratore: "as much a fear of change as it is an attachment to the present", come nota opportunamente Linda Williams⁹⁵. È però Gina il personaggio che meglio mette in scena l'impossibile tentativo di rimozione di tale processo, e non a caso il suo campo d'azione elettivo è proprio il cinema, visto come paradigma illusorio e strumento risarcitorio dell'assenza. Ma di tutto ciò diremo estesamente più avanti.

Solo ora, alla luce di questo finale, possiamo collocare e comprendere le parole con cui si era aperto il film, scandite su schermo nero dalla voce *off* di

Fabrizio, addirittura prima dei titoli di testa, della didascalia iniziale e dell'inizio della narrazione per immagini: "Bisognava che accadesse molte cose, bisognava che io soffrissi, che tu soffrissi tanto. Esistevo perché voi esistevate. Adesso che me ne sto in pace, attaccato alle mie radici mi pare di non esistere più". Una prospettiva posteriore di estrema lontananza è dunque quella dalla quale Fabrizio racconterà la sua vicenda, "come una specie di *flashback* a partire dalla rassegnazione del presente"⁹⁶. Il ritorno alle radici coincide dunque con la pace e la non esistenza, che, come abbiamo visto, vengono definitivamente sancite dal finale del film, dal suo sconsolato registrare l'annullamento di un'identità contrastata nella convenzionalità anonima dell'esistenza borghese. Nelle parole in esergo si respira dunque un'aria di morte: il punto di vista da cui provengono è quello dell'assenza, cui il fondo nero dei fotogrammi su cui esse vengono pronunciate conferisce un senso funereo di testimonianza estrema e irreversibile. Significativamente, il motivo della morte coincide, sempre nelle parole di Fabrizio, con l'attaccamento alle radici, quasi a voler sottolineare il fraintendimento che può illusoriamente identificare radici e identità, quando le prime sono solo un fattore, per quanto significativo, della seconda. In realtà, il passato da cui si viene è solo uno degli elementi formativi dell'esistenza individuale e collettiva: così, come nella nota immagine-esempio usata da Marc Bloch, una ghianda è solo uno degli elementi che influenza la crescita di una quercia, la sua identità individuale⁹⁷. Aggrapparsi alle radici equivale dunque al rifiuto del mutamento, alla rinuncia di un ruolo agonistico all'interno della Storia e a quelle possibilità di sviluppo che sempre intervengono, come, per una quercia, dal terreno e dall'esposizione, a contribuire la formazione di un'identità originale e composita. Fabrizio, con il suo ritorno alle radici e al silenzio della non esistenza, confonde identità e origine, annulla le stratificazioni dell'esperienza, prefigurando dunque, ancora prima che la narrazione abbia inizio, l'eclissi della personalità con cui concluderà la sua avventura.

Note

- ¹ B. BERTOLUCCI, in *Entr'acte. Passo a due su Novecento: i contadini, il sogno, il socialismo. Intervista a cura di Clare Peploe*, in *La mia magnifica ossessione*, cit., p. 75.
- ² Cfr. *Intervista con Bernardo Bertolucci*, cit., p. 265.
- ³ *Ibid.*, p. 266.
- ⁴ *Ibid.*
- ⁵ *Ibid.*, p. 265.
- ⁶ *Appendice a Il rosso e il nero*, Einaudi, Milano 2010, p. 518. La lettera contenente la recensione, datata 29 ottobre 1832, avrebbe dovuto essere pubblicata su "L'Antologia", a nome dello stesso Salvagnoli, con il titolo *Dei romanzi in Francia e del romanzo in particolare di Monsieur de Stendhal «Le rouge et le noir»*. Il progetto editoriale poi naufragò, per la soppressione della rivista.
- ⁷ *Ibid.*, p. 523.
- ⁸ Cfr. N. FRYE, *The Stubborn Structure. Essays on Criticism and Society*, Cornell University Press, Ithaca 1970 (trad. it. *L'ostinata struttura. Saggi su critica e società*, Rizzoli, Milano 1976).
- ⁹ "Un lamento di cattiva coscienza, nostalgia e incapacità di riconciliare personalità e storia" (R. P. KOLKER, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 55).
- ¹⁰ F. S. GERARD, *Sulla cresta dell'onda*, cit., p. 47. La lettura, come si vede, prende in considerazione il contesto di trasformazione socioeconomica che stava investendo l'Italia negli anni Sessanta e la conseguente diffusione di modelli borghesi in strati sociali fino a quel tempo ad essi totalmente estranei. Tale problematica, come si è già visto, è al centro del confronto tra Cesare e Fabrizio nella sequenza della Festa dell'Unità, cui infatti Gerard fa opportunamente riferimento.
- ¹¹ *La sinistra e la destra contro* Prima della rivoluzione, cit., p. 40.
- ¹² P. P. PASOLINI, *Salinari: risposta e replica*, in "Vie nuove", 16 novembre 1961, ora in *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*, a cura di G. C. FERRETTI, Editori Riuniti, Roma 1977, p. 164.

¹³ G. C. FERRETTI, *Saggio introduttivo*, in *Officina cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, p. 61.

¹⁴ P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, in *Bestemmia*, cit., pp. 495, 497 e 498.

¹⁵ Cfr. *Isaia*, 5, 8-25.

¹⁶ P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, cit., p. 515.

¹⁷ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 9. Il testo pasoliniano è tratto da *La ricchezza*, prima sezione di *La religione del mio tempo*, cit., p. 464.

¹⁸ *Prima della rivoluzione*, nel passaggio dalla sceneggiatura alla sua realizzazione e al montaggio definitivo, appare costantemente segnato dall'espunzione di elementi giudicati troppo esplicitamente biografici. Dice Bernardo: "se al momento delle riprese avevo bisogno di aggrapparmi alla realtà, quindi anche ai nomi dei personaggi che conoscevo e che si incontravano nelle strade di questa città di provincia, dopo, a film finito, ho avuto la sensazione che tutto questo fosse una zavorra, un peso inutile, mi sembrava proprio materiale così tremendamente privo di permanenza, una specie di vuoto a perdere" (in *Si vive sempre "Prima della rivoluzione"*, cit., p. 14). L'intenzione di sottrarre il testo a un eccessivo autobiografismo corre in parallelo con quella, analoga, di alleggerire i riferimenti al contesto storico-politico del tempo, di cui rappresenta la variante privata e familiare. Tale tendenza è riconoscibile, ad esempio, nella sostituzione del nome del fratello minore di Fabrizio, che dal Giuseppe del soggetto, lo stesso nome del fratello di Bernardo, diviene Antonio nel film, e, in misura ancora maggiore, nell'eliminazione della scena in cui un Fabrizio cinemamatore mostra alla zia i suoi filmetti in 16mm. Inoltre, obbedisce a un proposito affine l'espunzione in sede di montaggio di una breve sequenza, in cui Fabrizio regala ad Antonio un album a fumetti di Cino e Franco (cfr. *Prima della rivoluzione*, p. 11). La sceneggiatura si sofferma sulle immagini della striscia, prevedendone una rappresentazione abbastanza diffusa e precisa dei personaggi e di alcune situazioni. Si tratta di una divagazione anch'essa esplicitamente legata all'immaginario infantile personale dell'autore, ritenuta poi superflua, se non fastidiosa, e quindi eliminata. L'inserimento di un fumetto in un testo filmico è per altro procedimento godardiano (si veda ad esempio, a tale proposito, *Une femme mariée*, anche del 1964). Infine, viene scorciata la sequenza in cui Cesare accompagna Gina alla stazione, una sorta di omaggio illustrativo a Parma, e vengono espunti riferimenti espliciti ad alcuni personaggi cittadini, tra cui, ad esempio, il "Tanzi delle conserve", citato nella prima versione della sceneggiatura. Per un elenco più ampio dei brani espunti dal copione originario rimando anche a G. CUSATELLI (a cura di), *Filmino a passo ridotto*, Alfa, Reggio Emilia 1965, pp. 352-354.

- ¹⁹ P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, cit., p. 499.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 504.
- ²¹ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 8.
- ²² *Ibid.*
- ²³ A. FERRERO, G. GRIFFAGNINI, L. QUARESIMA, *Il cinema italiano degli anni '60*, Guaraldi, Rimini-Firenze 1977, pp. 44-45. Si tratta, chiaramente, di una scissione che ha non poco a che fare con la dialettica tra le due pietre angolari che sostengono il discorso di *Prima della rivoluzione*: da un lato la tensione verso la liberazione collettiva auspicata dal marxismo, dall'altro il ripiegamento, freudiano e regressivo, verso l'inconfessabile e il rimosso.
- ²⁴ I segni più evidenti della presenza di Brecht in *Prima della rivoluzione* sono dati dal suo “esplicito rigetto della ‘letterarietà’”, dalla costante tendenza del film a frantumare la narrazione, dal ripetuto ricorso ad altri testi che intendono riflettere e far riflettere sulla vicenda rappresentata (T. J. KLINE, *I film di Bernardo Bertolucci. Cinema e Psicanalisi*, Gremese, Roma 1994, p. 38. Kline, come esempio di discontinuità e citazionismo, prende in esame la breve sequenza del manifesto cinematografico di *Une femme est une femme* di Godard). Non manca poi, come spesso avviene in Bertolucci, una rapida citazione-omaggio, nella scena in cui Gina si reca alla stazione per tornare a Milano accompagnata a piedi da Cesare; i due passano davanti al Teatro Regio, sulla cui facciata si scorge, per un attimo, il manifesto di un'opera di Brecht.
- ²⁵ “The public does not know what films are, it is necessary to teach them” (“il pubblico non sa cosa sono i film, è necessario insegnarglielo”; in J. BRAGIN, *A conversation with Bernardo Bertolucci*, in “Film Quarterly”, XX, n. 1, Fall 1966, p. 42).
- ²⁶ P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, cit., p. 495.
- ²⁷ G. C. FERRETTI, *Saggio introduttivo*, cit., p. 59.
- ²⁸ P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, cit., p. 496.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 490.

³⁰ Per un discorso analogo sulla fine della corrispondenza cfr. W. BENJAMIN, *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939), trad. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. SOLMI, Einaudi, Torino 1962, pp. 89-130 e in part. alle pp. 116-22.

³¹ P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, cit., p. 496.

³² *Ibid.*, p. 506.

³³ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, cit., p. 14.

³⁴ L. MICCICHÉ, «*Prima della rivoluzione*», cit., p. 32.

³⁵ A semplice titolo di esempio, basti ricordare l'incontro tra Dante e Virgilio nel canto I dell'*Inferno*, anch'esso carico di tensione programmatica. "Dinanzi a li occhi mi si fu offerto" dice Dante del suo maestro: l'uomo non cerca e riconosce, ma semplicemente subisce quell'esperienza della realtà da altri per lui predisposta.

³⁶ Sono molti gli scritti teorici sul cinema che mettono in rilievo le analogie tra condizione spettatoriale e dimensione onirica. Ricordiamo qui gli studi di Metz, volti a riconoscere nell'esperienza dello spettatore i tratti del *fantasma cosciente*, il *Tagtraum* freudiano, visto il suo carattere di allucinazione paradossale in cui si sovrappongono processi psichici contraddittori, riconducibili sia alla coscienza che all'inconscio, al legame indissolubile tra credere e non credere che è proprio della visione (cfr. CH. METZ, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 1980, in part. pp. 138 e ss.). Sul sogno, notiamo in aggiunta una piccola cosa: non a caso né in latino né in greco esistono espressioni equivalenti all'italiano *fare un sogno*, segno evidente di una diversa percezione del fenomeno da parte della cultura classica.

³⁷ Cfr. *La sinistra e la destra contro* *Prima della rivoluzione*, cit., p. 40.

³⁸ *E contrario*, la città in costruzione costituisce una potente allegoria della progettualità umana al servizio di un ideale collettivo. Ne è un esempio la Cartagine di Didone, città in divenire ammirata da Enea con il pensiero del suo futuro splendore e della felicità dei suoi cittadini. Un ricordo dell'episodio che può darci la misura della distanza dalla Parma di *Prima della rivoluzione* è in E. FERRANTE, *La frantumaglia*, e/o, Roma 2003, p. 190 e ss.

³⁹ L. MICCICHÉ, «*Prima della rivoluzione*», cit., p. 38. Micciché, tra l'altro, nota un particolare spesso inosservato, e cioè che Fabrizio, oltre a essere il nome del protagonista della *Certosa* stendhaliana, è anche, analogia a suo avviso non casuale, il nome del protagonista del capolavoro di Tomasi di Lampedusa (cfr. p. 36).

- ⁴⁰ C. BERTONI, *Dalla pagina allo schermo: il senso sospeso di un racconto*, cit., p. 135.
- ⁴¹ Sulla dialettica tra cinema di scrittura e tradizione realistica rimando alle posizioni di J. L. Comolli, sostenuta in vari scritti sul cinema, riletto secondo un orientamento marxista e materialista. Si veda, in particolare, *Tecnica e ideologia*, Pratiche, Parma 1981.
- ⁴² L. MICCICHÉ, «*Prima della rivoluzione*», cit., p. 34.
- ⁴³ E. MORREALE, *Cinema d'autore negli anni Sessanta*, cit., pp. 15-16.
- ⁴⁴ “Le bianche piume trascinava sullo scabroso suolo / [...] / convulso, bagnava le ali nella polvere” (CH. BAUDELAIRE, *Le Cygne*, in *I fiori del male*, Giunti, Firenze 1996, vv. 19 e 21).
- ⁴⁵ “Deprezzato agnello” (*ibid.*, v. 38).
- ⁴⁶ “La negra tisica e smagrita / che [...] s’affanna, stralunata, / dietro l’immenso muro della nebbia a vedere / gli assenti alberi di cocco dell’Africa superba” (*ibid.*, vv. 41-44).
- ⁴⁷ “Solo con gli occhi della mente vedo / la distesa delle baracche, capitelli... sbozzati / e fusti a mucchi, erbe, massi verdastri per le pozze, / confuso bric-à-brac rilucente dai vetri” (*ibid.*, vv. 9-12).
- ⁴⁸ “Parigi cambia! ma niente, nella mia malinconia, / s’è spostato: palazzi rifatti, impalcature, / case, vecchi sobborghi, tutto per me diventa allegoria; / pesano come rocce i ricordi che amo” (*ibid.*, vv. 29-32).
- ⁴⁹ In E. UNGARI, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 35.
- ⁵⁰ La Loshitzky vede nella corsa di Fabrizio una delle tante citazioni con cui Bertolucci intende omaggiare l’opera di Godard, ricollocando nel suo film la scena finale di *À bout de souffle*, uno dei film godardiani che più impressionò il giovane Bernardo (cfr. Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, cit., p. 195 e nota 47, p. 248).
- ⁵¹ J.-C. MIRABELLA e P. PITIOT, *Bertolucci e il suo doppio*, cit., p. 34.
- ⁵² A. BERTOLUCCI, *La camera da letto*, in *Opere*, a cura di P. LAGAZZI e G. PALLI BARONI, Mondadori, Milano 1997, p. 579.

⁵³ Le indicazioni della sceneggiatura, disattese nella versione definitiva, prevedevano addirittura di chiudere la panoramica sulla statua di Garibaldi, quasi a voler accentuare il contrappunto doloroso tra l'idea di un'esistenza segnata da un ideale, e fattivamente impegnata nella sua realizzazione, e lo stato di sospensione proprio della generazione dell'autore, divisa tra dissenso e abitudine.

⁵⁴ E. M. CAMPANI, *L'anticonformista*, cit., p. 21. Lo stesso concetto è messo in rilievo anche da Kolker: gli aspetti meno convenzionali della scrittura filmica di *Prima della rivoluzione* "cause discomfort for those who expect cinematic narrative events to follow the order determined by conventional film" ("determinano un certo disagio in chi si aspetta che gli eventi della narrazione cinematografica seguano l'ordine di un film convenzionale"; R. P. KOLKER, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 48).

⁵⁵ *Inferno*, III, 64.

⁵⁶ "Una folla fluiva sul London Bridge, tanti, / Ch'io non avrei creduto che morte tanti n'avesse disfatti. / Sospiri, brevi e radi, venivano esalati, / Ed ognuno fissava gli occhi davanti ai suoi piedi" (T.S. ELIOT, *The Waste Land*, a cura di A. SERPIERI, Rizzoli, Milano 1982, vv. 62-65).

⁵⁷ S. SOCCI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 33.

⁵⁸ "Non vedendo che a questo punto la 'dolcezza' della vita [...] sta già mostrando la sua forza silenziosa nella comparsa di una donna, salda come una statua, di fronte alla cinepresa" (C. MICHELETTI TONETTI, *Bernardo Bertolucci. The cinema of ambiguity*, Twayne, New York 1995, p. 29).

⁵⁹ "Accentua la perdita dell'equilibrio emotivo e percettivo" (R. P. KOLKER, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 43). Per quanto riguarda la sovraesposizione, si tratta di uno dei procedimenti enfatici amati dalle avanguardie europee, e in particolare dalla *Nová Vlna* ceca e slovacca, per la verità non abusato in *Prima della rivoluzione*.

⁶⁰ La sceneggiatura riporta indicazioni che avrebbero ulteriormente accentuato l'idealizzazione figurativa del personaggio. In particolare, nelle intenzioni degli autori, la scena avrebbe dovuto concludersi proprio con una inquadratura su Clelia: "La figura di Clelia, mentre esce dal grande rettangolo all'ingresso del Duomo, è baciata dalla luce del luogo: è di una purezza che si desidera toccare" (*Prima della rivoluzione*, cit., p. 9). Si noti sia l'insistenza sull'effetto che la luce del giorno produce sul volto del personaggio, sia la sua iscrizione in un motivo architettonico, che ne accentua il rilievo iconico e sovratemporale.

⁶¹ Agosto, giugno e maggio, nell'ordine.

⁶² Kolker riconosce in questa scena un omaggio ad una scena di *Viaggio in Italia* – film amato da Bertolucci e esplicitamente ricordato nella sequenza XXVIII, quella dell'incontro tra Fabrizio e l'amico cinefilo –, in cui la protagonista femminile viene rappresentata in visita al Museo Archeologico di Napoli, La rilettura di Kolker tende così a mettere in rilievo soprattutto come l'intento rosselliniano di segnare una distanza tra la perfezione della forma artistica – non casualmente enfatizzata dalle parole delle guida che accompagna la Bergman – e la nevrastenia della protagonista venga capovolto, in *Prima della rivoluzione*, in una relazione di somiglianza ideale tra personaggio e dato figurativo (cfr. R. P. KOLKER, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 43). A riprova di ciò, aggiungiamo noi, su un piano strettamente spaziale i movimenti della macchina da presa, nel film di Rossellini, riproducono il turbato rapimento della protagonista, che si avvicina all'armonia e al mistero dell'opera d'arte con uno sguardo esitante e avvolgente; in Bertolucci, invece, al centro della scena è Clelia, e le statue di Antelami, oltre che un suo doppio, sono spettatrici senza tempo del suo potere. Kline rileva, a proposito di questa sequenza, "l'intenzione di enfatizzare le relazioni che legano la casta sociale, la religione e l'iconografia", pur partendo da una ricognizione piuttosto superficiale del profilmico e della modalità di ripresa: non è, infatti, una "statuaria religiosa" a essere oggetto di rappresentazione, né mi sentirei di parlare di "montaggio tradizionale" per definire lo stile dell'autore (T. J. KLINE, *I film di Bernardo Bertolucci. Cinema e Psicanalisi*, Gremese, Roma 1994, p. 42).

⁶³ STENDHAL, *La Certosa di Parma*, cit., p. 66.

⁶⁴ Morandini è sempre stato un attento esegeta del cinema di Bertolucci, e fu tra i pochi a riservare un giudizio lusinghiero a *La commare secca: Prima della rivoluzione* è la sua unica apparizione in veste di attore. Tra l'altro, la scena finale fu la prima dell'intero film ad essere girata, inaugurandone così la realizzazione con un esordio assoluto (cfr., per questo e altri dettagli sul coinvolgimento del critico nel progetto del film, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., pp. 249-50).

⁶⁵ Siamo nella lunga sequenza XXII, a casa di Cesare. L'intensità con cui lo stesso Cesare vive il suo ruolo di maestro socratico si accompagna, nella prima versione della sceneggiatura, ad una chiara allusione circa la sua latente omofilia: si tratta di una battuta di Gina, in cui la donna confida a Fabrizio di sospettare che Cesare sia innamorato del suo giovane discepolo. Inoltre, la sceneggiatura fa riferimento ad una scena eliminata in fase di montaggio, in cui Gina, prima di partire, cerca di sedurre senza risultato il professore (cfr. *Prima della rivoluzione*, cit., p. 43). Un ulteriore segnale in questa direzione – l'unico che sopravvive nella versione definitiva del film – è la presenza nella biblioteca di Cesare di un testo di Oscar Wilde,

da cui, come vedremo meglio più avanti, Gina legge una lunga pagina sulle illusioni dell'uomo d'azione.

⁶⁶ “Questo rapporto di tipo socratico – dell'anziano che istruisce il giovane influenzabile - ricorre come un ambiguo *refrain* da *Prima della rivoluzione* a *Il conformista*, intramezzato da un altro motivo - quello del parricidio” (W. AITKEN, *Bertolucci's Gay Images: Leaving the Dance*, in “Jump Cut”, n. 16, november 1977, p. 24).

⁶⁷ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 18. Il confronto tra il protagonista e gli uccelli è anch'esso mutuato da Stendhal. Nella *Chartreuse*, sono infatti gli uccelli di Clelia, prigionieri anche loro, “nascosti, partiti, perduti come tutto il resto”, a rappresentare per Fabrizio un'occasione di identificazione e nello stesso tempo una ragione di vita (STENDHAL, *La Certosa di Parma*, cit., p. 249).

⁶⁸ “È uno dei pochi padri nell'opera di Bertolucci che tende a prevalere senza distruggere” (R. P. KOLKER, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 64).

⁶⁹ Come nella sequenza VI, in cui il padre di Fabrizio liquida con un commento banalizzante un impegno politico del figlio (“compagnoni e torta fritta”), non rispondendo nemmeno al suo saluto di congedo.

⁷⁰ M. MORANDINI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 6.

⁷¹ Sequenza XXII, inquadratura 257.

⁷² Scrive Pavese: “17 nov. [1949] Hai concluso il ciclo storico del tuo tempo: *Carcere* (antifascismo confinario), *Compagno* (antifascismo clandestino), *Casa in collina* (resistenza), *Luna e i falò* (post-resistenza). Fatti laterali: guerra '15-18, guerra di Spagna, guerra di Libia. La saga è completa. Due giovani (*Carcere* e *Compagno*) due quarantenni (*Casa in coll.* e *Luna e falò*). Due popolani (*Compagno* e *Luna e falò*), due intellettuali (*Carcere* e *Casa in collina*)” (C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. 1935 1950*, Einaudi, Torino 2000, p. 375).

⁷³ C. PAVESE, *Prefazione* a H. MELVILLE, *Moby Dick o la balena*, trad. it. di C. PAVESE, Adelphi, Milano 1987, p. 12.

⁷⁴ S. SOCCI, *La fuga, l'assedio*, in AA. VV., *La regola delle illusioni*, cit., p. 39.

⁷⁵ N. ARRIGO, *Herman Melville e Cesare Pavese. Mito, simbolo, destino ed eterno ritorno*, Atheneum, Firenze 2006, p. 79.

⁷⁶ Si tratta di una dialettica mai risolta definitivamente, sulla quale Melville, in una famosa lettera a Hawthorne, riversa tutta la sua ironia e la sua provocatoria ambivalenza. “Preferirei essere uno sciocco con un cuore, che Giove Olimpo con la sua testa”, scrive infatti l’autore, per poi però ridimensionare drasticamente l’aspirazione alla corrispondenza del sentire con una divertita polemica antiromantica: “Leggendo alcuni detti di Goethe [...], mi sono imbattuto in questa frase: «Vivi nel tutto». Il che equivale a dire che la tua identità specifica è una povera sciagurata – bene; ma esci da te stesso, allargati ed espanditi, conduci a te i fremiti della vita che si avvertono nei fiori e nei boschi, che si sentono nei pianeti Saturno e Venere e nelle Stelle Fisse. Che sciocchezza! [...] Come in tutti i grandi geni, vi è un mare di chiacchiere in Goethe e, in proporzione ai contatti che io stesso ho avuto con lui, ce n’è in me una quantità mostruosa” (H. MELVILLE, *Lettera a Hawthorne del 1° giugno 1851*, cit. in R. BIANCHI, *Il bianco oggetto del desiderio. Introduzione a H. MELVILLE, Moby Dick*, a cura di R. BIANCHI, Mursia, Milano 1993, pp. XXVII e XXVIII).

⁷⁷ H. MELVILLE, *Moby Dick o la balena*, cit., pp. 189-90.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 46-47. Un analogo smarrimento ermeneutico è riscontrabile anche in altre situazioni, come quando, ad esempio, il narratore riferisce del misterioso e incomprensibile tatuaggio che ricopre il corpo di Queequeg, “diabolica tentazione degli dei” (p. 502).

⁸¹ “È forse ch’essa adombra con la sua indefinitezza i vuoti e le immensità spietate dell’universo, e così ci pugnala alle spalle col pensiero del nulla, quando contempliamo le profondità bianche della via lattea? Oppure avviene che nella sua essenza la bianchezza non è tanto colore quanto l’assenza invisibile di colore e nello stesso tempo la fusione di tutti i colori: avviene per questo che c’è una tale vacuità muta e piena di significato in un paesaggio vasto di nevi, un incolore ateismo di tutti i colori, che ci fa rabbrivire?” (*ibid.*, p. 226).

⁸² *Ibid.*

⁸³ A tale proposito cfr. G. CAMBON, *La caccia ermeneutica a Moby Dick*, in “Studi Americani”, n. 8, 1962, pp. 9-20 e L. BRIASCO, *La ricerca di Ishmael. Moby Dick come avventura dell’interpretazione*, Bulzoni, Roma 1993. In particolare, il lavoro di Briasco riconosce nel narratore del romanzo il suo vero protagonista, sottolineandone il complesso percorso esegetico. In *Moby Dick*, così, anche “le varie forme letterarie coesistenti nel romanzo divengono parte di un tentativo ermeneutico di importanza vitale” (p. 25).

- ⁸⁴ H. MELVILLE, *Moby Dick o la balena*, cit., pp. 193-94.
- ⁸⁵ La sceneggiatura contiene precise indicazioni in tale direzione: “non vedremo più il suo volto: sempre di spalle, come Al Capone al suo processo” (*Prima della rivoluzione*, cit., p. 47).
- ⁸⁶ Osserva Morandini: “Occorre aver occhi impeciati da un rozzo contenutismo per non vedere che Bertolucci ha poco o nulla da spartire con Pasolini: è impressionistico e sinuoso e lirico dove l’altro è sacrale e severo ed epico; gira intorno alle cose e ai personaggi invece di vederli di fronte; è tenero e romantico dove l’altro è ruvido e romanico” (*Bernardo Bertolucci*, cit., p. 4).
- ⁸⁷ L. ALBANO, *Parma come Clermont Ferrand*, cit., p. 89.
- ⁸⁸ È Karl Marx, da *L’ideologia tedesca*.
- ⁸⁹ F. PRONO, *Bernardo Bertolucci. Il conformista*, Lindau, Torino 1998, p. 54. Nella resa del personaggio, Loshitzky vede, probabilmente sollecitando un po’ il testo, “a signifier of Bertolucci’s forthcoming career, his capitulation to bourgeois filmmaking” (“un segno degli sviluppi della carriera di Bertolucci, la sua capitolazione alla cinematografia borghese”; Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, cit., p. 198).
- ⁹⁰ T. J. KLINE, *I film di Bernardo Bertolucci. Cinema e psicanalisi*, cit., p. 47.
- ⁹¹ Le indicazioni della sceneggiatura suggeriscono una contiguità tra Gina e Antonio, il fratello di Fabrizio, già nella precedente sequenza della cerimonia nuziale: “Giuseppe [poi, nel film, Antonio] si inginocchia nel banco dietro Gina, e la sua testa è a qualche centimetro da quella della zia” (*Prima della rivoluzione*, cit., p. 47). La scena fu poi girata diversamente e decisamente scorciata.
- ⁹² Bertolucci: “I genitori sorridono alla zia che piange perché non hanno capito niente, e questo non aver capito niente mi sembra l’accusa più forte che si potesse far loro” (*Intervista con Bernardo Bertolucci*, cit., p. 266).
- ⁹³ “Si precipitò su per le scale, emozionantissimo. Don Blanes era seduto sulla sua seggiola, al solito posto. Stava guardando nel cannocchiale, con la sinistra gli fece segno di non interromperlo. Poi scrisse un numero su una carta da gioco, si voltò, aprì le braccia. Il nostro eroe corse ad abbracciarlo, scoppiando a piangere. Don Blanes era il suo vero padre” (STENDHAL, *La Certosa di Parma*, cit., p. 128).

⁹⁴ In *Si vive sempre "Prima della rivoluzione"*, cit., p. 11.

⁹⁵ "È tanto paura di cambiare quanto attaccamento al presente" (L. L. WILLIAMS, *Stendhal and Bertolucci: The Sweetness of Life before the Revolution*, cit., p. 219).

⁹⁶ E. MORREALE, *Cinema d'autore negli anni Sessanta*, cit., p. 128.

⁹⁷ Cfr. M. BLOCH, *Apologia della storia*, Einaudi, Torino 1969, pp. 46-48.

3. LUOGHI, RISCRIITTURE, ALLEGORIE

La cinematografia è una pratica fundamentalmente ambigua, divisa tra due diverse modalità di relazione con l'oggetto della rappresentazione. In primo luogo, raccoglie l'eredità della narrazione ottocentesca, riconoscendo nella macchina da presa uno strumento di testimonianza invisibile e distaccata. Lo sforzo di nascondere se stesso, l'artificio della sua costruzione, si traducono così in una scrittura classica e realistica, in cui il narratore si defila dalla storia che sta raccontando, per garantire allo spettatore il massimo di quella impressione di realtà che può essere riservata a chi si trova di fronte a un evento costruito e mediato. Storicamente, è il modello che si afferma tra gli anni '30 e gli anni '50, e che trova la sua realizzazione più compiuta nel cinema classico americano, nella sua definizione di genere, nella narrazione esterna e invisibile propria del film hollywoodiano, nel suo ridurre al minimo le alterazioni formali di un canone consolidato. In Italia, questo modello entra in crisi dalla fine degli anni '50, quando ad esso se ne affianca un secondo che non nascondeva il suo farsi, spezzava la sovrapposizione tra macchina da presa e spettatore, e, creando *de facto* nuove forme espressive, esibiva la costruzione, facendosi dunque percepire come il prodotto di una riflessione soggettiva¹. Per il suo frantumare il discorso in sezioni isolate, parzialmente riconducibili al tutto, per il suo impedire la corrispondenza dell'identificazione, tale modello è compiutamente allegorico.

Ovviamente la dialettica tra cinema classico e cinema moderno è anche una semplificazione, una distinzione più teorica che pratica. Separare rigidamente due estetiche è infatti un'operazione sempre molto rischiosa, visto il carattere polisemico e ambiguo della scrittura cinematografica. Anche nel cinema classico, infatti, troviamo sempre "momenti che si sottraggono alla logica dell'efficacia dell'azione" o "situazioni di pura diversione", spazi di una "libertà che il cineasta si prende in quanto artista"², così come anche il cinema più esposto e sperimentale fa sempre i conti, anche nella contraddizione, con uno schema retorico consolidato, con un inquadramento spazio-temporale e una logica visuale che derivano da una lunga tradizione figurativa.

In questo contesto, la scelta di fondo di *Prima della rivoluzione* risulta comunque abbastanza chiara. Bertolucci, lo abbiamo già verificato, accentua infatti esplicitamente la propria ricerca autoriale e ridimensiona il potenziale epico delle vicende narrate, marcando continuamente la presenza della macchina da presa ed evidenziando dunque l'ineludibilità della percezione dell'artificio da parte dello spettatore. L'accento sulla costruzione è ovviamente molto forte

nel montaggio, ma contraddistingue anche le modalità di ripresa e la selezione del materiale filmico.

“Non avere il colore voleva dire essere tranquilli sul non-realismo, proprio letterale, del film”³, nota Bertolucci, riconoscendo implicitamente al bianco e nero larghe potenzialità sul piano della narrazione poetica e onirica. Inoltre, l'intero film è stato girato con la cosiddetta colonna-guida, una registrazione molto approssimativa del suono contenente anche i rumori di ripresa, e soprattutto la voce del regista che dà indicazioni agli attori. Si tratta di una scelta che lascia un certo margine all'improvvisazione degli attori, per renderne poi praticamente obbligatorio il doppiaggio, liberando così un'ulteriore, grande libertà all'intervento autoriale – che, come effettivamente avviene più volte in *Prima della rivoluzione*, interviene sulle battute dei personaggi – e consentendo così, tra l'altro, una più articolata ricostruzione della storia del film, nel confronto tra versione definitiva, copia-lavoro e sceneggiatura⁴. L'esibizione della dimensione autoriale passa poi naturalmente dal lavoro post-ripresa, ed è qui oltremodo evidente nell'irregolarità dei tagli e dei raccordi, nell'eterogeneità delle scelte di montaggio, nell'uso non canonico di procedimenti come la dissolvenza, nella strutturazione delle inquadrature in una successione frequentemente finalizzata alla ricerca della massima ambiguità temporale e spaziale. In *Prima della rivoluzione*, come nel cinema dei suoi modelli d'olttralpe, lo stile, secondo l'amico cinefilo di Fabrizio, è un fatto morale: è la scrittura, più intensamente che il racconto o il dialogo, che può farsi carico di commenti e prese di posizione.

Muovendosi nella prospettiva di una ricognizione dell'orizzonte stilistico e narrativo di *Prima della rivoluzione*, Albano sintetizza esemplarmente le caratteristiche alla base della sua idea di cinema centrato sulla creatività autoriale:

l'apertura ed incertezza del testo, la riflessione sul linguaggio, l'autonomia tra suono e immagine, l'impatto diretto con il presente e con l'ispirazione del momento, la centralità delle riprese e della regia come luogo fondante della costruzione del film, l'autobiografismo inteso soprattutto come punto di vista soggettivo, come sguardo sulle cose da parte del regista-autore e una struttura narrativa che non prevede personaggi eroici, storie esemplari o di genere, ma personaggi «comuni», spesso «in crisi» o alla ricerca di un'identità e un regime del racconto debole o anti-narrativo⁵.

Si tratta, come si vede, di procedimenti esplicitamente allegorici: non sono in gioco corrispondenza e sintonia, un'identificazione che si basa sull'abbassamento della soglia di riflessione da parte dello spettatore, ma una sfida all'esercizio della ricerca del senso, attraverso una pratica intellettuale continua-

mente stimolata e necessariamente attiva. Nel caso di *Prima della rivoluzione*, tale percorso alla ricerca del significato segue due itinerari che continuamente si sovrappongono: uno legato a un microcosmo geografico, storico e temporale – la Parma dell'autore –, l'altro centrato su un dialogo costante con un insieme decisamente variegato di modelli e di forme di rappresentazione. In questo capitolo, verrà proposta un'analisi di alcuni luoghi del film in cui la citazione rivela un'ottica modernista e diviene riscrittura, configurandosi come riflessione sulla modalità della rappresentazione *tout court* e saldandosi con l'urgenza biografica di mettere in scena e interpretare la dialettica tra soggetto e dimensione storica.

La riscrittura del paesaggio naturale

Prima della rivoluzione è, come abbiamo visto, una testimonianza ambiguamente autobiografica sulla resa alla seduzione della normalità borghese. I suoi spazi, dunque, sono prevalentemente quelli urbani, con un'insistenza non casuale sulla rappresentazione dei luoghi emblematici della vita sociale e familiare. Le chiese, i cinema, il teatro cittadino, così come le abitazioni private, il loro esibito ed elegante benessere materiale, si alternano così sulla scena in tutta la loro chiusura e autoreferenzialità.

Parma è ovunque, nel film, e un'alternativa, un destino altrove non sono dati come possibili. Così, il movimento di Fabrizio, la sua corsa iniziale, chiara allegoria di un desiderio di fuga, il suo attraversare capannelli di borghesi immobili e silenziosi appare nient'altro che una variante del vagabondaggio del protagonista di *Accattone* – di cui, ricordiamo, Bertolucci fu aiuto regista –, una volta che si è preso atto dell'abissale distanza di classe che divide Fabrizio dal disperato sottoproletario protagonista dell'opera prima pasoliniana. Sia Pasolini che Bertolucci, infatti, costruiscono per i loro personaggi uno spazio privo della possibilità di un altrove, chiuso da bastioni allusivi della loro appartenenza: il cemento dell'edilizia popolare e i prati senza fine della periferia romana, i palazzi storici e le mura di pietra di una cattedrale medievale suggeriscono analogamente, pur nella loro incomparabilità, l'idea di un'esistenza concentrazionaria. Proprio per il fatto di essere concepito come alternativa impossibile alla prigione urbana, il paesaggio naturale occupa, in *Prima della rivoluzione*, uno spazio tutto sommato secondario e viene riletto, oltretutto, attraverso un'ottica molto costruita, che, se tende da un lato a trasfigurare nostalgicamente la sua rappresentazione nei canoni consolidati della tradizione figurativa, da un altro persegue l'intento di sottrarre lo spazio alla dimensione osmotica del simbolismo di matri-

ce romantica, in cui il soggetto appare in sintonia con la natura e parte integrante del mondo.

Proprio su questo terreno, nel diverso rapporto che regola la rappresentazione della natura e la descrizione del paesaggio cittadino, riconosciamo così un ulteriore termine di confronto con la *Chartreuse*. In Stendhal, infatti, pur prevalendo la rappresentazione di interni (i luoghi del potere, le chiese, i palazzi), il paesaggio naturale è più che presente, con tutto il suo potere di racchiudere in sé significati misteriosi e universali, e comunque intimamente riconducibili all'esperienza e all'immaginario del soggetto. Nella *Certosa*, dunque, a differenza di ciò che avviene in *Prima della rivoluzione*, lo spazio naturale non viene semplicemente raffigurato, ma anche e soprattutto vissuto e riconosciuto dai personaggi: l'esperienza del sublime, la corrispondenza sono ancora possibili. Non è certo un caso che anche il movimento ariostesco che caratterizza la *Chartreuse* sia, in *Prima della rivoluzione*, ridotto a ben poca cosa. Mentre infatti Fabrizio Del Dongo, sospinto dall'urgenza dei tempi, raggiunge Waterloo dalla Lombardia, per poi finire a Parma, ma anche a Napoli, Bologna e ancora in Lombardia, ben poche sono le sortite dalla città del protagonista di *Prima della rivoluzione*. Lo spazio che Bertolucci vuole rappresentare è insomma assai meno composito di quello stendhaliano, variamente attraversabile da uomini che agiscono nella storia messi in moto dal desiderio di cambiamento. Se si eccettuano le visite a Cesare, a sottrarre il protagonista all'abbraccio della città, come vedremo tra poco, non restano infatti che un paio di sequenze, in cui per altro Fabrizio appare fuori luogo e visibilmente a disagio.

Non pochi, nella *Certosa*, sono invece i passaggi in cui il procedimento di identificazione con la natura è pienamente riconoscibile; vediamone solo alcuni esempi.

Nel capitolo VIII, Fabrizio, ricercato dagli austriaci, si incontra con la madre nei pressi del Lago di Como, dove ha trascorso la sua infanzia:

Il profilo degli alberi si stagliava, nero, contro il cielo pieno di stelle, velato da una nebbia leggera. C'era una calma profonda, nell'acqua e nel cielo. L'anima di Fabrizio non poté resistere a tanta sublime bellezza. Si fermò, andò a sedersi su uno scoglio che sporgeva sull'acqua come un breve promontorio. Nel silenzio si sentiva soltanto, a intervalli regolari, il rumore delle piccole onde che battevano sui sassi della riva. Era un cuore italiano, il suo, e voglio che lo perdoniate. Il suo difetto, che forse lo renderà meno simpatico, consisteva soprattutto in questo: in lui la vanità si manifestava solo come uno stato di crisi, passeggero, e la sola vista di quella bellezza sublime bastava a commuoverlo, a smussare la punta aspra e dura delle sue pene. Seduto sul suo scoglio solitario, senza più preoccuparsi dei poliziotti, protetto dal buio e dal silenzio,

lacrime di gioia gli inumidirono gli occhi, e lì, a buon mercato, poté sentirsi felice come non lo era più stato da molto tempo⁶.

Al di là del distanziamento ironico con cui il narratore si avvicina al suo personaggio, riconducibile, come abbiamo visto, al ruolo di mediatore tra il suo pubblico e le cose italiane, è evidente la simpatia con cui l'autore guarda a un atteggiamento primitivo ed ingenuo, ancora romanticamente teso al riconoscimento del proprio io nel paesaggio circostante e alla ricerca in esso di una sintonia che attenui lo smarrimento determinato dall'esperienza storica individuale. Ancora più esplicita e ricondotta alla misura delle relazioni umane, è la sintonia che unisce Fabrizio e un albero da lui amato, fin dai tempi dell'infanzia:

Fabrizio stava ora facendo un giro enorme per andare a vedere il suo albero. Forse il lettore se ne ricorderà, si trattava di un castagno piantato da sua madre ventitré anni prima, e Fabrizio gli era molto affezionato. [...] Due ore più tardi era lì, disperato, davanti al suo albero. Qualche mascalzone – o forse il vento – aveva spezzato uno dei rami più grossi, che penzolava inaridito. Fabrizio lo tagliò delicatamente con il suo pugnale [...]. Stava per far giorno e non aveva tempo da perdere, ma passò un'ora buona a rimuovere la terra intorno alle radici del suo caro albero. Poi, dopo che ebbe provveduto a tutte queste pazzie, riprese in fretta la strada per il Lago Maggiore. In fondo non si sentiva affatto depresso⁷.

Nel capitolo II del romanzo è la contessa Pietranera a visitare gli stessi luoghi:

Gina era felice: ritrovava i ricordi di quando era bambina, li confrontava alle sensazioni che provava ora. “Qui non è come al lago di Ginevra,” pensava, “non ci sono tutti quei campi ben coltivati con i metodi più efficienti, che fanno pensare ai soldi e alle speculazioni. Su queste colline ineguali gli alberi nascono come vogliono, la mano dell'uomo non li ha ancora guastati, costretti a *rendere*. Tra queste colline stupende, movimentate, giù, a precipizio, verso il lago, sembrano veri i paesaggi della poesia, come nei versi del Tasso, dell'Ariosto. C'è nobiltà, e tenerezza, e tutto parla d'amore, non c'è niente che ricordi le brutture della civiltà. I paesi, a mezza costa, si nascondono nel folto degli alberi, e sopra si vedono spuntare i loro bei campanili; i campi sono piccoli, tra i boschi di castagni e di ciliegi selvatici, e si prova piacere a guardarli, come se le piante che crescono qui fossero più forti e vive delle altre. Dev'essere bello stare in quegli eremitaggi, in cima alle colline...”⁸

Anche qui, chiaramente, il paesaggio naturale viene ricostruito secondo il filtro idealizzante della memoria, che non a caso trova un termine di paragone con

la trasfigurazione letteraria operata da autori canonici, conosciuti dal personaggio. Non si tratta, però, di un procedimento esclusivamente nostalgico: il ricordo vive nel presente e la felicità di Gina è reale e riconoscibile nella vitalità della natura incorrotta, in cui su “colline ineguali gli alberi nascono come vogliano”, nella compenetrazione tra paesaggio antropico e vegetazione – campanili e alberi –, nella dimensione raccolta e selvatica, che unisce in un quadro armonioso e policromo l’impressione di forza a quella di immediatezza. Colpisce il lettore moderno la distanza di tale rappresentazione dalla riduzione del paesaggio naturale a strumento di profitto, propria della modernità. È, con le inevitabili approssimazioni, la stessa distanza che intercorre tra il finale dei *Malavoglia* – lo sguardo perduto e dolorosamente partecipe con cui Ntoni si allontana dal paesaggio primitivo e premoderno della sua giovinezza –, e la natura asservita del *Mastro Don Gesualdo*, in cui il paesaggio ha perso definitivamente la sua naturalezza, per diventare podere, terra lavorata, roba. Sottoposta alla razionalità dello sfruttamento e del controllo, “costretta a rendere”, la natura nel tempo della modernità diventerà uno strumento della nevrosi da profitto, e perderà tutto il fascino della corrispondenza, la possibilità di farsi territorio della sintonia che aveva caratterizzato l’esperienza simbolista. La felicità di Gina, raccontataci da Stendhal, è insomma destinata a non avere molto seguito: anche i rari momenti in cui la natura sembra ancora parlare all’uomo, una volta affermatosi un diverso modello economico di società, saranno presto segnati dal rimpianto e da una chiara percezione della fine⁹.

Riduzione dell’esperienza a ricordo e morte della corrispondenza simbolista caratterizzano anche *Prima della rivoluzione*. Nel film, come abbiamo già detto, la rappresentazione del paesaggio naturale è tutt’altro che frequente. Si tratta fondamentalmente di due sequenze: la VIII, girata sul torrente Enza, dove Fabrizio accorre alla ricerca disperata di notizie sulla morte di Agostino, e la XXX, in cui i principali personaggi del film si incontrano a Stagno Lombardo, nelle proprietà che Puck, il possidente amico di Gina, è costretto a vendere.

Riconoscibili, nelle due sequenze, sono i due atteggiamenti di fondo dello sguardo bertolucciano: la rappresentazione distonica dell’elemento umano, che domina la sequenza dell’Enza, e il recupero illusorio della pienezza del passato, avvertita come irripetibile e ormai definitivamente perduta, nella sequenza di Stagno Lombardo. Doppiezza che è per altro contenuta esemplarmente anche nella brevissima sequenza XVI, in cui Gina ripercorre il suo viaggio da Milano a Parma, in parallelo con una breve rassegna – solo undici inquadrature, per movimento e composizione decisamente uniformi – di alcune ville della campa-



fotogramma 33

gna parmigiana: un ipotetico paesaggio osservato da un'automobile o da un treno in corsa, e poi selezionato dalla memoria [fot. 33]. Del carattere soggettivo della rappresentazione non sembra ci sia da dubitare: le undici inquadrature sono inserite tra due sequenze cittadine e non appaiono in nessun modo ad esse diegeticamente raccordabili; nessun nuovo viaggio della protagonista viene praticamente raccontato e riassunto in questa scarna sequenza. Per di più, è questo l'unico luogo dell'intero film in cui la voce *off* di Gina accompagna la narrazione, accentuando così il carattere puramente soggettivo, fantastico della rappresentazione. La dimensione immaginaria della sequenza XVI si alimenta anche di un'assai ambigua sovrapposizione: la direzione della ripresa, che lascia entrare le immagini a sinistra per farle uscire a destra, dice infatti più di un allontanamento – se non di una fuga – che di un avvicinamento al mondo di Fabrizio. Se infatti, nella sequenza immediatamente precedente, avevamo visto i due protagonisti nei pressi del cimitero cittadino avvicinarsi quasi in un abbraccio, tra lacrime ed esitazioni, in quella successiva li vedremo baciarsi al centro di una grande stanza della casa di famiglia: il *climax* erotico e il passaggio alla dimensione privata di un interno borghese non dicono di un distacco, ma suggeriscono una crescita di intimità e di relazione, negata invece dal distanziamento cui allude la rappresentazione nella sequenza XVI. Sempre

nella sequenza XVI, e ancora in contrasto con l'illusione ottica di fuga e allontanamento, le stesse parole *off* di Gina dicono per di più di una "medicina della noia che mi ha portato qui, dalla lontana città di Milano", ipotizzando un movimento in direzione opposta, verso il microcosmo provinciale. Il filtro di un possibile vetro, insieme all'eclissi del volto del personaggio, mai mostrato nell'intera sequenza, ci dice infine anche della frattura tra soggetto e mondo naturale, rappresentato, si noti bene, non nella sua primitività, ma in una sequenza di giardini e di ville della campagna padana.

Si tratta insomma della rappresentazione di una variante rurale ed *extra moenia* di un paesaggio decisamente antropizzato, ben diverso dunque da quello decantato dalla Sanseverina nel passo sopraccitato della *Chartreuse*. Nella sequenza XVI, l'intervento umano ha radicalmente modificato la natura per un progetto di costruzione di un diverso equilibrio tra uomo e ambiente, fondato da un'integrazione utopica tra abitazione, modellamento geometrico del paesaggio – evidente nei lunghi viali alberati di ingresso – e tensione verso il significato, tradotta nell'unico elemento architettonicamente spurio dell'intera sequenza: una chiesa su cui si sofferma la sua penultima inquadratura. Anche da tale equilibrio, ben distante dall'immediatezza romantica, il personaggio appare definitivamente escluso: capace di un commento, di una rilettura allegorica, ma estraneo al paesaggio e perciò in esso impresentabile. Non è certo un caso che non solo la presenza di Gina, ma anche quella di un qualsiasi essere umano sia esclusa dalla rappresentazione: fisicamente distanti dalla macchina da presa, rapidamente sorpassate dalla velocità del suo movimento, le ville di campagna appaiono deserte e inaccessibili a una nuova utopia di integrazione.

Ma passiamo alle due sequenze in cui la rappresentazione del paesaggio appare più compiuta.

La sequenza VIII è ambientata, come si è detto, sul greto del torrente Enza, dove Agostino è appena annegato. Fabrizio si reca sul luogo, nel disperato tentativo di capire cosa sia successo, evidentemente spinto dal senso di colpa per non essere riuscito a dare una risposta alla disperazione dell'amico, sommando dunque ancora al suo deficit di progetto politico lo choc dell'impatto con l'irrazionalità della malattia e della morte. La solitudine di Fabrizio è ora dolorosamente accentuata dalla luminosità e dall'apertura della scena rappresentata, e dal contrasto tra il dramma della consapevolezza e la gaiezza spensierata della piccola folla di bambini, non toccata dalla portata della tragedia che si è appena consumata.

La sceneggiatura, in questa parte del testo, mette subito in rilievo l'assenza di Agostino, di cui possiamo solo osservare, in una breve serie di campi ravvicinati, gli attributi epici che lo sostituiscono: i vestiti di buon taglio, abbandonati sui sassi della riva e raccolti da un agente senza volto, la bicicletta, che i poliziotti



fotogramma 34



fotogramma 35

cercano forzatamente di introdurre nella loro automobile [fot. 34 e 35]. Proprio la bicicletta, non dimentichiamo, aveva già catalizzato la disperazione del personaggio, accompagnandolo nei suoi vagabondaggi¹⁰. Nella sequenza V, la bicicletta era stata addirittura strumento del masochismo del personaggio: qui, infatti, Agostino aveva inscenato per Fabrizio una serie di cadute intenzionali e autopunitive, frantumate dall'elevata frequenza dei tagli di montaggio e deformate dal continuo variare della focale degli obbiettivi utilizzati [fot. 36, 37 e 38]. Il momento esatto della caduta sfugge però ripetutamente allo sguardo della macchina da presa, che ne coglie ora le premesse, ora gli esiti, fino a dar vita a un grottesco e patetico spettacolo, accentuato ulteriormente dal contrasto tra il motivo vagamente circense della colonna sonora, e il rumore metallico della bicicletta che si abbatte più volte sull'asfalto. L'enfasi modernista sulla costruzione del discorso, tutta centrata, in queste inquadrature, su una continua ridefinizione del punto di vista e sulla frammentazione del *continuum* narrativo, mette in rilievo la difficoltà di autocollocazione del personaggio, diviso tra ansia di sovvertimento e disperazione; se le cadute che Agostino si infligge non sono che una clownesca prolessi della morte per acqua che presto il giovane andrà a cercare con un bagno



fotogramma 36



fotogramma 37



fotogramma 38

nel fiume, la segmentazione del suo corpo allude alla crisi di integrità, all'incapacità di dare una direzione al proprio percorso esistenziale. Agostino soffre di tutto ciò e, nello stesso tempo, del bisogno di dar loro una disperata visibilità. La posizione dello spettatore, nella sequenza V, si traduce così in quella di Fabrizio, osservatore muto di un dramma che assomiglia troppo al suo e che ancora è incapace di comprendere a fondo.

Tanto la presenza di Agostino, nella scena della bicicletta, è enfatizzata dalla sua disperata mobilità e dall'avvicinamento innaturale operato dal teleobiettivo, quanto la macchina da presa, nella sequenza dell'Enza, registra la sua assenza come definitiva e senza riscatto. Proprio nella sequenza VIII, infatti, subito dopo che Agostino è stato evocato dai suoi oggetti raccolti dalla polizia, un significativo raccordo unisce il volto di Fabrizio al fiume dove Agostino è appena annegato, mettendo così in luce, oltre all'assenza dell'amico, l'insufficienza dello sguardo del protagonista e il vuoto registrato dalla macchina da presa, in evidente contrasto con la sua iperpresenza nella precedente sequenza che aveva registrato le sue cadute di bicicletta.

Appena la macchina da presa si apre alla dimensione potenzialmente mitica del campo lungo, ci rendiamo conto più compiutamente della frattura tra soggetto e mondo che caratterizza, in *Prima della rivoluzione*, la rappresentazione del paesaggio naturale. Ciò che vediamo è infatti uno spazio aperto e luminoso, toccato da una significativa analogia cromatica tra terra e cielo, ma sporcato irrimediabilmente dai segni della modernità: un dimesso complesso industriale, probabilmente un cementificio, alcuni camion che costeggiano il fiume, e soprattutto un pilone di ferro e cemento che si erge proprio sulle acque del torrente e ne invade lo spazio, compromettendo definitivamente la possibilità di una percezione ingenua della sintonia con la natura.

La posizione di Fabrizio, eretto e fermo sul greto, mentre un gruppo di ragazzini seminudi gioca e poi esce correndo dall'acqua, stabilisce una facile analogia con la massa di cemento che emerge dal letto del torrente: il protagonista è immobile come quel pilone, un elemento moderno e assolutamente estraneo, non relazionabile alla dimensione primitiva dello spazio che lo circonda, se non nel segno di una radicale distanza [fot. 39]. Lo stesso suo vestito elegante, la sua curata pettinatura sono decisamente impensabili in questo contesto, così come del tutto fuori luogo e destinate a rimanere senza risposta sono le sue domande a uno dei bambini che escono dall'acqua, per i quali la *quête* del protagonista sul carattere e sul senso della morte di Agostino risulta incomprensibile, tanta è la distanza tra la ricerca di una spiegazione razionale che assorbe il protagonista e l'allegria vitalità dei movimenti e dei desideri che caratterizza l'esperienza di questi giovani proletari.



fotogramma 39



fotogramma 40



fotogramma 41



fotogramma 42

Il carattere dell'immobilismo di Fabrizio, per altro, è già tutto espresso dall'uso non convenzionale della dissolvenza che unisce tre inquadrature di questa sequenza: nella prima il protagonista, ripreso di spalle, osserva i ragazzi nell'acqua, che, nella seconda, correndo passano accanto a lui ancora immobile; solo nella terza inquadratura, finalmente, vediamo Fabrizio voltarsi e fermare uno dei ragazzi, per interrogarlo inutilmente sul senso di quello che è successo [fot. 40, 41 e 42]. Come si vede, un procedimento codificato per esprimere uno stacco cronologico e/o spaziale, viene usato per legare eventi temporalmente contigui, ripresi nello stesso luogo e, per di più, dalla stessa posizione fisica. Si tratta evidentemente di uno dei consueti procedimenti modernisti della poetica bertolucciana, volto consapevolmente a creare nello spettatore uno spiazzamento che ora, non casualmente, è legato all'idea del movimento: la scrittura, abusando della dissolvenza, suggerisce un'evoluzione, una storia, raddoppiando artificialmente l'idea di cambiamento implicita nell'idea stessa del fiume che scorre senza posa; il tutto è però negato dalla composizione del quadro, dalla posizione del personaggio principale e dalla sua analogia figurativa con il pilone. Non ci sembra inutile notare come anche la sequenza successiva, in cui Fabrizio, compostamente seduto nella sala da pranzo dell'abitazione di famiglia, ricorda l'amico scomparso, utilizzi intensamente la dissolvenza, che lega alcune battute di Fabrizio [fot. 43]. L'uso del procedimento, in questo frangente, è sicuramente meno eccentrico, ed è funzionale a sottintendere un intervento verbale più lungo. L'abuso della dissolvenza, dunque, allude nuovamente allo sbilanciamento del protagonista, sempre più propenso a esagerare con le parole, piuttosto che ad agire pragmaticamente e a crescere in esperienza; parole che, per altro, sconfinano abbondantemente nella parte iniziale della sequenza successiva¹¹.

La dialettica tra aspirazione al cambiamento e imm modificabilità del destino rappresenta, come abbiamo già sostenuto, la contraddizione di fondo dell'animo di Fabrizio. Già ora dunque, come ancora più avanti nella sequenza della Festa dell'Unità, la distanza tra l'immobilismo del protagonista – o meglio dal *suo particolare* immobilismo, velleitariamente negato dal presunto movimento suggerito esternamente, con la dissolvenza, dall'intervento autoriale – e il movimento, reale e fisico, dei ragazzini nel fiume, dice tutto dell'incompatibilità che divide il protagonista dai proletari di cui ha sposato la causa: in astratto, ridicibile solo con un'operazione di volontarismo intellettuale, ma nella realtà, sostanzialmente incolmabile. Non certo a caso, infatti, ritroveremo Enore e William – i due fratelli cui Fabrizio chiede notizie sulla morte di Agostino – solo in un altro passaggio del film: la sequenza della festa del PCI nel Parco Ducale, in cui il protagonista, come abbiamo già visto, comprende finalmente l'insensatezza delle pro-



fotogramma 43

prie aspirazioni politiche e abbandona il partito. Ribadisce infine la profondità dell'abisso tra il *background* borghese di Fabrizio e il mondo popolare cui egli si era avvicinato anche il passaggio dalla sequenza del fiume Enza a quella immediatamente successiva: dopo aver chiesto a Enore, il più grande dei ragazzi, dove abitasse, suggerendo dunque alla fantasia dello spettatore l'idea di una famiglia popolare e di un'abitazione modesta, Fabrizio torna improvvisamente a occupare la scena seduto a tavola nella sala da pranzo del suo appartamento cittadino, al centro dell'inquadratura, vestito elegantemente e circondato da oggetti splendidi e preziosi. Si tratta di una 'discordanza a senso', suggerita solo da una fugace allusione, ma ugualmente significativa per cogliere l'incompatibilità tra due mondi e la conseguente incongruenza delle ambizioni egalaritarie del protagonista.

Nella sequenza del fiume Enza un senso di fine, o meglio, di vanità e inutilità dell'agire individuale, domina la rappresentazione del paesaggio; non sono estranee, a tale presenza, influenze e suggestioni cinematografiche, ed espliciti sono i riferimenti ai due film con cui era iniziata la carriera di Bertolucci. Come in *Prima della rivoluzione*, infatti, sia in *Accattone* che nella *Commare secca* la rappresentazione del paesaggio fluviale si unisce al tema della morte. Ciò avviene in modo diretto nel film d'esordio di Bernardo – sul greto del Tevere viene compiuto l'omicidio della prostituta che è al centro del film; nello stesso luogo, all'alba successiva, ne viene ritrovato il corpo – e, anche se in modo più complesso, nell'opera prima di Pasolini. In *Accattone*, infatti, il fiume è una presen-

za costante che allude alla contraddizione esistenziale di fondo che Pasolini rintraccia nel *pattern* del sottoproletariato romano: un'exasperazione del bisogno di vitalità e di movimento che cerca di compensare e riscattare la consapevolezza del male e dell'umano destino di morte. Così, ad esempio, Accattone, dopo aver venduto la ragazza che avrebbe potuto riscattarne l'esistenza, può lanciarsi in una corsa disperata e sfidare gli amici in un tuffo autopunitivo che lo porterebbe al paradossale riscatto dell'annegamento; ed è una maschera di morte, un surrogato di essa, dunque, quella di cui il personaggio si veste quando subito dopo strofina il volto bagnato nella sabbia della riva¹².

Esplicita è anche una relazione tra la sequenza dell'Enza e l'incipit della *Cabiria* felliniana, in cui il motivo dell'annegamento si sovrappone alla rappresentazione di un mondo popolare sporcato dai segni della modernità, nello spazio ibrido che unisce campagna e periferia romana. In Fellini, però, la dimensione tragica viene negata dal presunto idillio dei campi lunghi iniziali, dalla luminosità del mezzogiorno estivo, dall'immediatezza del romanesco parlato e, soprattutto, dagli eccessi clowneschi del personaggio principale. In filigrana sembra di intravedere nella scrittura di Bertolucci anche una suggestione viscontiana: la scena dell'Idroscalo in *Rocco e i suoi fratelli*, per la sintesi artificiale tra natura e civiltà che caratterizza il suo paesaggio, per la presenza in esso, fisica e sconvolgente, della morte che si fugge e insieme si desidera, per l'apertura dello sguardo sulla distesa immobile delle acque: anche essa un abisso, per la disperazione dei personaggi.

Ma è sicuramente l'influenza di Antonioni che sembra maggiormente riconoscibile nella sequenza VIII di *Prima della rivoluzione*: non solo per l'ambientazione padana, ma anche, e soprattutto, per la scrittura emblematica ed allusiva, in cui il paesaggio viene continuamente caricato di spessore esistenziale, e diviene *analogon* di una condizione umana di incertezza e nevrosi, luogo d'elezione della *Stimmung* del regista-autore. L'apertura dello spazio fluviale, nel cinema di Antonioni, sintetizza in sé assenza e paesaggio; così, se da un lato colloca i personaggi in una dimensione esemplare di indefinitezza e apertura, dall'altro li pone in posizione di allegoria, alludendo al carattere ineshausto delle loro ricerche, alla fatica della loro collocazione nel mondo, all'assenza del significato nella realtà visibile. Tutte cose che potrebbero dirsi anche a proposito di *Prima della rivoluzione*, e che sono probabilmente racchiuse anche nell'ansia delle domande che Fabrizio pone a uno dei ragazzi del fiume – “tu l'hai visto? ti sembra giusto?” – e che, ovviamente, rimarranno senza risposta.

Un'atmosfera malinconica, un clima cechoviano da elegia regressiva segnano anche la lunga ed eterogenea sequenza XXX, una delle più complesse del-

l'intero film. Siamo a Stagno Lombardo, una vasta area fondiaria oltre il Po, proprietà di Puck, un maturo ed elegante signore amico di Gina, figura viscontiana di gentiluomo decaduto e marginalizzato nel conflitto con la modernità¹³. Nella prima parte della sequenza i due si incontrano e si riconoscono, ricordando il tempo passato trascorso felicemente insieme e alludendo ripetutamente alla loro particolare amicizia. Intanto, il pittore Padova, l'unico essere al mondo con cui Puck – afferma lui stesso – “riesce ancora a parlare”, è immerso in una sorta di rappresentazione affabulata dello spazio, che prende le forme e i colori della sua tavolozza e, insieme, delle parole che evocano le immagini del suo paesaggio immaginario.

La maggior parte degli studi su *Prima della rivoluzione* ha trascurato questa sezione iniziale, per concentrarsi sulla seconda parte della sequenza; eppure, come vedremo fra poco, essa racchiude elementi di notevole interesse, in particolare se si intende rileggerla come una riflessione sul rapporto tra uomo, mondo/paesaggio e sua rappresentazione.

Come spesso avviene in *Prima della rivoluzione*, non è in modo innocente che Bertolucci accosta e mette in relazione due sequenze. Il procedimento si ripete anche in questo caso: nella vicenda compositiva del film, il passaggio dalla sequenza precedente a quella di Stagno Lombardo è infatti decisamente tormentato. Il progetto della sceneggiatura originale non è stato mai realizzato. Inoltre, sono state girate altre scene che avrebbero dovuto, nelle intenzioni dell'autore, precedere la sequenza di Stagno Lombardo: non previste dalla sceneggiatura, non sono state per altro mai utilizzate: si tratta di un breve scambio di parole tra Gina e la sorella a proposito di Fabrizio, di una scena girata all'Università, e di una in un bar, in cui Fabrizio, grazie a una telefonata fatta da Cesare, veniva a conoscenza della gita in campagna della zia. Proprio questa scena avrebbe dovuto precedere immediatamente quella di Stagno Lombardo, in cui il protagonista, accompagnato dallo stesso Cesare, raggiunge la zia¹⁴.

Il risultato di ripensamenti ed espunzioni è, in definitiva, l'accostamento tra gli 8 minuti di Stagno Lombardo e la sequenza XXIX che si trova a precederli, una delle più ambigue dell'intero film. Siamo nella camera da letto di Gina, uno spazio senza finestre visibili, illuminato con sola luce artificiale. Qui, a dispetto della claustrofobica unità di luogo, la protagonista si abbandona a una serie di confessioni eterogenee e incoerenti sul proprio vissuto e sulle proprie angosce, fino a mettere ancora una volta in luce il fondo nevrotico, indifeso e turbato della sua personalità. All'esuberante messa in scena di Gina risponde la consueta ambiguità del personaggio maschile, diviso tra moti di gelosia, più declamati che vissuti, in verità, e un certo abban-



fotogramma 44



fotogramma 45



fotogramma 46

dono apatico [fot. 44]. Il principio regolatore della sequenza è quello della contraddizione: Fabrizio riempie di insulti Gina, che invece lo bacia sensualmente, i due si abbracciano mentre si dicono che la loro storia è finita, Gina ricostruisce mutevolmente le sue avventure sentimentali, e consapevolmente ammette di non essere sicura nemmeno lei delle cose che dice. Intanto uno specchio, forma esemplare dell'ambiguità, racchiude i protagonisti in due lunghe, insistenti inquadrature [fot. 45 e 46]. Anche la musica, un pezzo del sassofonista argentino Gato Barbieri, inizialmente extradiegetica, si interrompe per pochi secondi quando Gina cambia disco, passando rapidamente al primo movimento del concerto per violino n. 1 in La minore, di Johann Sebastian Bach. Oltre a confondere, con tale procedimento modernista, il piano della narrazione con quello che sua ricostruzione, Bertolucci propone così ancora un nuovo accostamento incoerente, tra il compiuto e sublime razionalismo della composizione per orchestra e la sensualità sfumata del sax di Barbieri, che non a caso Gina sceglie come colonna sonora delle proprie confessioni, cambiando letteralmente disco e accantonando rapidamente gli archi del concerto di Bach. Il salto di registro propone così, in piccolo, il procedimento alla base dell'intero film, alternando senza una preferenza riconoscibile un materiale musicale estremamente eterogeneo, che spazia dal classicismo al jazz, dalla canzone d'autore al canto popolare e al brano di avanguardia.

Non solo nella sequenza XXIX, d'altronde, la scrittura modernista di Bertolucci esibisce l'ambiguità della collocazione del commento musicale. Un secondo esempio è dato dall'inquadratura 223, nella sequenza XIX: un lungo piano sequenza che è uno dei luoghi più intensi e stilisticamente più efficaci dell'intero film.

Ci troviamo a casa di Fabrizio, e il pranzo di Pasqua si è appena concluso: in salotto la nonna e il padre del protagonista leggono i loro giornali, e Gina decide di sfuggire all'indolenza che segue un pasto abbondante mettendo un po' di musica e ballando con il suo amante: il movimento delle sue labbra, però, è chiaramente asincrono con le parole di *Vivere ancora*, la canzone che sentiamo cantare da Gino Paoli [fot. 47]. Bertolucci evita di rappresentare la scena con un procedimento corale, quale potrebbe essere il campo lungo, per scegliere invece un piano sequenza molto ravvicinato che confina i singoli membri della famiglia in piani isolati, quasi a dare rilievo alla distanza generazionale che separa i personaggi e al loro disordine sentire. Fortissima, in questa inquadratura, è la percezione dello spessore autobiografico della rappresentazione: alla somiglianza tra Fabrizio e Bernardo fa indubbiamente da *pendant* quella tra Domenico Alpi, l'attore – non professionista e amico di famiglia – che interpreta il padre di Fabrizio, e Attilio Bertolucci¹⁵. Inoltre, come nota opportunamente Francesca Santovetti¹⁶, sembra più che significativa la collocazione di questa scena in un momento ben preciso del calendario religioso: la Pasqua, che, con il sacrificio della morte terrena del Figlio, segna il ricongiungimento tra il Figlio e il Padre ultraterreno¹⁷. Il profondo legame di cui parlano le Scritture, suggerito in *Prima della rivoluzione* dalla collocazione liturgica dell'episodio, viene così apertamente capovolto dalla rappresentazione cinematografica.

La distanza che separa Fabrizio dalla famiglia, in questo giorno festivo, già anticipata dalla didascalia della precedente inquadratura 222 – “Essi continuavano a dormire: un vero scandalo, perché in casa erano già tutti pronti per la messa” –, viene dunque ribadita, nella 223, dal rifiuto della rappresentazione corale e dalla netta separazione spaziale tra Gina, Fabrizio e i parenti di lui. Così, mentre la nonna riferisce, leggendo, la notizia dell'imprigionamento di Raoul Salan – siamo nel 1962 – e commenta soddisfatta la buona riuscita degli anolini, variante parmigiana dei più noti tortellini bolognesi, mentre il padre di Fabrizio chiede dove si trovi sua moglie e ironizza leggermente sulla soddisfazione dei contadini, visto che sta ricominciando a piovere, Fabrizio e Gina stigmatizzano le abitudini borghesi e il materialismo implicito nel culto del cibo, che ben poco si addice all'auspicabile sobrietà della festività pasquale.

Abbiamo già notato come, nel cinema di Bertolucci, la danza sia motivo carico di un potenziale metaforico trasgressivo. In *Prima della rivoluzione*, è ancora



fotogramma 47

una volta l'esuberanza di Gina a spingere Fabrizio, proprio davanti al padre, verso l'abbraccio del ballo e poi verso il bacio appassionato e scandaloso che i due si scambiano nel salotto borghese di casa, luogo emblematico delle buone relazioni familiari¹⁸. L'iniziativa della protagonista è tradotta nel suo movimento, nel suo alzarsi dall'elegante *dormeuse* e attraversare la sala, seguita da vicino dalla macchina da presa cui sfugge per più di un secondo in un fuori fuoco che segnala vistosamente l'eccesso del desiderio del personaggio. Solo il confronto con la copia lavoro rivela che, in presa diretta, il disco fatto suonare da Gina era *Le mur* di Gilbert Bécaud, poi sostituito da *Vivere ancora* in sede di montaggio: da qui l'asincronia del movimento delle labbra dell'attrice, che seguono il testo di un'altra canzone, smentendo dunque la collocazione interna alla narrazione della canzone di Paoli, appena enunciata dal movimento di Gina verso il giradischi. È questa una ulteriore e chiarissima marca autoriale, che interviene a completare un discorso sull'irregolarità del personaggio.

Per concludere il nostro discorso sull'inquadratura 223, non sembra inutile notare come sia il testo di *Le mur* che quello di *Vivere ancora* suggeriscano un'evasione utopica dai limiti del quotidiano. Bécaud canta infatti di un viaggio a due, fatto senza bagagli, lontano dall'ombra delle mura e dalle critiche alla giovinezza incosciente degli amanti, verso un sole rivelatore di chiarezza, mentre il testo di *Vivere ancora* propone l'utopia dell'intensificazione dell'esperienza amorosa, data dalla consapevolezza della brevità della sua stagione: una sola ora,



fotogramma 48

in cui tutto può e deve essere vissuto. L'abbraccio tra Gina e Fabrizio si carica così ulteriormente di un senso di liberazione e di fuga; la rappresentazione segue un percorso incongruente, oniricamente *borderline*, come la passione dei due amanti e il loro bacio, in questo contesto, quasi inverosimile [fot. 48]. Le marche autoriali, allora, accompagnano i personaggi con uno sguardo affettuoso e complice, facendo corrispondere alla coraggiosa e liberatoria eccentricità dei loro comportamenti e all'eccesso lirico dei testi cantati un'analogia esibizione di libertà da elementari 'regole' di scrittura. L'amore per le contraddizioni spinge insomma l'autore verso la sottolineatura espressiva anche nei momenti più leggeri del film, in cui l'idillio prende campo senza però determinare il ricorso a coordinate classiche e 'invisibili' di scrittura. Come avviene, ad esempio, anche nella sequenza XVII, in cui il montaggio alternato ci mostra Gina e Fabrizio nelle rispettive camere, scossi nel dormiveglia dal desiderio reciproco [fot. 49]. Il procedimento è una consapevole citazione di una nota sequenza dell'*Atalante* di Jean Vigo, in cui i due protagonisti, divisi fisicamente, si sognano e si desiderano. Bertolucci recupera esplicitamente e dettagliatamente il modello (Adriana Asti si tocca il seno come Dita Parlo), sporcando la ripresa con il consueto fuori fuoco e una notevole enfasi sull'illuminazione dei corpi¹⁹. Il gioco citazionistico si conclude poi con l'infrazione libera e disinvolta della riscrittura: si realizza impercettibilmente il passaggio dal sogno del desiderio a distanza e la contiguità fisica:



fotogramma 49

Fabrizio e Gina sono insieme, si baciano e si amano.

D'altronde, anche la sequenza XXIX, quella che precede Stagno Lombardo, si chiude nel segno di una chiara sottolineatura degli artifici di scrittura: questa volta, però, coerentemente con il paesaggio psicologico frantumato e sofferto che i personaggi mostrano nel loro contraddittorio tentativo di confronto, più che la leggerezza della punteggiatura autoriale che accompagna il quadro familiare dell'inquadratura 223 e il citazionismo spensierato dell'*Atalante*, emergono dissonanze e disarmonie. L'incontro confidenziale tra Fabrizio e Gina si conclude, infatti, con un brusco scarto rappresentativo: Gina si alza in ginocchio sul letto, per recitare, in un italiano buffo e molto connotato regionalmente, una dichiarazione d'amore di un certo Masinelli: la sceneggiatura ci informa trattarsi di una citazione da una *pièce* interpretata sulle scene dalla stessa Adriana Asti, l'interprete di Gina in *Prima della rivoluzione* [fot. 50]²⁰. Il raddoppiamento dei piani della finzione costituisce uno dei vari procedimenti brechtiani di distanziamento dall'immedesimazione riconoscibili in *Prima della rivoluzione*; qui, per altro, esso allude esplicitamente all'impasto di sincerità e falsità che caratterizza i personaggi, alla loro ambiguità. Così, la risata finale che unisce i due in un marcato effetto *flou* – già anticipato per altro dalla facilità con cui il personaggio di Gina scivola nel fuori fuoco durante l'intera scena – è così solo una nuova, stridente manife-



fotogramma 50



fotogramma 51

stazione del vissuto incoerente dei protagonisti [fot. 51]; la felicità per altro si trasformerà presto – e, a causa delle espunzioni di cui abbiamo detto sopra, in modo assolutamente ingiustificato per lo sguardo e la comprensione dello spettatore – nell’astio che separerà i due personaggi nella successiva sequenza di Stagno Lombardo.

Se volessimo prendere in prestito qualche termine isolato dalla teoria dei sistemi, potremmo dire, con l’inevitabile approssimazione del caso, che l’aggregato è la forma della sequenza XXIX, per la sua mancanza di integrità e unità, l’esibita casualità degli accostamenti e la scarsamente apprezzabile interazione che unisce i suoi elementi. A Stagno Lombardo, invece, si racconta del tentativo di ricomposizione in un sistema, in cui un insieme di personaggi e di storie possano nuovamente interagire tra loro e con l’ambiente circostante; si tratta, come si vedrà ben presto, di un tentativo destinato a un doloroso fallimento.

Dopo le contraddizioni e l’ambiguità dell’interno borghese a due, l’idillio fluviale che, per quanto illusoriamente, si respira dalle parti del Po appare quasi irreali e del tutto inaspettato. Segnali in direzione di una possibile sintonia tra uomo e paesaggio ora infatti non mancano. Pensiamo all’immaginoso monologo del pittore Padova, che ricorda i tempi in cui andava a “incantare le rane” senza essere toccato dalle “zanzare amiche” che ancora non lo tormentano e lo “risparmiavano delle loro punture”: un *a parte* che suggerisce una modalità magica e scia-



fotogramma 52

manica del rapporto tra uomo e natura, non certo per caso riservata al personaggio dell'artista, l'unico capace di trasferire in immagini l'esperienza vissuta della sintonia. Ma anche Puck e Gina, in queste prime inquadrature, sembrano toccati da una luce particolare: camminano abbracciati, usano il francese come se fosse un codice elitario di riconoscimento, ricordano un passato felice, parlano della loro amicizia e la rinnovano, alludendo ai loro segreti [fot. 52]. Dai rami degli alberi filtra la luce del sole, l'acqua della golena risplende argentea, le foglie dei pioppi e dei salici sono mosse dal vento, le rane gracidano e gli uccelli cantano.

Solo ora veniamo a conoscenza del nome dell'amico di Gina: un nome mitologico, e poi shakespeariano. Puck ci appare così come una burlesca creatura magica, uno spirito dei boschi e dei fiumi, custode dei misteri del luogo, in evidente simbiosi con la figura dell'artista-pittore. Le inquadrature iniziali della sequenza XXX costituiscono insomma uno dei rari momenti di cedimento alla seduzione della corrispondenza tra uomo e natura, in cui i personaggi sembrano non solo sprofondare con i loro sensi e le loro azioni, ma anche vivere, esemplarmente, con il loro nome. La sintonia, però, durerà molto poco: Fabrizio e Cesare, con il loro arrivo, riconsegnano il gruppo alla tensione delle relazioni sentimentali e alla consapevolezza della modernità e della disgrazia economica. Puck allora si mette gli occhiali e diviene un penoso e beffardo *alter ego* del suo antecedente fantastico, non più folletto irriverente e vitale, ma uomo costretto a fare i conti con la fine di tutto e la rovina personale: un personaggio bizzarro e irregolare costretto in panni da tragedia, che ora cerca disperatamente il precario conforto dell'elegia e del rimpianto.

Se l'irruzione di Fabrizio e Cesare segna la fine dell'idillio, le inquadrature successive ci dicono senza mezzi termini dell'impossibilità di una ricomposizione armonica delle relazioni umane interne al gruppo che si è formato, e che appare ora piuttosto variegato, allargato a cinque personaggi così diversi da formare quasi un microcosmo sociale. Padova, il pittore, continua a dar voce al suo fantasioso monologo su "rane di forma enorme", che sembrano interessarlo con particolare intensità, accentuando così la distanza dal resto del gruppo, diviso da conflitti sempre più intensi. La rovina economica di Puck sale ben presto al centro del discorso: si parla di terreni ipotecati, di soldi per la banca che non si trovano, di scadenze incombenti, di necessità di cercare un lavoro, cosa impensabile per uno come Puck, abituato a vivere di rendita. Il residuo di sarcasmo e ironia, che ancora sembra consentito al personaggio, viene così amaramente indirizzato dallo sconfitto su se stesso: ed è con esibito vittimismo che il personaggio confessa di essere "più ignorante di una talpa", visto che, potendo contare sui beni fondiari di famiglia, non si è mai laureato.

Fabrizio trova così in Puck un nuovo bersaglio per la sua rabbia, fino a poco



fotogramma 53

prima indirizzata verso Gina, accusata senza troppi giri di parole di comportarsi come una prostituta. Assistiamo così a una vera e propria aggressione ideologica, replica del sadismo verbale con cui Fabrizio aveva messo alle corde la debolezza di Agostino nella parte iniziale del film. Inquadrato in primo piano e dal basso, il volto di Fabrizio assume i contorni del giudice impietoso, tanto da meritare la reazione di Gina, che lo schiaffeggia e lo mette in ridicolo, accusandolo di essere “stupido, presuntuoso” e di “non capire niente e nessuno” [fot. 53]. Le parole di Fabrizio, che accusano Puck di avere sempre mangiato a sbafo e di essere solo ora, troppo tardi, di ciò consapevole, non sono che un’estrema e virulenta dichiarazione di odio verso chi ci assomiglia in modo intollerabile. A scatenarla era stato proprio Puck, che subito aveva riconosciuto in Fabrizio un suo simile dalla foggia elegante delle stesse scarpe inglesi che, da oltre il Po, lui stesso andava a comprare a Parma anche durante la guerra: già la comune eleganza dell’abbigliamento, dunque, rivela la somiglianza fra i due personaggi. Ciò che Fabrizio non capisce, secondo Puck, è “l’abitudine, l’assuefazione al proprio stato”, parole che, visto l’esito del percorso del protagonista, assumono una rilevante dimensione profetica per altro già chiara allo stesso Fabrizio, anche se da lui non ancora pubblicamente riconosciuta. L’intensità dell’attacco contro il proprio simile non è infatti che un esorcismo contro la propria fine, e serve solo a dare voce alla disperazione di fronte a una sconfitta sempre più vicina.



fotogramma 54

La parte conclusiva della sequenza contiene il famoso monologo di Puck, uno dei passaggi più conosciuti e più frequentemente analizzati dell'intero film. Si tratta ancora di un vero e proprio *a parte*: i personaggi si fermano mentre uno solo di essi continua a muoversi e a parlare, allontanandosi nello spazio e abolendo ogni forma di relazione interpersonale: un procedimento di per sé teatrale, artificiale. Il discorso di Puck non è che un lungo e commosso lamento funebre per la fine della corrispondenza simbolista, avvertita ormai come impossibile e confinata dunque nell'orizzonte baudelairiano della malinconia e del ricordo. Al centro del rimpianto del personaggio sta la natura, o meglio la sintonia tra uomo e natura, irrimediabilmente e definitivamente perduta²¹. Riportiamo interamente le parole di Puck:

Il fiume no! Il fiume basta! Bisogna dimenticarselo il fiume. Ci dicono di salutarlo, ci ordinano di salutarlo. Verranno qui con delle macchine, verranno qui con le loro draghe, ci saranno degli uomini diversi e il rumore dei motori... Chi ci penserà a tirarli su che non gelino, i pioppi? Non resterà più niente, non ci sarà più l'estate, non ci sarà più l'inverno... Anche per te è finita! Fatti da una parte, tirati indietro, affondala quella tua barca! Sì, sì, parlo anche per te... non pescheremo più il luccio insieme, e neanche le carpe, pescheremo, e le anatre non passeranno, non ritorneranno più dentro al mirino del mio fucile. E basta, le folaghe... basta, il volo delle oche selvatiche...

Amici miei, vedete: qui finisce la vita e comincia la sopravvivenza. Perciò: addio Stagno Lombardo, ciao... ciao fucile, ciao fiume e ciao Puck...

Il carattere letterario del monologo è più che evidente, riconoscibile nella fitta rete di parallelismi sintattici e di ripetizioni di interi sintagmi. Si tratta semplicemente di dare forma all'immobilismo del rimpianto e alla necessità di fuggire dal mondo, usando, a fine consolatorio, gli occhi della mente. L'abuso della ripetizione allude così all'impossibilità del distacco, prolunga la nostalgia dell'addio, indulgia nella prospettiva della ricostruzione psicologica di un paradiso perduto, che qui assume le forme di un particolare *locus amoenus*, quello del paesaggio padano caro all'autore.

Prende corpo così, in questa sequenza, una variante campestre dell'elogio di una trascorsa "dolcezza di vivere": ancora Talleyrand, ma, soprattutto, ancora Bertolucci. Il tema del passato, della nostalgia, l'ossessione per la fuga delle ore rappresentano, come si è già visto, il nucleo più profondo della cinematografia dell'autore. Se Puck è dunque anche Bertolucci, Stagno Lombardo è anche Parma, quel microcosmo che l'autore aveva idealizzato a distanza, ricostruito ora attraverso un'operazione sentimentale, e assolutamente non documentaria. Non è certo un caso che il monologo di Puck sia accompagnato da una luce particolare, in cui lo splendore di alcune delle precedenti inquadrature viene sommerso dalla nebbia e dai riflessi argentati dell'acqua della golena. A rafforzare il carattere elegiaco della sequenza, interviene infine la costruzione del suo spazio e la posizione in essa occupata dai personaggi. Puck, un po' come l'Arsenio di Montale, si allontana dal gruppo per avanzare nel fango della riva: una solitudine dolorosa e consapevole, accentuata dalla ripresa di spalle e dalla sua gestualità sproporzionata e patetica [fot. 54]. In definitiva, "quello di Bertolucci – scrive Michele Guerra – è un paesaggio reso palcoscenico tramite una sorta di traduzione, di annessione culturale"²²: la sua fisicità si nutre abbondantemente e liberamente, come abbiamo visto, dell'esperienza dei modelli, ma sempre rielaborandone il carattere, 'traducendolo' in un nuovo sistema di relazioni che ne ridefinisca il senso in una prospettiva originale e non strettamente citazionistica.

Anche nella sequenza di Stagno Lombardo, la scrittura esuberante dell'autore interviene a scongiurare il rischio di un eccessivo lirismo, con una serie di procedimenti di stampo modernista che, esibendo l'artificio della scrittura, sottolineano inevitabilmente la precarietà del recupero della *correspondence* tra uomo e natura. Il più evidente è dato dalla struttura figurativa della sezione, in cui sono accostate inquadrature eterogenee per luogo, tempo e carattere della ripresa. Alle inquadrature su Puck – in genere campi medi – la sceneggiatura ne alterna infatti alcune su Padova, il pittore, il cui monologo, che ora diviene un elenco di elementi del paesaggio naturale ed umano del luogo, si configura ora come una



fotogramma 55



fotogramma 56

sorta di controcanto alle parole di Puck: il carattere immaginifico della ricostruzione del paesaggio perduto viene così raddoppiato dalle parole che il pittore traduce in immagini [fot. 55 e 56]. Si tratta dunque di un'operazione esplicitamente letteraria e doppiamente artificiale, tenuto conto anche dell'evidente, antinaturalistica disomogeneità nel trattamento della luce: tanto la figura di Puck appare infatti appiattita in un grigiore plumbeo e uniforme, tanto Padova viene mostrato ancora illuminato dalla luce netta e ben contrastata del pieno giorno. Oltre a ciò, Bertolucci inserisce in questa sorta di dialogo per immagini altre inquadrature diegeticamente assai difformi e disomogenee, al fine di dare forma a una lunga e assai libera divagazione. Lo sguardo del personaggio, allora, cessa di essere legato a un ben preciso punto di vista fisico per allargarsi verso prospettive molteplici e non definite, in cui si sovrappongono la nostalgia e la consapevolezza della distruzione, in un composto in cui potremmo riconoscere forse una soggettiva libera indiretta, se non fosse per la presenza fondante, in esso, dell'*animus* con cui lo stesso autore guarda al mondo che sta rappresentando.

Così, ci troviamo di fronte a inquadrature tanto diegeticamente improbabili e irrelate quanto liricamente tese verso un'unità impossibile: immagini di pioppi avvolti in una densa nebbia – il che determina una ulteriore e diversa qualità della luce –, un pescatore sulla sua piccola barca, cui, idealmente, sono rivolte alcune delle parole di Puck, e, soprattutto, tre inquadrature aeree di diversa durata sulla



fotogramma 57



fotogramma 58



fotogramma 59

valle del Po invasa dalle acque [fot. 57, 58 e 59]. Proprio queste immagini, forse riprese di repertorio di una delle alluvioni del Polesine degli anni '50, si impongono per la loro assoluta estraneità all'orizzonte della narrazione, stabilendo con la vicenda del film una relazione squisitamente allegorica ed ejzensteiniana: come Puck viene travolto dalla rovina economica, i boschi e le colture di pianura vengo invasi dalle acque del Po. In più la voce di Puck è alta e vicina, nonostante la sua posizione sia piuttosto lontana dalla macchina da presa e, ovviamente, fisicamente irrelazionabile a ciò che le immagini mostrano. Aggiungiamo dunque tranquillamente anche Puck a Gina e Fabrizio, cui Bertolucci conferisce il significativo privilegio della *voce off* a commento della vicenda: anche il suo lamento, infatti, ha tale funzione, pur prendendo le mosse dalla narrazione e in essa rientrando; anche esso dice dell'impossibilità del cambiamento e della difficoltà ad uscire dal proprio spazio, conosciuto ed amato. È questa la sindrome di fondo di cui abbiamo detto nel capitolo precedente, e che, secondo l'autore, è alla base dell'intero film: la paura della separazione che per Puck diventa trauma, cui è possibile solo offrire una risposta regressiva e letteraria. La parentesi che la rappresenta ha un suo significativo epilogo: un campo lungo che racchiude tutti i personaggi. Puck è lì, volge ancora le spalle agli altri, e nessuno dice niente sulle sue parole, nonostante che il suo lungo lamento si sia concluso proprio con un esplicito appello agli amici. Recitate nella solitudine dell'*a parte*, dunque, le sue parole è come se non fossero mai state pronunciate.

Ancora un campo lungo, dunque, conclude questa decisiva sequenza, alluden-



fotogramma 60

do a una ricomposizione ormai impossibile nella realtà e solo ricostruibile artificialmente, sul piano della rappresentazione, dal volontarismo autoriale di Bertolucci. L'attenzione dei personaggi si sposta infatti ora sulla tela di Padova: "Che bella luce...", nota Cesare proprio quando ormai la luce del giorno, a Stagno Lombardo, si sta spegnendo in un diffuso grigiore; Gina si avvicina e osserva: "Ci siamo dentro anche noi, tutti". Le due battute – significativamente le uniche pronunciate dai personaggi dopo il monologo di Puck – ricostruiscono dunque uno spazio ideale in una dimensione fittizia, una volta perduta l'illusione dell'*Erlebnis*, ora che il cielo è grigio e ciascuno dei personaggi è solo, prigioniero del proprio dramma personale. È ora che la sceneggiatura interviene con una esplicita manifestazione di autorialità: l'immagine si ferma per alcuni secondi, riproducendo in una composizione armoniosa il gruppo di amici riunito attorno a Padova [fot. 60].

Il cinema, nel momento in cui la percezione della fine di un mondo è dolorosamente inevitabile, interviene così per fermare il tempo, testimoniare l'esistenza e consentirne la sopravvivenza: è il suo fondo baziniano, animato dall'ossessione riproduttiva del 'complesso della mummia', dal bisogno di opporsi con l'arte alla fuga dei giorni e delle ore, di 'salvare l'essere mediante l'apparenza'. "Sono le ossessioni che fanno lo stile", afferma l'autore; ed è indubbiamente questa l'ossessione che anima più intensamente la cinematografia di Bertolucci, traducendosi in ricerca espressiva. Così, un'urgenza tematica – il senso di fine, la nostalgia del passato – diviene stile, determinando, in questo caso, un'attenzione regressiva verso quelle forme della rappresentazione come la pittura e la fotografia, capaci di cogliere e di fermare l'istante, sottraendolo alla deriva temporale. Di tale fascinazione porta i segni l'intera cinematografia bertolucciana, letteralmente costellata di riferimenti iconografici alla storia delle due arti; diremo tra poco della presenza di fotografie e immagini a casa di Cesare e della piccola autobiografia per immagini che Gina dispone sul letto intorno a sé, appena arrivata a casa della sorella. Sono in gioco, in queste due sezioni del film, i due assi di ricerca lungo i quali le arti figurative orientano il recupero regressivo del passato: la memoria collettiva, in cui Cesare agonisticamente riconosce la propria dimensione di uomo che agisce nella Storia, riconoscibile nella foto d'epoca e nella riproduzione di un mosaico bizantino, e il vissuto individuale che invade la collezione di Gina, ossessivamente presente nelle foto che porta sempre con sé e che osserva come in uno specchio magico, capace di restituire i volti del passato. In entrambe le situazioni, come nell'inquadratura conclusiva della sequenza di Stagno Lombardo, Bertolucci persegue un consapevole effetto di straniamento, dovuto, nel primo caso, alla sostituzione prolungata dei volti dei protagonisti con quelli delle riproduzioni, nel secondo, all'utilizzazione di fotografie personali della stessa Adriana Asti, che sovrappongono così la loro *realtà* al

carattere fittizio del personaggio cinematografico²³.

Anche nel caso di Stagno Lombardo, la conclusione della sequenza è il risultato di un ripensamento autoriale. La sceneggiatura originale prevedeva infatti un finale diverso; lo riportiamo, traducendo ancora una volta dal testo francese:

Padova solleva la testa dalla tela.

PADOVA. Io avrei finito.

Tutti, con un respiro di sollievo, si precipitano a osservare il dipinto. A colori, inserito. Nel dipinto sono rappresentati anche loro, come per miracolo, seduti sulla riva dello stagno, nei loro abiti quasi estivi.

GINA (con gioia). Ma è splendido... Che sorpresa meravigliosa!... Ci siamo dentro tutti!

CESARE. È veramente bello, guardate che luce vera, è una luce reale...

PUCK. Visto che il quadro è mio, vorrei ora da voi un ricordo di questo pomeriggio.

Prende una penna di tasca e la porge, già aperta, a Gina.

PUCK. E visto che i ricordi più belli sono i nomi...

Firmano tutti sul retro della tela. I loro nomi: Gina, Fabrizio, Cesare, Puck²⁴.

Il bisogno di sopravvivere all'azione del tempo è dunque in azione anche nel progetto originale del finale della sequenza. Se i nomi, esibiti nella loro 'bellezza' e nel loro spessore intertestuale, proiettano il ricordo in prospettiva metaletteraria, l'operazione, sul piano della narrazione, assume una forma convenzionale e ad essa interna: la firma, atto e segno concreto che testimonia la presenza, a ricordo di una giornata che non si vuole dimenticare. Il superamento di tale soluzione per la scelta del fermo-immagine è dunque coerente con la concezione aristotelica del tempo come movimento e, nello stesso tempo, sostituisce l'azione con la riflessione, la vicenda narrata con l'intervento sulla forma, ciò che i personaggi dicono e fanno con il modo, metanarrativo e anticonvenzionale, in cui l'artista mostra le cose. In un'analogia prospettiva, appare significativo anche il fatto che la versione originale della sceneggiatura indichi la presenza di un inserto, a colori, che mostri il quadro di Padova, introdotto con la sua fisicità cromatica nella vicenda dei personaggi. Il quadro, nella versione definitiva di *Prima della rivoluzione*, invece non viene mostrato, per essere invece solo evocato dalla fissità del fermo immagine, realizzando ancora così un significativo slittamento dal piano della diegesi a quello della riflessione sulla forma, della rappresentazione. Il fermo-immagine con cui si conclude questa sequenza costituisce dunque "una forma cinematografica originale di *mise en abîme*"²⁵. Visto che al centro dell'inquadratura – ma non mostrato – si trova il quadro di Padova, visto che è ad esso che fanno riferimento le battute di Cesare e di Gina, il fermo immagine ottiene

l'effetto di rendere "visibile" l'invisibile, quello che non si vede, il quadro che il pittore sta dipingendo, facendo – dell'inquadratura che contiene il quadro e dei personaggi che il pittore "si suppone" sta dipingendo – a sua volta un quadro²⁶.

Attraverso questo procedimento, *Prima della rivoluzione* propone dunque un momento di autoriflessività del cinema, scardinando la convenzionalità linguistica e la conseguente naturalezza dell'identificazione spettatoriale. Il film rinuncia al suo specifico – la riproduzione di immagini in movimento – , esibisce se stesso, e soggetto del film diviene così l'atto stesso della visione: le coordinate spazio-temporali, le temperie della vicenda narrativa lasciano il campo a una riflessione sull'arte e sul suo potere evocativo e poetico. Il riscatto avviene su questo terreno: il degrado delle relazioni interpersonali, la perdita della corrispondenza possono essere compensati solo dalla *felicità* della rappresentazione; da una funzione agonistica che la storia sottrae al raggio dell'esistenza umana. Due sono insomma gli esiti, contrastanti, del fermo-immagine: rappresentare l'immobilismo e l'impossibilità di agire positivamente nella Storia e, nello stesso tempo, proporre una via di fuga in uno spazio-tempo ideale, quello dell'arte, centrato classicamente sulla sintonia tra uomo e natura.

A questo punto, il narratore-protagonista prende nuovamente la parola, recuperando la stessa modalità autoriflessiva, con cui già, nella parte iniziale del film, aveva tratteggiato la sua ansia di ribellione, e ridimensionando l'idealizzazione del fermo immagine al dramma della sua vicenda storica e personale. Riportiamo anche le sue parole:

In quel momento mi accorsi che Puck aveva parlato anche per me. Avevo visto in lui me stesso passati gli anni, e avevo avuto la sensazione che per noi, figli della borghesia, non ci fosse scampo.

Non prima dunque, quando aveva attaccato ferocemente Puck, accusandolo di fare troppo tardi l'esame di coscienza e di rendersi conto solo nel momento del bisogno del parassitismo della propria classe sociale, ma solo ora, nel momento in cui Gina osserva il quadro di Padova e nota come tutti vi siano dentro, Fabrizio si rende conto di quanto il suo personale destino assomigli a quello di Puck. In *quel* momento; non grazie cioè a un dialogo o a un confronto o a interpretazione, ma grazie a un'osservazione di un altro personaggio su un quadro, irrelata dunque con le argomentazioni politico-sociali che Fabrizio aveva fino a quel momento acrimoniosamente sostenuto. Ancora una volta il filtro della rappresentazione artistica – il quadro di Padova che suggerisce l'immobilismo di un destino comune – agisce in modo decisivo sulla consapevolezza del protagoni-

sta, come già era avvenuto, forse con meno conseguenze e in modo non direttamente consequenziale, nel corso dell'intero film: dalla *Religione del mio tempo* al *Fiume rosso*, dalle statue di Antelami alla prossima capitolazione del *Macbeth* verdiano di cui si dirà più avanti. Puck, abbiamo visto, dice di riuscire a parlare ormai solo con Padova; così, solo il quadro del pittore riesce a parlare a Fabrizio: è anche questa deriva dal pragmatismo dell'azione alla seduzione figurativa che unisce questi due personaggi borghesi, 'fuori di chiave' e allegoricamente incapaci di una relazione virtuosa con il contesto in cui si muovono.

La sequenza di Stagno Lombardo conferma dunque un modello di personaggio insensibile sia alla corrispondenza con la natura che al confronto interpersonale: a differenza di quanto avviene al suo omonimo stendhaliano, niente di tutto ciò riesce a parlare a Fabrizio, né i pioppi, né il ricordo delle giornate di caccia alle anatre, né la disperazione, né gli argomenti dei suoi interlocutori. Il disprezzo astioso per le osservazioni degli altri dimostra il suo isolamento, come le sue scarpe inglesi e il suo abbigliamento elegante, ancora una volta inadeguati alla situazione. La preponderanza di una sensibilità figurativa dice invece del carattere astratto della sua protesta, mettendo così in luce, ancora una volta, la contraddizione di fondo del vissuto intellettuale bertolucciano, traducendolo in narrazione: il desiderio frustrato di azione nella storia e il fascino della rappresentazione, segnati in filigrana dall'ossessione del tempo.

Lo spazio cittadino

Al centro di *Prima della rivoluzione* stanno, come già abbiamo detto più volte, un'operazione di recupero del passato e un bilancio politico-esistenziale. Parma, la città dell'autore, ne è protagonista assoluta: non semplice fondale, ma spazio osmotico cui si sovrappongono i ricordi, i progetti e le contraddizioni dei personaggi. Della ricostruzione idealizzata di Parma in *Prima della rivoluzione* abbiamo già detto diffusamente: il suo tracciato passa dalle chiese cittadine alle piazze e le strade dove Fabrizio e Gina si cercano, si abbracciano o vanno a fare acquisti, segue il cammino di Cesare che accompagna Gina alla stazione, indugia sulle panchine e tra i viali del Parco Ducale in occasione della Festa dell'Unità [fot. 61, 62 e 63]. Sempre, una luce particolare segue lo sguardo dell'autore, attento a ricostruire, nel segno della nostalgia, il *background* psicologico e storico-sociologico della sua educazione sentimentale. Si noti a tale proposito la presenza sia di precisi riferimenti alla vita culturale cittadina, come manifesti di opere teatrali e cinematografiche, sia di bar, locande, negozi ed edicole di giornali. Ma non sfugga, oltre a ciò, l'uso crepuscolare e sorridente di procedi-



fotogramma 61



fotogramma 62



fotogramma 63



fotogramma 64



fotogramma 65

menti da antiquariato, come la chiusura a iride che abbraccia Fabrizio mentre offre una rosa a Gina pur gravato di pacchetti, risultato di un romantico *shopping* a due, o la presenza di cornici, come quella che la televisione accesa, in un bar, forma a racchiudere il volto sorridente di Gina, che si lascia coinvolgere nel gioco seduttivo di Fabrizio [fot. 64 e 65].

Al carattere familiare e rassicurante dello spazio cittadino, la complessità dello sguardo autoriale sovrappone un accento sul disagio della sua chiusura, il cui corrispettivo figurativo, come abbiamo già detto, è l'ampia panoramica iniziale, circolare e claustrofobica, su Piazza Garibaldi. Parma è dunque una sorta di prigione dorata a cielo aperto, attraversata da chi non riesce a cambiarsi, come Fabrizio, e ne accetta la "dolcezza del vivere", dai borghesi, ormai assuefatti, e dal popolo, che ne tollera le regole e "prende quello che gli si dà", perché già sedotto dai miti del benessere.

Un'analogia dialettica è riscontrabile nella rappresentazione degli interni domestici. L'abitazione di Fabrizio mostra un'eleganza compatta e non scalfita da dubbi, che la fa assomigliare più a uno spazio di rappresentanza che non a un territorio di intimi affetti familiari. Oggetti preziosi e antichi sono in essa esposti e usati con composta soddisfazione, i pasti vengono consumati con formalità e senso del decoro; ovunque raffinate tappezzerie, cornici, suppellettili e carte da parati. Nemmeno nell'abbigliamento è data l'eventualità di un'opzione al di sotto

di una riconosciuta rispettabilità: il padre di Fabrizio esibisce costantemente giacca e cravatta, ma anche le soluzioni meno formali rivelano un gusto aristocratico per la ricercatezza e la distinzione. Il benessere borghese, a volte, si spinge però oltre i confini della sobrietà; ed è così che a Parma, come ricorda Gina, “si mangia sempre troppo: prima si mangia e poi si parla di quello che si è mangiato”. D’altro canto, a casa di Fabrizio si respira un clima decisamente claustrofobico: mai, in tutto il film si scorge una finestra, mai lo spazio domestico è messo in relazione con l’orizzonte esterno e con la luce del giorno. L’unica superficie capace di ampliare illusoriamente lo spazio chiuso dalle mura domestiche è quella degli specchi, onnipresenti, che, se da un lato contribuiscono all’effetto autocelebrativo di moltiplicazione implicito nell’orgoglio dell’appartenenza di classe, dall’altro mettono i personaggi principali in relazione con il lato oscuro e inconfessabile della propria personalità.

Sulla superficie riflettente degli specchi di casa, indugia ripetutamente la macchina da presa, mostrandoci il volto dei personaggi che in essi si osservano e si interrogano. Lo specchio, per l’intensità della sua frequentazione, diviene così allegoria di una condizione che unisce esibizionismo e tensione verso una conoscenza di se stessi che vada oltre la superficie delle cose: un paradigma del dubbio, dunque. Abbiamo già visto come nella sequenza XXIX lo specchio sia cinematograficamente più che presente a racchiudere la debolezza dei protagonisti, ma lo stesso specchio apre addirittura una voragine nel vissuto di Gina nella sequenza XXIII, in cui assistiamo a una lunga telefonata tra la protagonista e il suo analista, in una notte tormentata e insonne²⁷. “Lei lo sa che non posso stare nelle stanze troppo piccole” dove “ci sono solo quattro muri bianchi”, gli ricorda Gina. Eppure la sua stanza è ampia e lussuosamente arredata: la percezione delle cose, nella protagonista ipersensibile, non si ferma evidentemente alla superficie, e coglie ancora una volta il disagio e la miseria occultati dallo sfoggio di benessere e di elezione. L’immagine allo specchio di Gina occupa quasi ininterrottamente le ultime due inquadrature della sequenza XXIII, ed è spesso un’immagine che il riflesso rende opaca, sporcata per di più a tratti dalla presenza fuori fuoco di una suppellettile: una presenza invadente ed esibita che sostituisce ripetutamente, e, nella penultima inquadratura della sequenza, per 45 lunghissimi secondi, la presenza fisica reale della protagonista, sfaldata in un suo surrogato sfuggente e obliquo [fot. 66]. È interessante notare come la fenomenologia dello specchiarsi, al centro della rappresentazione cinematografica, divenga anche oggetto della conversazione telefonica tra Gina e il suo analista [fot. 67]. “Certo, sì, mi sto specchiando... un mostro spettinato... ma non c’ho nessuna voglia di pettinarmi”, dice Gina rispondendo alle domande del suo terapeuta, che evidentemente ben conosce l’impasto di insicurezza e egotismo della sua



fotogramma 66



fotogramma 67



fotogramma 68

paziente e, conseguentemente, può fare più di una ipotesi sul senso del continuo confronto con la propria immagine che la ossessiona. Lo specchio è dunque motivo allegorico, allude alla ricerca frenetica di identità propria dei personaggi, sempre insoddisfatta e parziale: “come in un vetro offuscato”²⁸ che esprime l’inesausta tensione verso la pienezza dell’esperienza e la conoscenza di se stessi.

Una variante assai significativa del motivo dello specchio è già presente nelle sequenze VI e VII, quelle dell’arrivo di Gina a casa di Fabrizio. La sequenza VI è significativamente introdotta da una dissolvenza sulle due sorelle, che poi si allontanano abbracciate nel corridoio: come se fossero quasi una sola persona, quasi ad alludere subito al carattere incestuoso della relazione che unirà Gina e Fabrizio [fot. 68]. Nella sequenza VII Gina, ultimati i saluti di rito, prende possesso della sua camera, dispone intorno a sé sul letto, e osserva a lungo una serie di fotografie che la ritraggono in vari momenti della sua vita. Alla sequenza hanno fatto riferimento vari studi; lo stesso Pasolini, in un saggio molto conosciuto, la utilizza come esempio della sua idea di ‘cinema di poesia’²⁹. Le tredici inquadrature che compongono la sequenza, come mette in rilievo Pasolini, sono spesso unite da nessi incongrui e scandalosi. Così, le fotografie appaiono improvvisamente sul letto e nelle mani di Gina che si è appena tolta il cappotto, spariscono nella nona inquadratura e ricompaiono nelle ultime quattro. La narrazione perde uno dei caratteri fondativi della regolarità sintattica: la progressività; il tutto a favore di “un racconto per ricominciamento e iterazione che è assoluta-



fotogramma 69



fotogramma 70

mente irregolare nel linguaggio del cinema³⁰. La non consequenzialità della narrazione, oltre a ciò, è data dal carattere compositivo di alcune inquadrature: la quinta, che esclude dal quadro la testa dell'attrice, proprio mentre osserva, sul letto, le foto disposte in semicerchio, e soprattutto la nona, che, oltre a mostrarci il letto di Gina, nuovamente e 'scandalosamente' sgombro come nel momento in cui la protagonista era entrata nella stanza, lo riprende da un punto di osservazione assolutamente non convenzionale (lateralmente, a poco più dell'altezza del materasso), e si avvicina ad esso con uno zoom in avanti del tutto ingiustificato, visto che non c'è niente, sul letto, che potrebbe motivare un'attenzione più ravvicinata [fot. 69 e 70]. Il movimento della macchina da presa, nella sesta e nell'ottava inquadratura, passa in rassegna le fotografie con un movimento semicircolare antiorario, opposto dunque a quello più naturale che tenderebbe a ordinare le immagini secondo il modello della lettura, da sinistra a destra. Ancora una volta, dunque, è la visione a essere al centro del discorso di Bertolucci: una visione che è, nello stesso tempo, interrogazione del proprio vissuto, riflessione sul potere evocativo e magico della rappresentazione e movimento regressivo, antiorario nel senso letterale del termine, volto cioè a fermare come in un esorcismo l'azione del tempo e il procedere di fatica e nevrosi, recuperando, con la fissità ineffabile dell'immagine fotografica, un passato che è ancora possibile immaginare più felice. Le fotografie disposte sul letto cosa sono infatti, se non una sorta di specchio, un'occasione di confronto con l'immagine passata di se stessi? È su di esse che scorrono le ossessioni di fondo dei personaggi e dell'immaginario dell'autore: lo sguardo su se stessi, realizzato nella prospettiva del tempo, il doppio, il sogno e l'esorcismo sulla morte.

Sulla sequenza VII ancora un breve appunto, ulteriore manifestazione dell'esuberanza autoriale che la segna in profondità: le fotografie sul letto appartengono chiaramente al vissuto dell'attrice – un'Adriana Asti bambina, adolescente e donna –, e non al personaggio da lei interpretato in *Prima della rivoluzione*³¹. Ancora una volta, dunque, contaminando così il piano della finzione con quello della 'verità' dell'immagine reale ed extradiegetica, Bertolucci ottiene un ulteriore effetto turbativo dell'oblio della finzione da parte dello spettatore, che, sommandosi alla sintassi irregolare e provocatoria dell'intera sequenza, tende a configurarla come una delle maggiormente esposte, in senso stilistico ed espressivo, dell'intero film, andando ben oltre, dunque, la semplice citazione, più volte riconosciuta in questa sequenza, di una situazione analoga presente in *L'année dernière à Marienbad* di Alan Resnais [fot. 71 e 72].

Il motivo dello specchio, insomma, declina in una variante intimista il tema ben più ampio della visione, che abbiamo già riconosciuto nel finale della



fotogramma 71



fotogramma 72

sequenza di Stagno Lombardo e che investe, come vedremo più avanti, il rapporto con i modelli del film e il senso stesso del fare cinema. Fotografie e stampe, come abbiamo accennato, sono presenti abbondantemente nella sequenza in interni più lunga di *Prima della rivoluzione*: la numero XXII, formata da oltre 40 inquadrature. Siamo a casa di Cesare; Fabrizio ha insistito per convincere la sua amante ad entrare a conoscere il professore. L'ambientazione è diametralmente opposta a quella che si respira nella residenza borghese di Fabrizio: non siamo in città, ma in una casa di campagna, molti sono i libri sugli scaffali, ma suppellettili e mobili indicano uno *status* economico decisamente più modesto di quello degli ospiti in visita. Cesare si vergogna del "disordine disastroso" del tinello e dalla stufa a legno esce un denso fumo che fa tossire Gina, ma dalla finestra entra la luce del giorno e si scorge una torre, dove vive una famiglia di poveri affittuari che Cesare dice di conoscere bene e di cui la giovane donna, nella sequenza XIV, aveva già incontrato la figlia Evelina, che le aveva suscitato una crisi di nervi cantando l'ossessiva filastrocca *Volta la carta*.

Come abbiamo già in parte visto, l'aspirazione utopica all'immobilismo di fronte all'azione distruttiva del tempo è presente, per l'intero film, nelle parole, negli sguardi e nelle azioni di Gina. Nella sequenza XXII essa si realizza in forme esplicitamente godardiane: la lettura di un testo e la narrazione di un apologo. La prima si inserisce in una situazione concreta: Fabrizio legge ad alta voce un tema di uno studente di Cesare, Gina sfila un libro dagli scaffali del professore, apre a caso e inizia a leggere alcuni pensieri di Oscar Wilde, interrompendo il nipote. Riportiamo interamente il particolarissimo dialogo:

Una fila di libri della biblioteca di Cesare. La mano di Gina si sposta sulle costole [...].

Fabrizio (*fuori campo, leggendo*). «Il nostro signor maestro ci ha spiegato...»

Fabrizio legge sotto un ritratto (una foto del XIX secolo). A destra, una porta.

Fabrizio. «...che la parola libertà vuol dire giustizia e democrazia.»

Piano ravvicinato di Gina, di spalle davanti a dei libri [...]. Si volta.

Fabrizio (*fuori campo*). «Il 25 aprile dell'altro anno, finito il fascismo, è incominciata la pace e...»

Gina (lo interrompe, leggendo in un libro). «Il solo dovere che abbiamo verso la Storia è quello di riscriverla. Quando noi avremo pienamente scoperto le leggi scientifiche

che governano la vita, noi troveremo che la sola persona che ha più illusioni del sognatore... (*guarda Fabrizio*) ...è l'uomo d'azione. Ma gli uomini sono gli schiavi delle parole. Essi infuriano contro il materialismo, dimentichi che nessun miglioramento materiale c'è mai stato che non spiritualizzasse il mondo, e che ci sono stati pochi risvegli spirituali che non disperdessero le facoltà del mondo in sterili speranze.»

Chiude il libro e lo tiene davanti al viso. Sulla copertina si legge «O. Wilde».

Fabrizio (*fuori campo*). «Ci ha spiegato anche che...»

Piano di Fabrizio identico al precedente. Mentre sta leggendo, Cesare entra dalla porta, tenendo in mano una bottiglia e dei bicchieri.

Fabrizio. «...la democrazia l'abbiamo perché i partigiani sono morti, e sarà difficile perché la democrazia è come la campagna, che bisogna badarci tutti i giorni. Il nostro signor maestro è di città, ma ci fa fare tanti tema sulla campagna»³².

La contiguità dei due testi produce un forte effetto di contrasto, tra la progettualità ingenua del componimento scolastico, e la raffinata scrittura letteraria di Wilde. Ma è chiaramente in gioco anche un conflitto di *animus* e di contenuto: le parole dello studente esprimono, sulla falsariga dei valori rappresentati e sostenuti dal maestro, il valore dell'impegno e del lavoro, la fiducia nella possibilità della giustizia e del cambiamento, mentre il testo di Wilde ridimensiona a pura velleità l'iniziativa umana, cogliendo nella sintesi di progresso e perfezionamento spirituale il carattere di ogni ridefinizione, precaria e illusoria, delle relazioni materiali. La distanza, in termini di filosofia della storia, è lampante e non potrebbe scegliere *exempla* più appropriati perché lo spettatore ne abbia piena consapevolezza. Il progetto iniziale del film avrebbe per di più ulteriormente approfondito tale dialettica nelle inquadrature successive, programmate nella sceneggiatura originale e quasi interamente eliminate in fase di realizzazione. In esse, Cesare avrebbe infatti ripercorso il suo intero percorso politico, a partire dal 1922 dei suoi tre anni e delle lotte popolari contro i fascisti, passando per il delitto Matteotti, la partecipazione alla guerra civile in Spagna e la lotta partigiana. Cesare, ci dice la sceneggiatura, sorride a Gina e si rivolge solo a lei, che “vorrebbe ascoltare con attenzione, vorrebbe appassionarsi, ma qualcosa la distrae, fuori dalla finestra”. Per ben altre due volte, la sceneggiatura ci informa che Gina sta guardando fuori dalla finestra, fino a essere, “come fascinata” da tale visione; allora, “le parole degli altri le arrivano da molto lontano”³³. Ancora, la difficoltà della comunicazione dice tutto della distanza tra Gina e la fede nella parte-

cipazione che Cesare rappresenta emblematicamente nell'intero film: quella di lei è una distrazione congenita e nevrotica che la sottrae alla dimensione progettuale del tempo per relegarla nella fascinazione dei momenti e nel dolore derivante dal loro inevitabile, effimero trascorrere.

Durante la visita a casa di Cesare, Fabrizio e Gina, oltre a essere divisi per il loro atteggiamento nei confronti della Storia, mettono anche in gioco, come lettori, due ben distinti modelli di relazione con l'autorità del testo scritto. Fabrizio, infatti, lo vediamo aprire un cassetto, spostare alcuni oggetti per prendere il quaderno scolastico che stava evidentemente già cercando e che probabilmente già conosceva: la sua lettura, strumentale e programmata, è il risultato di una ricerca razionale, ed è orientata a un chiaro fine esplicativo [fot. 73]. La tesi che Fabrizio vuole dimostrare è, dunque, già enunciata a priori: "lui [Cesare] ha la vocazione di insegnare, però ha capito che gli unici a cui si può insegnare sono i bambini". La lettura del tema da parte di Fabrizio è così volta a far riconoscere le qualità del maestro nelle parole dell'allievo, che, non a caso, Cesare poco dopo ricorda come particolarmente capace e rispondente alle sue aspettative di insegnante. Il modello di lettura seguito da Gina, al contrario, è asistemico e intuitivo. Esso si basa sulla scelta semicasuale tra molteplici varianti, il cui segno cinematografico è la mano di Gina che 'cammina' leggera lungo le costole dei libri, non tanto per selezionare un volume già conosciuto, quanto per trovare una parola che possa dire, senza essere cercata, quello che l'interiorità del personaggio già sta vivendo [fot. 74].

La corrispondenza spontanea tra testo e animo, allora, segue un modello che ha radici antiche, le stesse che muovono Petrarca nel suo dialogo silenzioso con le *Confessiones* agostiniane, aperto il libro a caso in cerca di una parola e di un'illuminazione, una volta raggiunta la vetta del Ventoso. Analoga, rispetto a tale modello, è anche la relazione che il testo letto stabilisce con il contesto, che è quella del ridimensionamento di una posizione sulla base di un'autorità superiore. Come la lettura di Agostino aveva infatti mostrato a Francesco la relatività e la vanità della sua passione per la bellezza della natura, così Wilde interviene per tarpare le ali all'entusiasmo didascalico di Fabrizio, tradotto non tanto nelle parole del tema del giovane allievo di Cesare, quanto nella relazione pedagogica che esso presuppone. Si potrebbe infatti sostenere che il tema che Fabrizio legge a Gina è più centrato sull'autorità di Cesare che sul 25 aprile, visti i riferimenti espliciti alla figura del maestro in esso contenuti. E un asse tutto imperniato sul senso della dimensione pedagogica ha anche, non casualmente, la discussione che segue la lettura: per Fabrizio Cesare è "bravissimo a mettere ordine solo nella testa degli altri", per Cesare Fabrizio parla "come un libro stampato", giudizio che suscita nel giovane una reazione virulenta: "sono i libri che mi passi tu, e io gli credo". Anche il ricordo dello



fotogramma 73



fotogramma 74

scomparso Agostino passa, nella parole del maestro, attraverso un episodio che ce lo presenta come un suo potenziale discepolo: “un giovane che era venuto una mattina a cercarmi”, dice Cesare di lui. A tutto questo Gina non crede: “non si può cambiare una persona, neppure una”, perché “la vita non è ordine, guai se lo fosse... non so cosa farmene del vostro ordine”. Le sue parole, dunque, non lasciano spazio a nessuna speranza di trasformazione della realtà, e non casualmente si sovrappongono, in una sottile opposizione intellettuale, al gesto di Cesare che raddrizza la cornice di una stampa appesa alla parete del suo soggiorno³⁴.

La simpatia dell'autore, in questa sequenza, non sembra equamente distribuita fra i personaggi. Sia Fabrizio che Cesare appaiono schiacciati nel loro ruolo pedagogico – Cesare con Fabrizio, Fabrizio con Gina –, le loro parole spesso suonano stanche, vuote o poco convincenti. Inoltre, la fiducia nel cambiamento che proclamano sembra soprattutto dovuta e implicita nel loro ruolo, e già superata dalla Storia. Di fronte all'Italia degli anni Sessanta, Cesare si dichiara un ingenuo, nel suo insistere “con quel tema lì del 25 aprile”, visto che gli Italiani, a suo avviso, hanno dimenticato troppo presto i sacrifici fatti per la libertà. L'accusa che Fabrizio rivolge a Gina – “tu sei fuori della Storia” – si ritorce dunque contro il protagonista e contro la sua guida: sono i due militanti che sembrano chiusi in una relazione auto-referenziale – “gli unici con cui si può discutere sono quelli che hanno le tue stesse idee”, dice Cesare – e incapaci di comprendere il presente, in cui invece Gina vive con disperata necessità. L'insufficienza delle doti intuitive di Cesare, in particolare, è messa spietatamente in rilievo nell'ambito delle relazioni private: “Lei è tanto sicura di se stessa, che può ricevere tutto senza perdere niente”, dice Cesare a Gina, azzardando un giudizio quanto mai impreciso sull'ospite di cui ha appena fatto conoscenza. Gina, come sappiamo, è infatti tutt'altro che sicura, e dalla sua storia d'amore con Fabrizio riceverà assai poco, mentre sarà proprio il nipote a non perdere niente, visto che rientrerà presto in carreggiata con il suo anonimo matrimonio borghese, dopo la parentesi irregolare della relazione incestuosa. Gina invece, abbiamo già visto, chiuderà il suo percorso tra le lacrime di una diversità scandalosa e insostenibile, esito già prefigurato proprio nella sequenza XXII, in cui la protagonista manifesta esplicitamente il suo disagio, prima avvicinandosi sofferente alla finestra, e poi fuggendo precipitosamente dalla scena.

A casa di Cesare Gina racconta anche il famoso apologo del vecchio santone che aveva chiesto al suo giovane discepolo di procurargli un po' d'acqua per poi aspettarlo venti anni prima di vederlo tornare. Sembra che a conoscenza dell'apologo Bertolucci fosse venuto grazie a Elsa Morante, amica di Pasolini, e alla sua abitudine di regalare libri ai giovani che conosceva, tra i quali *L'insegnamento di Râmakrishna*, i *Centomila canti* del tibetano Milarepa – in cui troviamo l'apologo riferito da Gina – e le *Memorie dello sciamano Sioux Alce nero*. Nonostante

Bertolucci lo avesse espunto nella versione destinata alla distribuzione nelle sale³⁵, l'episodio è uno dei più conosciuti del film, sia perché ripetutamente citato in varie interviste, sia perché filosoficamente piuttosto assimilabile all'interesse per la cultura orientale che caratterizzerà più avanti la produzione dell'autore, al punto da fargli recuperare proprio questo apologo in occasione del suo *Histoire d'eaux*, contributo al film a episodi del 2002 *Ten minutes older: the Cello*, che avrebbe raccolto alcuni cortometraggi di vari cineasti centrati proprio sul tema del tempo. La tesi dell'apologo viene anche questa volta enunciata *a priori*: il tempo non esiste. Eppure Gina non riesce a essere esclusiva depositaria di un ruolo didascalico: la portata della sua esposizione viene preliminarmente ridimensionata e ricondotta al canone letterario occidentale dallo stesso Cesare ("È bellissimo questo, ma non è una novità. Lei ha letto Proust e..."), che poi, come Fabrizio, si alterna a Gina nel suo ruolo di narratrice; per di più, la stessa nota esplicativa finale con cui Gina, con un certo affanno persuasivo, riconduce l'apologo alla tesi che vuole dimostrare, viene ignorata dai suoi due interlocutori. Gina, insomma, non è personaggio che può farsi interprete e portavoce di un sistema coerente di idee, le sue notazioni 'filosofiche' sono profonde ma anche estemporanee, anarchica e sentimentale è la sua percezione delle relazioni umane.

L'episodio, di per sé, non è che un'ulteriore conferma dell'insofferenza di Gina nei confronti dei progetti e della pianificazione del tempo. Alla vita non si può dare direzione al di fuori del presente: non può farlo né il vecchio santone, immobile nell'attesa di un gesto, né il giovane discepolo, ripetutamente sedotto e distratto dalla bellezza dell'esistenza al punto di trascurare un elementare compito di servizio. Ecco così che il tempo non esiste, dice Gina, e vana è l'illusione offerta dalle sirene del progresso e della trasformazione politica. Come al solito, però, Bertolucci carica di enfasi espressiva la sua scrittura, con la conseguenza di una problematizzazione del discorso. Alla voce dei narratori, infatti, la sceneggiatura sovrappone non solo i loro volti, ma le immagini di tre stampe a loro contigue sulla scena: due sono fotografie, che raffigurano un uomo anziano e uno giovane, l'altra una riproduzione di un frammento di un mosaico bizantino di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, raffigurante un'immagine sacra: il volto della Madre di Gesù. Il procedimento di sostituzione avviene, secondo la particolare grammatica modernista dell'autore, in modo irregolare e non uniforme: mentre la voce di Fabrizio è sempre sovrapposta al ritratto fotografico dell'uomo giovane, la voce di Gina si sovrappone ora al suo stesso volto, ora all'immagine del mosaico, ora, in modo asincrono, ad altri dettagli figurativi. Cesare, poi, è sempre presente nell'inquadratura insieme all'immagine dell'uomo vecchio, che dovrebbe invece rimpiazzarlo³⁶.

La sostituzione metonimica costituisce, ancora, un procedimento autoriflessivo sul senso della rappresentazione: all'opera è sempre il noto complesso della mum-

mia, il desiderio della rivincita iconografica contro l'opera del tempo distruttore, declinato però questa volta in una variante malinconica e negativa. Tre persone sensibili e intelligenti parlano della vita e del tempo: la sostituzione dei loro volti con immagini di altre persone, un tempo vive e ora imbalsamate accanto a loro, sottolinea la precarietà del presente, la prossima fine di ciò che ora sembra decisivo e vitale, imbalsamato a sua volta nella rappresentazione cinematografica. L'esorcismo dell'apologo – 'il tempo non esiste' – viene dunque capovolto di segno dalla sostituzione iconografica; il tempo esiste, niente resta identico, né sopravvive per sempre: un nuovo ricordo di Agostino segue così naturalmente la storiella indiana, e poco importa che il giovane sia morto per caso o per intenzione. Sono in particolare le due fotografie a suggerire, dal loro accostamento, l'idea del trascorrere degli anni, dell'azione della Storia – i due uomini in esse raffigurati potrebbero benissimo in realtà essere la stessa persona, ritratta a distanza di qualche decennio –, mentre il correlativo figurativo del personaggio femminile, la riproduzione del mosaico ravennate, per la frontalità della rappresentazione, lo sguardo diretto della Vergine e la piccola croce sulla sua fronte, contiene in sé un'idealizzazione che la colloca in un presente senza tempo, nella dimensione assoluta ai confini della quale si muove l'inesausta ricerca di senso da parte di Gina. La disomogeneità figurativa, tra il bianco e nero delle foto d'epoca e il ricorso al frammento screziato della tessera di mosaico, esprime dunque anche la diversità della percezione dalla Storia da parte dei personaggi del film. Infine, l'esibizione di diversi piani della rappresentazione, quello dei tre protagonisti, quello delle immagini che li sostituiscono, quello dei personaggi della storiella indiana da loro raccontata, costituisce ancora una volta un procedimento brechtiano, orientato a costringere lo spettatore alla riflessione astratta e alla relazione allegorica, intellettuale, tra i diversi livelli diegetici, nonostante la disomogeneità del loro statuto figurativo e di genere. Non a caso questa sezione occupa un vuoto narrativo che la rende non indispensabile per l'economia della vicenda (da qui la sua espunzione alla vigilia dell'uscita in sala del film): è piuttosto un *a parte* riflessivo, manifestazione ulteriore della via seguita dall'autore per raccontare la personalità dei suoi protagonisti, orientata alla riscrittura e alla continua ridefinizione del senso nell'ambito della ricerca formale ed espressiva.

Lo spazio domestico e familiare, in definitiva, appare rappresentato in *Prima della rivoluzione* secondo una ben chiara dialettica figurativa e antropologica. In entrambi i contesti, quello borghese-cittadino e quello campagnolo-intellettuale, Bertolucci non rinuncia al suo sguardo problematico e alla marcatura della scrittura autoriale che animano l'intero film. Il gioco citazionistico, presente nelle sequenze in interno con un chiaro accento autoriflessivo, è al servizio di un originale progetto di riscrittura che lo porterà ad assumere forme macroscopiche in riferimento alle arti drammatiche (teatro e cinema). Vediamo subito come.

Note

¹ È lo *sguardo soggetto* ipotizzato da François Jost e Lorenzo Cuccu, uno sguardo conoscitivo che struttura spazio, tempo, rappresentazione e narrazione “in prima persona” e costruisce il senso del film, senza nascondersi e facendosi ora riconoscere in tutta la sua tensione verso l’originalità (cfr. L. CUCCU, *Dalla parte della visione*, in L. CUCCU e A. SAINATI, *Il discorso del film*, ESI, Napoli-Roma 1987, pp. 7-37 e in part. pp. 24-31).

² In *Le ragioni del disaccordo. Conversazione con Jacques Rancière*, a cura di R. DE GAETANO, in “Fata Morgana”, III, 9, settembre-dicembre 2009, p. 12, in parte riprodotta in *Rancière. Le ragioni del disaccordo*, a cura di R. DE GAETANO, in “Alias”, 27.2.2010, p. 9. Rancière rifiuta una distinzione rigida tra le categorie di classico e moderno, nell’ambito di un discorso più articolato sulla dimensione politica del cinema, legata non tanto alla dimensione collettiva della fruizione, quanto alla sua capacità di “modificare le posizioni costituite nell’universo sensibile” (*ibidem*).

³ In *Si vive sempre “Prima della rivoluzione”*, cit., p. 23.

⁴ Sulla scelta della colonna-guida si veda ancora *Si vive sempre “Prima della rivoluzione”*, cit., pp. 23-24.

⁵ L. ALBANO, *Parma come Clermont Ferrand*, cit., p. 84.

⁶ STENDHAL, *La Certosa di Parma*, cit., p. 124.

⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁸ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁹ Ricorderei qui, a titolo di semplice esempio, *Sole e ombra*, una novella pirandelliana. Il suo protagonista Ciunna, un reduce garibaldino, è una vittima esemplare del progresso: schiacciato dai debiti, inizia a rubare; poi, oppresso dalla vergogna, decide di suicidarsi. Dopo aver trascorso una contrastata giornata al mare, in cui il proposito di annegarsi ha vacillato più di una volta per essere poi abbandonato, sta tornando in città in carrozza; solo ora, spinto dal pensiero della vergogna per la mancata realizzazione del suo progetto, già per altro annunciato in una lettera ai familiari, decide di ingoiare il veleno che ha con sé. Il lento procedere della carrozza colloca il protagonista in uno spazio fuori dal tempo – “s’era forse fermato?”, si chiede Ciunna – e consente al suo sguardo di indugiare sul paesaggio notturno, illuminato dalla luce lunare, in un’estrema e intensa corrispondenza con la natura: “Allo spettacolo di quella deli-

ziosa quiete lunare una grande calma gli si fece dentro. Appoggiò la mano allo sportello, piegò il mento sulla mano e attese, guardando fuori. Saliva dal basso della valle un limpido assiduo scampanellare di grilli, che pareva la voce del tremulo riflesso lunare sulle acque correnti d'un placido fiume invisibile. [...] Silenzio. Una voce. Chi cantava? E quella luna... Cantava il vetturino monotonamente, mentre i cavalli stanchi trascinavano con pena la carrozza nera per lo stradone polveroso, bianco di luna" (L. PIRANDELLO, *Sole e ombra*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. COSTANZO, Mondadori, Milano 1986-1990, vol. I, t. 1, p. 506). Si tratta, come si vede, di una situazione paradossale: il personaggio rinuncia alla vita e la vita, prepotentemente, lo riconquista; contraddizione estrema, che relativizza l'esperienza della sintonia condizionandola nel tempo e rendendola così dolorosa e parziale. Nell'ambito della modernità, al di fuori di questi rari e precari momenti, sembra poter sopravvivere solo una natura seconda, sporcata dal grigiore delle geometrie cittadine e ridotta alla sopravvivenza, di cui, ancora una volta, è icona anticipatrice il cigno dell'omonimo e già citato testo baudelairiano, che "raspava l'arido selciato con i piedi palmati" e "bagnava le ali nella polvere". Canarini in gabbia, prati polverosi di periferia, piante secche e senza sole sono solo alcune forme di questa natura oppressa dall'azione umana; visibilissime, solo per limitarci ai casi più macroscopici, nella produzione di Pirandello e di Tozzi.

¹⁰ La sceneggiatura dimostra, per la bicicletta di Agostino, un'attenzione forse sproporzionata, specificandone addirittura i colori (nero e verde): cfr. *Prima della rivoluzione*, cit., p. 9.

¹¹ Un analogo uso della dissolvenza è presente anche nel *Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pasolini, nella lunga sequenza del discorso della montagna. Anche qui, la dissolvenza salda i frammenti del discorso, a sottintenderne la durata fuori dall'ordinario, messa in risalto anche dal ripetuto cambiamento, da un'inquadratura all'altra, dell'illuminazione e delle condizioni climatiche.

¹² Anche *Ragazzi di vita* si era aperto nel segno di un'analogha contraddizione tra vitalismo incontrollato e annegamento, con l'episodio della rondine salvata dai ragazzi che fanno il bagno nel fiume. Una notevole somiglianza fisica, probabilmente non casuale, unisce per altro il giovane che in *Prima della rivoluzione* interpreta Enore a Franco Citti, che aveva interpretato Accattono. Il recupero del mondo popolare passa quasi sempre, in Bertolucci, attraverso il modello del padre Attilio e/o dell'apprendistato pasoliniano; il suo ridimensionamento, in *Prima della rivoluzione*, segnala l'urgenza dell'emancipazione.

¹³ Il personaggio è interpretato da un non professionista: Cecrope Barilli, zio di Francesco, l'attore che dà il suo volto al protagonista Fabrizio.

¹⁴ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 37, nota 52. Durante la visione del film si sarà forse nota-

to quanto sia narrativamente poco comprensibile l'arrivo di Cesare e Fabrizio a Stagno Lombardo, che, espunta la scena del bar, sembra tanto casuale quanto, vista la separatezza del luogo, improbabile.

¹⁵ Vengono inevitabilmente in mente, alla visione dell'inquadratura 223, varie testimonianze fotografiche che ritraggono Attilio nel salotto di casa, circondato dalla famiglia: una modalità rappresentativa in cui il padre di Bernardo si riconosceva e che, nel suo film, Bernardo riproduce sezionandola in ritratti autonomi, in modo forse inconsapevolmente polemico.

¹⁶ Cfr. F. SANTOVETTI, *L'angoscia e la rivoluzione: Bernardo Bertolucci e il cinema di poesia*, cit., p. 160.

¹⁷ “E vedrete il Figlio dell'uomo seduto alla destra della Potenza e venire con le nubi del cielo” (Mt. 14, 62).

¹⁸ In questa sequenza, come in altre del film, Gina sembra rispondere al carattere di tanti altri personaggi femminili del cinema di Bertolucci, che, secondo Kolker, tendono a usare il proprio fascino e la propria attrattiva fisica “as a means of escape, an expression of their psychic confusion, as revenge” (R. P. KOLKER, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 226). Kolker nota con più esempi come, nel cinema di Bertolucci, la rappresentazione della sessualità femminile abbia sempre qualcosa di eccessivo e contraddittorio, osservando inoltre come, in *Prima della rivoluzione*, la libertà sessuale che Gina esibisce – probabilmente suggestionata dalla Catherine di *Jules et Jim* – renda il personaggio più solo e vulnerabile: “the character [Gina] wants to be free, but her quest is reined in by sexual dependance. She sleeps with her nephew, Fabrizio; she has casual affairs; [...] it is suggested that Puck may have been a former lover. When Fabrizio makes his inevitable choice and marries Clelia, Gina transfers her loss by desperately hugging Fabrizio's younger brother [...]. In her sexual freedom Gina finds only its opposite, an imprisonment to an oppressive sexuality that does not fulfil desire” (“il personaggio [Gina] vuole essere libero, ma la sua ricerca è frenata dalla sua dipendenza sessuale. Si porta a letto suo nipote, Fabrizio; ha rapporti casuali; [...] si intuisce che Puck possa essere stato un suo precedente amante. Quando Fabrizio fa la sua inevitabile scelta, e sposa Clelia, Gina trasferisce la sua perdita nell'abbraccio disperato del fratello minore di Fabrizio [...]. Gina ritrova nella sua libertà sessuale soltanto il suo opposto, il rinchiudersi in una sessualità opprimente che non riesce a soddisfare il desiderio”; *ibid.*, p. 227).

¹⁹ Prima di iniziare le riprese di *Prima della rivoluzione*, Bertolucci si fece inviare a Parma la copia dell'*Atalante* dalla Cineteca nazionale, per visionarla in vista della realizzazione del film. Ci informa di ciò, ancora una volta, Gerard (*Sulla cresta dell'onda*, cit., pp. 50 e 63-64).

²⁰ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 37, nota 51. Adriana Asti, al tempo delle riprese di *Prima della rivoluzione*, era l'unica attrice con una certa esperienza dell'intero cast, composto principalmente da attori alle prime armi, quando non professionisti. Nonostante le ottime prove d'esordio nel cinema, la Asti rimase sempre fundamentalmente un'attrice di teatro. Dopo *Prima della rivoluzione*, tra l'altro, la ritroviamo anche in *Che cosa sono le nuvole?* (1968) di Pasolini, in *Ludwig* (1973) di Visconti, per il quale già aveva lavorato ai tempi di *Rocco e i suoi fratelli* (1960), in *Le Fantôme de la liberté* (1974) di Luis Buñuel e, anni dopo, in due film di Marco Tullio Giordana (*Pasolini, un delitto italiano*, 1995, e *La meglio gioventù*, 2003). Bertolucci l'aveva incontrata sul set di *Accattone*, nel quale la Asti aveva interpretato una parte secondaria. Prima di mettersi alla prova come attrice, la Asti lavorò anche come doppiatrice: sua è la voce di Claudia Cardinale nella *Ragazza con la valigia* (1961) di Valerio Zurlini; l'esperienza le consentì di doppiare se stessa in *Prima della rivoluzione*.

²¹ Non mancano interpretazioni che rilevano nel monologo di Puck un'eco della "mutazione antropologica" di cui parlerà Pasolini e che negli anni Sessanta stava investendo l'Italia: cfr. F. S. GERARD, *Sulla cresta dell'onda*, cit., pp. 40-42.

²² M. GUERRA, *Entrare in una inquadratura: il senso di Bertolucci per l'Emilia*, in AA. VV., *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film*, a cura di A. APRÀ, Marsilio, Venezia 2011, p. 69.

²³ Davanti a una piccola galleria di ritratti, esposti nella bacheca di un fotografo cittadino avviene anche l'imbarazzante incontro tra Fabrizio e Gina, accompagnata da un amante occasionale (sequenza XXVI).

²⁴ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 40.

²⁵ L. ALBANO, *Parma come Clermont Ferrand*, cit., p. 96.

²⁶ *Ibid.*, p. 96.

²⁷ Più di un interprete ha riconosciuto in questa sequenza del film un omaggio alla lunga telefonata di Anna Magnani al suo ex-amante nel primo episodio di *L'amore* di Rossellini (1948), che adatta *La Voix Humaine* di Jean Cocteau.

²⁸ *Prima lettera ai Corinzi*, 13, 12.

²⁹ P. P. PASOLINI, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 220-26.

³⁰ *Ibid.*, p. 226.

³¹ In una delle fotografie riconosciamo l'attrice insieme a Franco Zeffirelli, con cui la Asti aveva lavorato in alcune *pièces* teatrali.

³² *Prima della rivoluzione*, cit., p. 27. In questo passaggio, il testo della sceneggiatura coincide con la versione definitiva del film.

³³ *Ibid.*, p. 28, *passim*.

³⁴ Il gesto ordinatore di Cesare ritorna curiosamente nel primo episodio del *Dekalog* (1989) di Krzysztof Kieslowski, una riflessione amara sui limiti della razionalità. Il protagonista dell'episodio, un giovane scienziato, si dimostra infatti incapace di prendere in considerazione il ruolo del fato e dell'imponderabile, che smentiranno le sue previsioni razionali con la tragica conseguenza della morte del figlio.

³⁵ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 28, n. 44.

³⁶ I carrelli sui quadri sono una citazione 'cosciente' da *Le mépris* (1963) di Godard (cfr. *Intervista con Bernardo Bertolucci*, cit., p. 273).

4. DENTRO LA RAPPRESENTAZIONE

*Human kind cannot bear very much reality*¹.

Una serata a teatro, a Parma

Già a una sua superficiale osservazione, la sceneggiatura di *Prima della rivoluzione* evidenzia una netta divisione tra sequenze private, in genere relativamente brevi, centrate sulla vicenda sentimentale e familiare di Fabrizio, e sequenze ‘pubbliche’, lunghe, quando non lunghissime, in cui invece la vicenda dei personaggi è inserita in uno spazio più articolato di relazioni sociali, politiche e culturali. A questo secondo gruppo appartengono sicuramente le complesse macrosequenze che caratterizzano la seconda parte del film: la XXII (a casa di Cesare), la XXX (Stagno Lombardo), la XXXII (la Festa dell’Unità) e la XXXIII (al Teatro Regio), del cui rilievo testimonia anche la durata complessiva: quasi 35’ di pellicola su un totale di 110’: circa un terzo, dunque, dell’intero film.

Micciché nota come, a distinguere i due gruppi, intervenga anche un “diverso trattamento di scrittura”: a differenza delle sequenze brevi e ‘private’, caratterizzate da un’attenzione sui sentimenti che si traduce in “spezzature e sprezzature di montaggio, discontinuità e sovrapposizione nel rapporto filmico/profilmico, raccordi molto liberi”, le sequenze ‘pubbliche’ e ‘ideologiche’ “fruiscono di un montaggio quasi classico, adeguano la dinamica del filmico a quella del profilmico, evidenziano raccordi ben calibrati e fondati sulla continuità dinamica”². Si tratta in effetti di una distinzione affascinante, ma poco precisa. È indubbio che la *brevitas* delle sequenze ‘sentimentali,’ sommandosi alla naturale rappresentazione di un vissuto angosciato e nevrotico, incoraggia l’adozione di soluzioni irregolari e stranianti. È altrettanto vero che l’allargarsi della prospettiva alla riflessione socio-politica e alla rappresentazione di uno spaccato sociale si realizza in una continuità più regolare e in tempi più lunghi, dovuti alla tentazione dell’affresco, della narrazione corale. Ma è altrettanto evidente che anche nelle quattro macrosequenze ‘ideologiche’ Bertolucci non rinuncia affatto alla personale ambizione di autore moderno, intervenendo su schemi collaudati per assegnare loro una nuova collocazione e un nuovo senso, secondo modalità narrative anch’esse stranianti e inconsuete. Abbiamo già detto di alcune di esse: pensiamo solo alla sostituzione metonimica tra personaggio filmico e correlativo figurativo nel dialogo tra Fabrizio, Gina e Cesare a casa di quest’ultimo, o alla

sezione in cui Fabrizio e Cesare consumano il loro divorzio politico, seduti sulle panchine del parco Ducale³, o al lirismo straniato del monologo di Puck, tanto letterariamente compatto quanto visivamente difforme e disomogeneo.

La sequenza del Teatro Regio, con i suoi 9 minuti e 58 secondi, è la più lunga del film: la sua durata, come vedremo meglio tra poco, è per di più il risultato di un deciso lavoro di sottrazione sul metraggio della copia lavoro, in cui sono state scorziate, quando non espunte, molteplici inquadrature, con rilevanti conseguenze sul piano del risultato definitivo. La sua articolazione è complessa e composta: in essa, dopo il cedimento alla *Realpolitik* dell'appartenenza di classe, la vicenda di Fabrizio tocca uno snodo decisivo anche sul piano sentimentale, risolta ormai in una piena accettazione del proprio destino di padre di famiglia.

Chiarissimo è il retroterra stendhaliano dell'intero episodio: sia la *Chartreuse* che *Il rosso e il nero* contengono infatti una significativa sezione ambientata a teatro, vero e proprio luogo del riconoscimento delle *élites*. Lo spazio teatrale, nella tradizione occidentale, è da sempre una riproduzione metonimica delle relazioni di classe, e proprio per questo, nella produzione letteraria e figurativa, è divenuto così spesso uno spazio emblematico dell'affresco sociale. Nella *Certosa*, ad esempio, è alla Scala che il conte Mosca incontra Gina e si innamora di lei, grazie a una coraggiosa visita nel palco dove la donna si trova; nel *Rosso e il nero* Mathilde, la contessina La Mole, spinta dalla gelosia, segue Julien proprio a teatro, abbassandosi alla sconvenienza di chiedere ospitalità ad un'amica di famiglia, in un palco di un ordine non degno del suo rango.

In *Prima della rivoluzione*, la potenza figurativa del cinema amplifica la dimensione corale della rappresentazione: il microcosmo sociale e familiare viene nettamente delineato, e una sovrabbondante attenzione viene dedicata alle relazioni interpersonali e alla collocazione dei gruppi. Se dalla tradizione del romanzo il film deriva tale sua inclinazione all'affresco corale, esplicito e decisivo appare anche il ricorso alla citazione puntuale, che, in questo momento, scorre in filigrana dietro alle immagini, sotto forma di note e parole dell'opera verdiana.

La regolarità della narrazione, pur non conoscendo le accelerazioni scandalose riscontrabili altrove nel film, sembra anche in questa sequenza decisamente compromessa dall'anticlassicismo bertolucciano, tradotto in enfasi di scrittura, manipolazioni e omissioni in misura tale, a mio avviso, da costringere a una parziale ma netta revisione della distinzione operata da Micciché, che, come abbiamo appena visto, colloca la sequenza del Regio tra quelle lunghe e stilisticamente caratterizzate da una relativa coerenza con i canoni espressivi dominanti.

La parte iniziale della sequenza contiene infatti già due chiari segnali di un

intervento autoriale *sui generis*: il carattere del raccordo con la sequenza precedente della Festa dell'Unità, e l'uso della didascalia. La passione politica del protagonista si è infatti appena spenta nelle inquadrature finali della sequenza XXXII, quando Fabrizio, in uno dei viali del parco, si ferma, solleva la testa e conclude piangendo, secondo dunque una modalità già operistica, la sua declamazione del *Manifesto del Partito Comunista*, mentre sullo sfondo un canto popolare – il coro – lo accompagna [fot. 75]. Un attimo dopo siamo precipitati in un tempio della cultura borghese: la scena si sposta all'interno del Teatro Regio, dove, per assistere alla prima della stagione lirica, stanno arrivando gli ospiti importanti, fra cui è ben riconoscibile Wally Toscanini, figlia del noto direttore della Scala. L'accostamento è brutale: al dramma individuale dell'appartenenza, messo in scena con enfasi melodrammatica e modalità apertamente teatrali, quindi avvertite come estreme e tragiche, si sovrappone con effetto di *choc* un prestigioso evento mondano, presentato nel suo venire filmato come documento, frammento di cronaca locale [fot. 76, 77 e 78]. La ripresa mette in mostra il dispositivo esibendo così modalità rappresentative esplicitamente riconducibili a quelle del cinegiornale: illuminazione approssimativa, macchina in movimento e 'dentro' l'evento narrato, spontaneismo della messa in scena, controllo solo parziale della composizione del quadro. Inoltre, la sequenza del Regio, come altre nel film, viene introdotta da una didascalia, che, in questo caso, ci informa dell'evento. Ora, però, il testo in sovrainpressione (26 dicembre 1962 – *MACBETH*



fotogramma 75



fotogramma 76



fotogramma 77



fotogramma 78

– *Inaugurazione della stagione lirica del Teatro Regio*), riporta un dato palesemente inesatto, visto che in quel giorno fu messa in scena la *Luisa Miller* di Giuseppe Verdi e non il suo *Macbeth*; e rientra sempre nell'ambito di un'esibita manipolazione il fatto che sia proprio il manifesto della *Luisa Miller* a essere rapidamente inquadrato nel *foyer* del Regio.

Gli effetti stranianti, nella sequenza, si sommano dunque già *in limine*: l'immagine contraddice il testo della didascalia, il cui uso canonico, esplicativo di un accadimento reale, viene così a essere relativizzato e stravolto, in aperta contraddizione con l'utilizzazione ortodossa del procedimento nel corso dell'intero film, e, in particolare, almeno per quanto riguarda la corrispondenza tra testo ed evento rappresentato, nell'incipit della sequenza precedente⁴. La sostituzione della *Luisa Miller* con il *Macbeth*, e lo vedremo meglio più avanti, è poi sicuramente dovuta al contenuto e al carattere di quest'ultimo testo, per vari aspetti coerente con la vicenda e l'orizzonte psicologico di *Prima della rivoluzione*. Basti per ora notare come *Luisa Miller* raccontasse una vicenda di amore intenso e contrastato da opposizioni familiari, inganni e ostacoli esterni, tragicamente conclusasi con la morte dei due innamorati: un testo che avrebbe potuto essere recuperato in *Prima della rivoluzione* solo per metterne schematicamente in mostra la radicale alterità rispetto alla vicenda di Fabrizio e Clelia, sposi promessi senza entusiasmo, in piena consonanza con i desideri delle rispettive famiglie. Il *Macbeth*, invece, contiene un discorso che non si limita alla dimensione sentimen-

tale, nel testo decisamente secondaria, e che risulta centrato piuttosto su altre e più complesse dinamiche interpersonali, su cui agiscono il senso dell'amicizia e della fedeltà, il tradimento, il conflitto tra ambizione politica e rispetto dei ruoli.

Anche se lo spettacolo non è ancora iniziato, l'inizio della sequenza XXXIII è già accompagnato dalle note del primo atto del *Macbeth* verdiano, in un'asincronia tutt'altro che innocente. L'adunata delle streghe, nell'opera, si sovrappone infatti alla riunione mondana rappresentata dal falso documento; per di più, la selezione operata dalla macchina da presa sul pubblico in ingresso privilegia, con evidente analogia, alcune anziane signore borghesi in pelliccia, coperte di gioielli e con la pettinatura delle grandi occasioni, per poi allargarsi, in un'ampia panoramica, all'intero pozzo del Regio, con il suo pubblico elegante in attesa dell'inizio della rappresentazione. Ancora una volta, dunque, Bertolucci unisce la rappresentazione di un microcosmo amato alla sua relativizzazione morale, esplicita nell'accostamento tra il sabba con cui si apre l'opera verdiana e la *kermesse* mondana della prima del Regio: ad accentuare i toni, il testo cantato dice dei malefici messi in atto dalle streghe, che, proprio grazie alla professione del male pensato e compiuto, si riconoscono e si uniscono. Vediamo il testo del libretto:

STREGHE.

I. Che faceste? dite su!

II. Ho sgozzato un verro. E tu?

III. M'è frullata nel pensier

La mogliera di un nocchier:

Al dimon la mi cacciò...

Ma lo sposo che salpò

Col suo legno affogherò.

I. Un rovaio ti darò...

II. I marosi leverò...

III. Per le secche lo trarrò⁵.

Come si incontrano le streghe, anche a teatro il pubblico borghese si incontra, si saluta, si riconosce: l'analogia non è certo casuale. La forma cinematografica del riconoscimento tra pari è lo zoom all'indietro, che inserisce il singolo, una volta individuato dallo sguardo della macchina da presa, nella collettività che lo circonda [fot. 79 e 80]⁶.

Sostiene l'autore che "la grande scena dell'Opera, con il *Macbeth*, si trova nel film proprio per mostrare un tempio della borghesia, insieme grandioso e beffardo"⁷. Verdi, che, con la sua arte, nell'Ottocento aveva rappresentato lo slancio patriottico nazionale, è ora ridotto al ruolo di autore di culto di una classe socia-



fotogramma 79



fotogramma 80

le. Questa volta, però, anche grazie all'enfasi grottesca e vagamente surreale della musica, prevale un'ironia divertita e leggera, un distacco umoristico che sembrava impossibile all'inizio del film, quando il protagonista-autore era ancora diviso tra amore e insofferenza per l'intollerabile dolcezza della vita cittadina: un conflitto che è stato evidentemente svuotato di tensione, una volta compiuta la scelta. Nel manipolato frammento di realtà che apre la sequenza, permane insomma l'allusione al male e alla cattiva coscienza, ma ora lo sguardo sembra più indulgente e distaccato, non più angosciato dalla necessità di trovare una via di fuga nel riscatto di valori antagonistici e di un modello alternativo di comportamento. Una certa propensione all'ironia e al distanziamento permane d'altronde per l'intera sequenza nell'accostamento, spesso sproporzionato, tra il carattere assoluto e irredimibile delle scelte dei personaggi shakespeariani – e ora verdiani – e l'accomodante accettazione del compromesso e della 'normalità' da parte del protagonista del film, collocata nel contesto di un rassicurante rito sociale. Ma, come sempre, l'ironia non esclude la serietà delle intenzioni polemiche: pur se lontani dal cupo eccesso della tragedia shakespeariana, il tono da melodramma scivola dalla rilettura verdiana sulla vicenda di *Prima della rivoluzione* con una punta di gravità di cui è sempre necessario tenere conto.

Accantonata la rappresentazione d'insieme, le cose, infatti, si complicano con l'ingresso in scena di Fabrizio e di Cesare: il primo ha appena raggiunto nel palco di famiglia la fidanzata e la futura suocera, il secondo lo vediamo sistemarsi in un palco più affollato e più alto, in compagnia di un gruppo di uomini assai poco compassati, gesticolanti e vestiti in modo informale: chiaramente non borghesi, e probabilmente compagni di partito del professore [fot. 81 e 82]. Con il binocolo Cesare cerca Fabrizio e Clelia, oggetto di un'attenzione non corrisposta: i due, anzi, sembrano chiusi nello spazio privato dei loro gesti e dei loro sorrisi. È in questo frangente che la colonna sonora affianca alle immagini il suono del tamburo che annuncia l'ingresso sulla scena di Macbeth, il protagonista del dramma verdiano, subito esplicitamente riconosciuto e nominato dalle streghe:

Odesi un tamburo.

TUTTE:

Un tamburo! Che sarà?

Vien Macbetto. Eccolo qua!

Si confondono insieme e intrecciano una ridda.

Le sorelle vagabonde

van per l'aria, van sull'onde,

Sanno un circolo intrecciar

Che comprende e terra e mar⁸.



fotogramma 81



fotogramma 82

La coincidenza sembra spingere verso una facile identificazione tra Fabrizio e Macbeth, entrambi deboli, entrambi traditori del sistema di valori su cui sia l'uno che l'altro fondano la propria appartenenza sociale. Il futuro di entrambi è anticipato da una profezia di gloria, il cui segno, però, è radicalmente diverso: per Fabrizio si tratterà di un matrimonio borghese, con cui entrerà a pieno titolo nel mondo degli adulti, sostituendosi al padre nel segno della continuità, per Macbeth della corona di Scozia, ottenuta però solo con il sacrificio – sull'altare dell'ambizione e del desiderio sfrenato di *leadership* politica – dei valori cavallereschi e aristocratici su cui si basa il mondo del personaggio – fedeltà, dedizione, rispetto per l'autorità. La sovrapposizione tra i due destini è esplicita: nel giro di pochi minuti la madre di Fabrizio dirà infatti alla sorella del futuro matrimonio del figlio proprio mentre sul palcoscenico Lady Macbeth ricorda al marito il vaticinio delle streghe. Mentre però Macbeth è personaggio indiscutibilmente tragico – e infatti pagherà con la vita il sovvertimento dell'ordine che mette in atto con l'uccisione, ripetuta, dei rivali, il tradimento di Fabrizio, che per tutto il film era rimasto al livello della clandestinità sentimentale e degli eccessi verbali di virulente e radicali dichiarazioni di fede politica, rientra nell'alveo della più mansueta e aproblematica delle appartenenze (“Ah, lui accetta tutto ormai... è così cambiato...”, la madre dirà di lui poco dopo a Gina): la gloria del futuro, nel suo caso, coincide dunque con l'anonimato e la rinuncia.

Abbiamo già detto di come la biografia intellettuale di Bertolucci, e, con essa, il suo cinema, siano popolati di figure paterne. In questa sezione del film, a mescolare le carte, interviene in tal senso il personaggio di Cesare, che, almeno per quanto riguarda la formazione politica, può considerarsi a pieno diritto – lo abbiamo già visto – il padre adottivo di Fabrizio. Il tradimento, cui allude l'evocazione di Macbeth da parte delle streghe proprio in concomitanza con l'ingresso in scena del professore, suggerirebbe dunque non tanto un possibile, e mai realizzato, scarto volontaristico dal *milieu* di origine del personaggio, quanto l'abiura, da parte di Fabrizio, delle proprie aspirazioni rivoluzionarie ed egalarie, drammaticamente e teatralmente messa in scena proprio in clausola della sequenza precedente. Questo tradimento di ideali adottati, d'altronde, e non quello desiderato e irrealizzato verso i borghesi di Parma, segna l'esito del film, che vedrà finalmente realizzarsi compiutamente “il rifiuto di un rifiuto”⁹: il matrimonio e l'assimilazione di Fabrizio alla massa indistinta dei suoi simili, in netta opposizione con il perdurante impegno del suo ex maestro con il suo lavoro in classe, da insegnante-intellettuale.

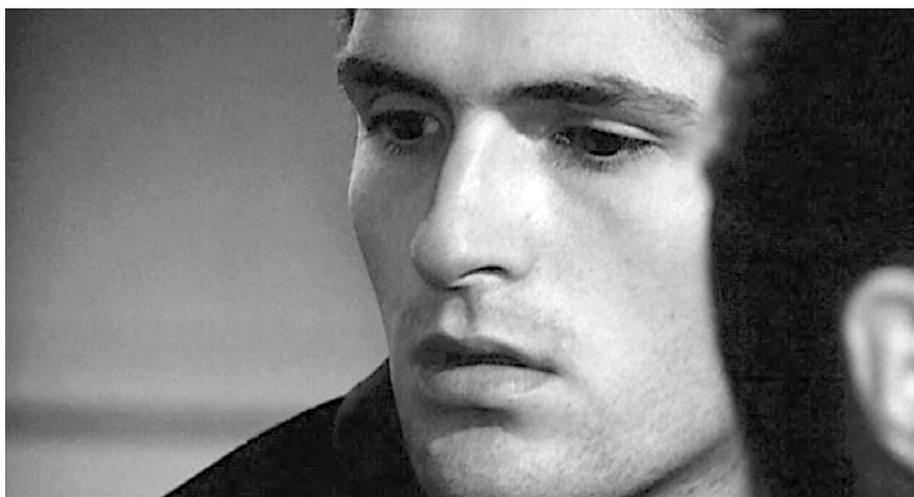
L'estraneità di Gina al *pattern* esteriore e uniforme della borghesia parmigiana è leggibile anche nel momento del suo ingresso a teatro: quando le luci si sono ormai spente, al punto che non pochi devono necessariamente notarla mentre raggiunge la sua poltrona in platea. Tra questi Fabrizio, che mai, prima dell'arri-

vo della zia, aveva partecipato al gioco di sguardi e saluti che aveva animato il pubblico locale e che ora, invece, sembra non poter distogliere l'attenzione dalla figura della donna che si è appena seduta al suo posto [fot. 83 e 84]. Istintivamente, la sua mano stringe quella della fidanzata in cerca di una rassicurazione circa la bontà della scelta matrimoniale: allusione leggera, ma chiara, al pensiero che il futuro coniugale, per Fabrizio, “is not really so clear a choice as he thinks”¹⁰. È questo, si noti bene, il primo contatto fisico tra i due nel corso dell'intero film; ne seguirà solo un altro pochi minuti dopo – un leggero tocco sulla spalla –, quando Fabrizio, durante il secondo atto, si accomiaterà da Clelia per cercare Gina nei corridoi del Regio.

L'ingresso in platea di Gina avviene in concomitanza con la famosa aria *Vieni! T'affretta*, della quinta scena del primo atto dell'opera. La comparsa del personaggio coincide dunque con l'apparizione sul palcoscenico di Lady Macbeth, che legge la lettera del marito in cui viene informata del vaticinio delle streghe, ricavandone un'incitazione a sostenerlo nella sua “audace impresa”:

Vieni t'affretta! Accendere
Ti vo' quel freddo core!
L'audace impresa a compiere
Io ti darò valore;
Di Scozia a te promettono
Le profetesse il trono...
Che tardi? Accetta il dono,
Ascendivi a regnar¹¹.

La sovrapposizione tra le due eroine femminili è chiaramente tutt'altro che casuale, e riporta l'asse delle allusioni intertestuali sul piano sentimentale e psicologico. Gina è però ben diversa da Lady Macbeth: personaggio sfumato, complesso, contraddittorio, non ha la determinazione cieca, l'assolutezza dell'eroina shakespeariana, anche se nel film è proprio lei il personaggio irregolare, psicologicamente eccessivo. L'offerta che in Verdi viene dalla donna (“io ti darò valore”, cioè il coraggio per compiere il regicidio), ed è rivolta al protagonista maschile, sopravvive per altro nella vicenda di *Prima della rivoluzione*, in cui il ruolo di Gina, e della storia d'amore che la avvicina e la unisce a Fabrizio, è indubbiamente anche quello di incentivarne la rottura con il perbenismo e l'autorità propri della loro comune classe sociale. Ma l'ironia dell'autore risiede in un gioco raffinato, che, se da un lato individua analogie tra la scena del suo film e il palcoscenico del Regio, dall'altro si tiene lontano dalla semplificazione psicologica, carattere che invece unisce, seppur con segno inequivocabilmente diver-



fotogramma 83



fotogramma 84

so, tragedia (shakespeariana) e melodramma (verdiano). Così, in *Prima della rivoluzione*, il sostegno che Gina dovrebbe porgere a Fabrizio è molto meno intenso e performativo di quello di cui Lady Macbeth investe il marito; esso, nel film, pur essendo implicito nella differenza di età che separa i due protagonisti e nel ruolo ambiguamente materno di Gina, tiene infatti conto di oscillazioni, nevrosi, volubilità, e, soprattutto, manca di una chiara e agonistica dimensione progettuale: ne rappresenta il carattere ondivago, solo per fare un esempio, la sequenza già citata delle ville di campagna, con il suo movimento contraddittorio tra avvicinamento e fuga e la voce *off* del personaggio che consiglia il non intervento, piuttosto che l'azione ("Non indagare... non indagare"). D'altronde, la responsabilità derivante dall'accettazione di un ruolo di guida, nel film, viene sentita da entrambi i personaggi, e, nello stesso tempo, per incapacità e ambiguità, a loro sfugge ripetutamente. Anche Fabrizio, infatti, si sente in dovere di proteggere Gina dai suoi fantasmi e di guidarla verso la felicità, per giungere poi, parlando con Cesare sulle panchine del Parco Ducale, ad un'amara constatazione del fallimento: "Gina, volevo riempirla di vitalità, e invece l'ho riempita di angoscia".

Mentre Gina, seduta in platea, apprende dalla sorella del prossimo matrimonio del nipote, la riproduzione dell'opera verdiana slitta inavvertitamente in avanti, per raggiungere la conclusione del primo atto, quando Macduff scopre il cadavere del re Duncano:

MACDUFF: (agitatissimo)

Orrore! orrore! orrore!

BANQUO:

Che avvenne mai?

MACDUFF: (affannoso)

Là dentro

Contemplate voi stesso... io dir nol posso!

(Banquo entra precipitoso nella stanza del Re)

Correte!... olà!... Tutti accorrete! tutti!

Oh delitto! oh delitto! oh tradimento!¹²

È impossibile non cogliere nel grido sconvolto e indignato di Macduff, ricontestualizzato nell'ottica di Gina, un'allusione ironica alle nozze imminenti, cui invece guarda compiaciuta la madre di Fabrizio, pur consapevole del deficit di riflessione alla base della risoluzione filiale ("almeno lasciare che si laurei [...] però io sono contenta..."); lo stesso procedimento, per altro, si ripeterà pochi secondi dopo, quando Banquo canterà "oh noi perduti", battuta ancora ricollocabile nell'ottica di Gina, ex amante del promesso sposo.

L'elemento più interessante di questo passaggio risiede, mi sembra, in una particolare enfasi sull'atto del vedere, introdotto da una nuova ed esplicita sovrapposizione tra la vicenda verdiana e quella del film: proprio mentre Macduff si rivolge a Banquo ("Contemplate voi stesso..."), la sorella dà a Gina tutte le indicazioni necessarie per individuare Fabrizio, nel palco di famiglia della fidanzata [fot. 85]. Il percorso dello sguardo è scandito dalla voce stessa di Gina che conta da uno a sei, fino a raggiungere il palco dove si trova Fabrizio per notare però l'invisibilità del nipote, nascosto dietro Clelia in una penombra che anticipa l'eclissi del personaggio nella sequenza successiva del matrimonio; anche la macchina da presa, per di più, evita accuratamente di mostrarcelo. Tale accento sull'atto percettivo è costante nel cinema di Bertolucci, e costituisce uno degli elementi più interessanti della sua modernità: in *Prima della rivoluzione* lo sguardo dei personaggi – Gina *in primis* – entra costantemente in relazione con la posizione dello spettatore, investito per questo di un ruolo attivo che inevitabilmente relativizza il principio di identificazione proprio della narrazione classica. Bertolucci rimane comunque ben lontano dal brechtismo di Godard, che tende a precludere allo spettatore il coinvolgimento emotivo confinandolo in un ruolo passivo e distante: nel suo film è anzi fortissima l'osmosi tra lo sguardo dello spettatore, quello dei personaggi e quello dell'autore, avvicinati – ma non sovrapposti – in un ambiguo e continuo gioco di relazione. E non sarà inutile ricordare, purtroppo in questa sede solo incidentalmente, che lo stesso *Macbeth* shakespeariano è testo esemplarmente carico di spessore autoriflessivo, centrato



fotogramma 85

sulla problematicità della parola e della visione, categorie fondamentali della riflessione neoplatonica che investe profondamente il teatro elisabettiano. Basti pensare, per cogliere la portata della questione, alla rilevanza narrativa dell'illusorietà della parola – la profezia delle streghe – e dell'immagine, scenicamente concretizzata nell'apparizione fantasmatica di oggetti e persone – il pugnale e il simulacro di Banquo¹³.

In *Prima della rivoluzione*, non certo a caso, è ancora Gina a svolgere il ruolo di 'protagonista dello sguardo': il suo *perceiving eye* – così lo chiama Kolker¹⁴ – attraversa come abbiamo visto gran parte del film, divenendo modalità costante di avvicinamento all'altro. Il filtro visivo dello sguardo del personaggio, però, si accompagna sempre a una problematizzazione della questione del suo punto di vista, così sfuggente a una precisa collocazione perché così empaticamente vicino a quello dell'autore e così esplicitamente messo in rilievo, fino appunto a confondersi necessariamente con quello dello spettatore. Anche per questo, Gina è sempre al centro della rappresentazione nelle sequenze autoriflessive, in cui la narrazione si incarica di portare avanti un discorso metanarrativo sul senso della visione, e vedremo ancora con quale rilievo.

Qui al Regio, nel lungo primo piano sul volto della donna, che ascolta la sorella e cerca Fabrizio, l'enfasi sulla visione è data anche dalla luce che illumina gli occhi dell'attrice, alludendo, sembra, al loro particolare potere di oltrepassare la semioscurità del luogo e la problematicità della conoscenza interpersonale [fot. 86]¹⁵. Ora però, dal punto di osservazione di una poltrona di platea, tale



fotogramma 86

accento sullo sguardo ne mette in rilievo, prima di ogni altra cosa, l'insanabile insufficienza. Gina è infatti percettibilmente turbata dalle parole della sorella, e non riesce a vedere Fabrizio, ormai per lei irraggiungibile. Inoltre, non sembra vedere la scena – né, con lei, la vede lo spettatore –, dove si è appena compiuta l'uccisione del padre, determinata dall'urgenza di protagonismo dell'erede, vero e proprio asse portante del nostro film e tenace *fil rouge* dell'intera filmografia bertolucciana. Ora, insomma, che il disordine costruttivo dell'incesto e della ribellione politica viene azzerato nel più ordinario dei compromessi, l'evento liberatore che avrebbe potuto dare senso a un'intera esistenza non viene nemmeno mostrato, restando semplice controcanto ironico proveniente da una scena troppo distante. Intanto nell'altro mondo, quello 'reale', Fabrizio rinuncia all'azione ed è invisibile perché ormai inconoscibile, con il risultato, per la fantasia visionaria e creativa di Gina, di un temporaneo ma chiarissimo corto circuito dello sguardo e di una conseguente doppia cecità, dovuta, nel mondo 'reale' delle relazioni interpersonali, alla deriva della cose verso un'insostenibile ordinarietà e, sul piano delle interpretazioni e dell'arte, alla distanza che l'assolutezza delle azioni sul palcoscenico ha ormai scavato nei confronti del sentire borghese.

Il primo atto del *Macbeth* si conclude con un coro: uno 'stupore universale' si impossessa dei personaggi sulla scena, che invocano una pronta punizione per l'empio assassino:

TUTTI:

Schiudi, inferno, la bocca, ed inghiotti
nel tuo grembo l'intero creato;
sull'ignoto assassino esecrato
le tue fiamme discendano, o ciel.
O gran dio, che ne' cuori penetri,
tu ne assisti, in te solo fidiamo;
da te lume, consiglio cerchiamo
a squarciar delle tenebre il vel!
L'ira tua formidabile e pronta
colga l'empio, o fatal punitor;
e vi stampa sul volto l'impronta
che stampasti sul primo uccisor¹⁶.

Il controcanto alla vicenda dei protagonisti del film dunque non si interrompe: come nel testo shakespeariano, l'invocazione alla vendetta pone enfasi sulla portata del tradimento, alimentando così il senso di colpa del protagonista; Fabrizio, infatti, sentirà ben presto il bisogno di giustificarsi agli occhi della zia.

Due vistosi interventi di riscrittura, in questa sezione, colpiscono l'attenzione dell'interprete. In primo luogo l'espunzione della parte centrale del coro, contenente l'*invocatio* a Dio e la richiesta di assistenza e consiglio, accompagnata da una dichiarazione di fede esclusiva e totale. La cesura, pienamente avvertibile anche nel tessuto musicale del sonoro del film, salda in un *continuum* testuale l'invito iniziale all'inferno, che dovrebbe inghiottire "l'intero creato" dominato dal male, e la richiesta conclusiva di una punizione esemplare. Espunta la presenza di un divino vicino all'uomo, pronto all'assistenza e all'aiuto, non resta dunque nel testo cantato che un grido di dolore teatralmente apocalittico, che riconosce nel caso isolato – il regicidio – il segno di una decadenza universale, e che anche per questo incrementa il rimorso del protagonista.

Il taglio del brano musicale si unisce a un secondo intervento autoriale, consistente in un marcato rimaneggiamento del profilmico. Il coro che conclude il primo atto, infatti, è ancora lasciato fuori scena, come d'altronde avviene per il resto dell'opera; la musica si sovrappone ora però alle immagini del pubblico che applaude e a qualche breve inquadratura degli artisti che ringraziano con gli inchini di rito, a sipario ormai chiuso. All'entusiasmo generale sembra immune solo Fabrizio, un cui primo piano di profilo duplica un'analoga inquadratura nella sequenza iniziale, girata nel Duomo cittadino, con tutta l'ambiguità e la doppiezza che essa figurativamente esprime.

Non è solo in gioco, in questa visibilissima asincronia, la consueta tendenza dell'autore all'anticonvenzionalità modernista che investe le strutture elementari dello spazio/tempo della messa in scena, qui ancora realizzata insieme a uno studiato rifiuto della progressività temporale, visto che le luci di sala si accendono per ben due volte, e le due inquadrature che ciò ci mostrano sono separate da un lungo primo piano di Gina spettatrice, ancora seduta in platea. Asincronismo e disordine temporale sono soprattutto funzionali a una nuova sovrapposizione, tra il testo verdiano e la rappresentazione d'insieme di un *milieu* sociale. Spia delle intenzioni autoriali è indubbiamente la sovrabbondanza del materiale girato per questa sezione del film, visibile nella copia lavoro e poi espunto dalla sua versione definitiva, contenente altre panoramiche, primi piani, quadri d'insieme nel *foyer* e anche la presentazione reciproca, con bacio di circostanza, tra Clelia e Gina [fot. 87]. Nel film, la panoramica e lo zoom all'indietro ritornano significativamente proprio nella rappresentazione della borghesia locale, come strumenti privilegiati dell'affresco di società: la dimensione corale della descrizione figurativa, conseguentemente, non può che saldarsi all'evocazione canora di un inferno che dovrebbe inghiottire il mondo, quasi a suggerire, con ironia semiseria, che l'inferno è forse proprio questo, questa *élite* di provincia dolce e irredimibile, i suoi riti, le sue vanità. Il primo atto dell'opera si conclude in definitiva



fotogramma 87

con un'operazione analoga a quella che aveva aperto la sequenza, con l'anticipazione sonora del sabba delle streghe al 'prima dello spettacolo', raccontato per immagini. Per due volte, dunque, Verdi sconfinava dunque oltre i limiti della rappresentazione della sua opera, e in entrambi i casi l'operazione si realizza con un bersaglio privilegiato: la borghesia parmigiana, accostata, con un sorriso divertito ma non proprio innocente, a tradizionali categorie immaginarie del male.

Anche il secondo atto del *Macbeth* verdiano viene saccheggiato dalla sceneggiatura con grande libertà, e sempre al fine di ricavarne un controcanto melodrammatico e polemico alla vicenda dei protagonisti. Lo spettacolo sta per iniziare, ma Fabrizio si è accorto che la poltrona di Gina è ancora vuota; si muove allora per cercarla, mentre Banquo sta cantando la sua aria, nella quarta scena:

Come dal ciel precipita
L'ombra più sempre oscura!
In notte ugual trafissero
Duncan, il mio signor.
Mille affannose immagini
M'annunciano sventura,
E il mio pensiero ingombrano
Di larve e di terror¹⁷.

Fabrizio intanto, accompagnato dalle parole di Banquo, percorre i corridoi del Regio, chiama la zia – ma il grido non si sente, eliminato nel doppiaggio – e la raggiunge con un certo affanno, entrando platealmente in scena nel *foyer* temporaneamente deserto. La ripresa frontale, i movimenti degli attori su un pavimento che sembra una scacchiera – e che ricorda la sequenza del processo in *Paths*

of glory di Kubrick –, i loro sguardi distanti, la luce chiarissima e irreale ricostruiscono una fenomenologia teatrale, a tutto vantaggio di un'intensificazione della consapevolezza della finzione e di un rafforzamento della relazione con il testo cantato della colonna sonora – anche i manifesti sullo sfondo sono ora quelli del *Macbeth*, e non più, come nelle inquadrature iniziali, quelli della *Luisa Miller*: un altro tocco autoriale, che aggiunge artificio a una situazione già apertamente fittizia [fot. 88]. Le battute dei protagonisti, per di più, sembrano quasi degli *a parte*, tanta è la distanza che li separa. Le sovrabbondanti rassicurazioni che il personaggio offre alla zia circa l'opportunità della sua pseudoscelta (“non sarà come te, non capirà tante cose, però è buona, così semplice... non è molto, ma adesso è proprio quello che desidero”) si scontrano con la pungente ironia con cui Gina aveva raggiunto il nipote (“È l'ideale per te. Sono sicura che ti invidieranno tutti quanti”).

Non è difficile spiegare, in termini psicanalitici, quello che è successo a Fabrizio: il principio di realtà è intervenuto a modificare la percezione della sostanza della felicità umana, mettendo in atto la rinuncia “a un piacere momentaneo, incerto e distruttivo, in favore di un piacere soggetto a costrizioni, differito, ma ‘sicuro’”¹⁸. Per la sensibilità del personaggio, l'operazione è tutt'altro che indolore: e infatti sono ora incertezza e inconfessata paura del futuro a essere messe in luce dal suo disperato tentativo di autogiustificazione, cui si oppongono, sulla scena, l'omertà allusiva di Gina, che non replica e si allontana, e, nel



fotogramma 88

commento sonoro, il monologo tetro e presago di Banquo. Come osserva esemplarmente Kolker, “the words of opera contradict his [Fabrizio’s] attempts at self-assurance and speak to his bad conscience as well”¹⁹.

Il successivo *jump cut*, nel tessuto musicale del brano, è minimo: solo una battuta di Banquo viene infatti espunta, per passare subito alla quinta scena del secondo atto. Siamo ora in una magnifica sala, dove Macbeth e sua moglie stanno allegramente cenando, in compagnia di altre dame e cavalieri:

CORO:

Salve, o Re!

MACBETH:

Voi pur salvete, nobilissimi signori.

CORO:

Salve, o donna!

LADY:

Ricevete la merce’ dei vostri onori.

MACBETH:

Prenda ciascun l’orrevole

Seggio al suo grado eletto.

Pago son io d’accogliere

Tali ospiti a banchetto.

La mia consorte assidasi

Nel trono a lei sortito,

Ma pria le piaccia un brindisi

Sciogliere, a vostr’onor.

LADY:

Al tuo regale invito

Son pronta, o mio signor.

CORO:

E tu ne udrai rispondere

Come ci detta il cor.

LADY:

Si colmi il calice

Di vino eletto;

Nasca il diletto,

Muoia il dolor.

Da noi s’involino

Gli odi e gli sdegni,

Folleggi e regni

Qui solo amor.
Gustiamo il balsamo
D'ogni ferita,
Che nova vita
Ridona al cor.
Cacciam le torbide
Cure dal petto;
Nasca il diletto,
Muoia il dolor.
TUTTI: (Ripetono)
Cacciam le torbide
Cure dal petto;
Nasca il diletto
Muoia il dolor²⁰.

Sia la musica che le parole dei personaggi sulla scena suggeriscono un'ilar spensieratezza, che sarà presto turbata dall'arrivo dei sicari che hanno appena ucciso Banquo e dall'apparizione del suo fantasma. Nei corridoi deserti del Regio, però, già ora, non c'è da stare allegri: Gina e Fabrizio parlano ancora *post mortem* della loro storia, sembrano anche loro fantasmi o sonnambuli, e le loro conclusioni sono sconsolate²¹.

Per quanto riguarda la parte finale della sequenza del Regio, per cogliere l'intenzionalità della relazione antifrastica tra la situazione dei protagonisti e il testo cantato, può essere utile un confronto con la copia lavoro, che non solo, ovviamente, non contiene l'opera verdiana, ma anche presenta un dialogo ben diverso, la cui banalità è comprensibile solo se tiene conto del metodo di lavoro dell'autore, già in sede di ripresa orientato ad una successiva e complessiva sistemazione sonora del materiale girato²². Durante l'esame della copia lavoro, in particolare, colpisce l'attenzione dello spettatore una lunga battuta di Fabrizio di forte spessore melodrammatico, in cui Fabrizio accentua, facendo ricorso a una retorica un po' infantile, il carattere assoluto della propria passione e del significato che Gina rappresenta per lui: "Ti devo dire tante cose. Io ti devo parlare. Io ero una cosa tua. Tu sei l'amore, tu sei anche più dell'amore: sei la vita, con dentro l'amore. Sei anche più della vita: sei la rabbia, sei il caos". Il testo, nella versione definitiva, viene però interamente espunto e sostituito da una battuta assai più complessa, che vale un definitivo bilancio della relazione con Gina, e un'implicita ammissione di colpa da parte del protagonista:

Gina, è stato meglio così. Per te, per me. Non c'era niente da fare. Sai come sono fatto: tu mi hai capito più di tutti. Per questo te ne sei andata: è stato giusto. Hai deciso tu anche per me. Lo so quanto ti ho fatto soffrire, non credere che non lo sappia.

Fabrizio è l'unico che parla, e con la consueta e rivelatrice abbondanza di argomenti, del comune passato. Gina lo aveva appena salutato, e ora, ancora, preferisce evitare il confronto, e scegliere una replica evasiva: "Che freddo che c'è qui", al che Fabrizio si muove per chiudere una finestra e porre una nuova domanda: "Gina, potresti ancora innamorarti di me oggi?". La risposta, ammesso che ci sia stata, non viene condivisa con lo spettatore: il montaggio, però, opera un avvertibile salto in avanti, a mostrarci subito i due protagonisti che, in silenzio, camminano affiancati. Gina stringe il braccio del nipote e lo riconsegna a Clelia; sulla porta del palco di famiglia, Fabrizio ha un ultimo sussulto di emozione e di paura, mentre i gorgheggi di Lady Macbeth invadono carichi di allegria lo spazio sonoro della scena [fot. 89]. Una volta che il protagonista si è chiuso la porta dietro se stesso non resta evidentemente niente da aggiungere. Nemmeno quell'ultimo piano su Gina, visibilmente scossa appena fuori dal palco, che concludeva la sequenza nella copia lavoro e che è poi stato espunto [fot. 90], forse per sottrarre a una dialettica troppo esplicita la scelta di Fabrizio, che, non seguita dalla rappresentazione della reazione angosciata della zia, appa-



fotogramma 89

re evidentemente più definitiva, forse per evitare una facile analogia con la sequenza finale del matrimonio, in cui a Gina, come abbiamo visto, vengono riservate le ultime inquadrature e un esemplare commento alla vicenda, in forma di visibile e sanzionabile infrazione alle più elementari convenzioni sentimentali.

La versione definitiva del dialogo, adottata nel doppiaggio, appartiene dunque allo stesso livello di intervento dell'intera colonna sonora: entrambe sono pensate *a posteriori* e adattate alle riprese già effettuate, entrambe sono progettate in stretta relazione reciproca, come fossero parti interagenti di un recitativo, pur scorrendo ufficialmente su due linee parallele. Particolarmente stridenti con la situazione, in particolare, sembrano le parole conclusive di Lady Macbeth, ripetute dal coro:

Da noi s'involino
Gli odi e gli sdegni,
Folleggi e regni
Qui solo amor.
[...]
Cacciam le torbide
Cure dal petto;
Nasca il diletto,
Muoia il dolor.



fotogramma 90

C'è un'avvertibile differenza, tra la necessità rassegnata dell'incontro tra Gina e Fabrizio e la convivialità del banchetto nel castello scozzese. La mette esplicitamente in rilievo una battuta di Gina: "Però che noia, Verdi... Verdi, Verdi, Verdi così amato... non se ne può più. Dopo tutto che cosa è? quello che noi non siamo... basta, lo odio; preferisco Mozart". Il distanziamento dal *pattern* verdiano, vale, nell'ottica sfumata e contraddittoria del personaggio, il rifiuto della semplificazione melodrammatica e un riconoscimento consapevole della complessità del mondo psicologico, della sua estraneità alla passione integrale, ai sentimenti assoluti, alle scelte irrevocabili: una distanza, per altro, quanto mai evidente già nella vicenda dei protagonisti del film.

La distanza tra il freddo e vagamente tetro imbarazzo proprio dei personaggi e la gioia della Lady, espressa da canto e musica, a una lettura più attenta risulta però, in buona parte, solo apparente. In realtà, entrambe le situazioni sono connotate da un segno comune, che è, in poche parole, una marcata enfasi sul futuro immediato. In *Prima della rivoluzione*, il futuro è letteralmente dietro una porta, quella del palco di Clelia, che Fabrizio oltrepasserà nell'ultima inquadratura della sequenza in nome della sua ritrovata "razionalità della soddisfazione"²³; nel *Macbeth*, esso avrà ben presto il colore del sangue e le parole del fantasma di Banquo, il giusto ingiustamente assassinato. L'accostamento implicito tra le due vicende getta insomma più di un dubbio sulla prossima felicità borghese e coniugale di Fabrizio, che, rapportata per analogia alla vicenda shakespeariana, possiamo immaginare tutt'altro che limpida e libera dall'ombra del rimorso. Non certo a caso, le parole di Lady Macbeth non testimoniano di una serenità definitivamente acquisita, ma costituiscono un semplice augurio di spensieratezza, espresso iterativamente solo al congiuntivo, la cui enfasi, amplificata dalla replica del coro, è il primo indizio del volontarismo che lo caratterizza, così come l'affanno dimostrativo di Fabrizio, nel *foyer* e nei corridoi del Regio, testimonia implicitamente della sua insicurezza e della sua urgenza di autoconvincimento. Ancora una volta, dunque, Bertolucci mescola le carte: dopo avere avvicinato Gina alla Lady verdiana, sovrapponendone l'ingresso in sala al canto sulla scena, accompagna l'enunciazione dei buoni propositi da parte di Fabrizio all'invito alla spensieratezza illusoria della donna, dicendone dunque implicitamente tutto il velleitarismo. L'ironia, anche in questo passaggio, non è dunque così innocente come potrebbe sembrare: dietro un atteggiamento giocoso, che avvicina e allontana i destini confondendoli con letteratura e musica, si nasconde sempre un fondo di serietà, un confronto sotterraneo, inesausto, con il mondo borghese e con i fantasmi personali dell'autore.

Verdi, dunque, non è solo una semplice cornice, uno sfondo melodrammatico su cui proiettare le vicende dei personaggi. Non è nemmeno solo l'autore che si cita per dovere, dato che si parla di Parma. Né lo scontato riferimento di un intellettuale del luogo, per quanto sia la sua musica legata, nel cinema di Bertolucci, a una persistente dimensione mitica. Il ricorso all'opera, con tutti gli eccessi propri del melodramma, la sua semplificazione morale, le coincidenze inverosimili, le passioni estreme, funziona costantemente come strumento di relativizzazione e straniamento, di costante spostamento e ondeggiamento tra una vicenda primaria e un testo satellite, la cui relazione appare in costante e problematica definizione. Senza spingerci a sposare una delle tesi centrali e più ardite di Kolker, che vede anche nella vicenda principale di *Prima della rivoluzione* i segni inequivocabili della presenza del dramma in musica, con dialoghi e scene che sono chiari corrispettivi di duetti, arie e cori da opera, non possiamo che concordare con la sua posizione in merito al ruolo del melodramma verdiano nel film, e, in genere, nell'intera filmografia bertolucciana:

Verdi [...] becomes a replacement for Brecht in the formal structure of Bertolucci's films: out of the Verdian allusions he creates an alternative distancing device. Through the dialectic created by his acceptance of the Verdian extremes and his ironic-critical examination of them, his counterpointing of them with his own text, operatic melodrama is turned into a means for both the film-maker and the viewer more clearly to perceive narrative events without becoming engulfed by them. Opera and film narrative reflect on one another and create an awareness of the artifice of their conventions, warning the viewer against the potential melodramatic inflation of the film narrative itself²⁴.

Verdi, insomma, diviene in Bertolucci uno strumento brechtiano, volto a depotenziare l'immedesimazione dello spettatore con i personaggi, e orientato a incoraggiarne invece la riflessione, sulla base delle fratture e delle contraddizioni che lo relazionano alla vicenda principale di *Prima della rivoluzione*. Rimodellato in un'ottica modernista, il melodramma ha insomma perso la sua funzione tradizionale di riedificazione dell'assolutezza morale e della pienezza di sentimento in un tempo segnato dal compromesso e dal relativismo. Ora, la distanza del presente dall'orizzonte verdiano sembra ormai incolmabile; ancora una volta, in *Prima della rivoluzione*, essa è marcata dall'*outsider* Gina: è lei a notare, infatti, che al Regio l'opera non è come alla Scala, perché lì, a Parma, "ci credono veramente", riconoscendo in tale atteggiamento un segno di ingenuità, o, al massimo, un bizzarro e limitato vezzo provinciale. Invece, per quelli come Gina, e come l'autore, il melodramma non può certo ricostruire, nemmeno sulla scena, un'integrità perduta: può essere invece solo un termine di confronto, iro-

nico ma anche terribilmente serio, con la frammentarietà del presente; può essere fatto a pezzi, smontato in un gioco di specchi parziale e contraddittorio; può essere relativizzato, testo fra i testi, e relazionato, con loro, a un altro testo che li comprende, li rilegge e se ne appropria; può assomigliare alla ‘realtà’, ma incidentalmente, e senza nessuna pretesa di migliorarla.

L’inserimento in *Prima della rivoluzione* di un così ampio riferimento ad uno spettacolo d’opera va dunque ben oltre una semplice funzione di citazione. Ne colgono il senso anche Mirabella e Pitiot, che vedono nella “presenza del movimento” il fattore decisivo che spinge l’autore ad affiancare due vicende:

[il movimento] è quello che si iscrive in due azioni parallele, quella della scena e l’altra che si svolge in sala: è in effetti il meccanismo italiano dell’Opera che fa in modo che lo spettacolo della scena non sia più l’unico, ma che quello della sala gli risponda, più che come un’eco, come un doppio: si potrebbe parlare, riguardo al cinema, di un raddoppio lirico che non si manifesta soltanto in Bertolucci [...] ²⁵.

La lettura di Mirabella e Pitiot è indubbiamente interessante, e riesce a illustrare i caratteri più riconoscibili della presenza del melodramma verdiano nell’opera di Bertolucci; si ferma però, anche per il carattere generale del loro testo, di fronte alla constatazione che il “raddoppio lirico” porta a “un’ambivalenza della rappresentazione”, senza indagarne i caratteri e le modalità della sua messa in scena in *Prima della rivoluzione*.

La ricerca di ambiguità da parte dell’autore è, mi sembra, esplicita nel percorso che abbiamo seguito, quello che vede nella relazione tra testo filmico e melodramma ottocentesco un confronto continuo e non univocamente interpretabile. A ciò tende, a mio avviso, anche una delle più riconoscibili direzioni di intervento sulla copia lavoro: e cioè l’espunzione da essa di quasi tutte le inquadrature di scena. Se, infatti, il deciso ridimensionamento dello spazio dedicato alla rappresentazione del pubblico è puramente quantitativo – e infatti la tendenza all’affresco di società, anche nella copia definitiva del film, risulta ben marcata –, l’intervento sulle riprese dello spettacolo, anche se quantitativamente meno rilevante, appare decisivo per definirne la relazione con la vicenda principale.

Nella copia definitiva del film sopravvivono solo alcune inquadrature dei cantanti che ricevono gli applausi del pubblico alla fine del primo atto: sono riprese distanti, effettuate dai palchi centrali, che consentono però di avere una sufficientemente chiara percezione del fatto che non si tratti della stessa opera di cui stiamo ancora ascoltando le note. Ce lo dice un altro chiaro indizio della libertà manipolativa della rivisitazione autoriale: i popolareschi costumi di

scena, ben poco plausibili per i personaggi nobili della tragedia shakespeariana [fot. 91]²⁶. Le inquadrature di scena espunte sono solo due, e appartengono invece chiaramente a due luoghi del *Macbeth* presenti nel commento sonoro del film: la prima è relativa all'incipit del primo atto, con il sabba delle streghe, la seconda rappresenta Lady Macbeth, sola davanti alle mura di un castello, durante l'aria cantata nella sua quinta scena [fot. 92 e 93].

Allo spettatore, dunque, mentre viene presentata una variegata selezione di brani dall'opera verdiana, viene preclusa la sua *performance* scenica. Trascuriamo il fatto che tale omissione semplifica il metodo di lavoro sul melodramma proprio dell'autore, che è quello appunto di individuarne alcuni momenti tipici sulla base del testo in essi contenuto, e di riprodurli liberamente ad amplificare la vicenda principale del suo film: una libertà più difficilmente esercitabile se dei vari passaggi si volesse mostrare anche la realizzazione, il che produrrebbe inevitabilmente un avvicinamento innaturale di scenografie e situazioni ben diverse e distanti. Ma la soppressione dell'elemento scenico vale soprattutto a potenziare l'ambiguità della relazione intertestuale: venendo meno un correlativo iconico, che avrebbe portato alla percezione di una somiglianza troppo univoca tra i personaggi del film e i cantanti sulla scena, sulla base dei raccordi di montaggio, il melodramma, proposto esclusivamente nella sua componente cantata e musicale, può egregiamente svolgere il suo compito di commento alla vicenda del film, realizzando con i suoi personaggi una serie di analogie sfug-



fotogramma 91



fotogramma 92



fotogramma 93

genti e variamente interpretabili. L'autore, insomma, deve aver sentito anche in questa occasione che lo statuto di verità veicolato dall'immagine avrebbe sottratto qualcosa al suo bisogno di dare corpo alle relazioni ambigue che nascono dal gioco con i testi; e se altrove ha prevalso un atteggiamento demistificatore, che, non rinunciando all'immagine, di essa mette in rilievo la visibile artificialità, in questa situazione, al fine di una sua massima libertà di movimento, l'autore preferisce fare a meno dell'illustrazione visiva, impedimento che avrebbe costretto il fraseggio tra i due testi entro confini troppo determinati.

Un precedente ineludibile: Senso di Luchino Visconti.

La modalità propria di Bertolucci di avvicinare cinema e opera può essere ancora meglio compresa se confrontata con il suo principale antecedente: *Senso*, uscito nel 1954 con la regia di Luchino Visconti, adattamento dell'omonima novella di Camillo Boito.

Senso e *Prima della rivoluzione* sono opere assai distanti per ispirazione e carattere; tuttavia, già sul piano dell'intreccio, le uniscono alcuni vistose somiglianze strutturali e diegetiche. Macroscopico tratto comune dell'intreccio delle due opere è infatti la presenza di un doppio registro, storico-politico e amoroso. Nel film di Visconti, siamo in contesto risorgimentale, a Venezia nel 1866 durante la terza guerra d'indipendenza, e la vicenda sentimentale al centro del testo è, come in *Prima della rivoluzione*, la storia di un amore talmente squilibrato da sembrare impossibile: quello che avvicina occasionalmente, e con effetti tragici, Franz Mahler, un ufficiale austriaco di stanza in Veneto, e la contessa Livia Serpieri, doppiamente compromessa sia perché sposata sia perché sostenitrice del movimento irredentista. Parallelamente, un'altra significativa analogia tra le due opere consiste nella parziale marginalizzazione dell'elemento storico-politico, a vantaggio della componente psicologica e sentimentale: processo dovuto sia al carattere dell'ispirazione dei due autori, sia al disincanto ideologico che anima le rispettive riletture degli eventi pubblici del secondo dopoguerra. Una macroscopica analogia testuale è data inoltre dalla presenza, sia in *Senso* che in *Prima della rivoluzione*, di una lunga sequenza girata in un teatro in cui si rappresenta un'opera di Verdi: in *Senso* siamo alla Fenice di Venezia, dove si mette in scena *Il Trovatore*; la sua lunghezza sfiora i 15 minuti, oltre 1/8 dell'intero film. Si tratta, anche in questo caso, di una sequenza centrale nell'economia dell'opera, la cui importanza viene enfatizzata sia dall'evidente intenzione di differenziarsi dal modello letterario del film, in cui l'episodio non è presente, sia dalla posizione iniziale nella riletture viscontiana – sulle immagini del *Trovatore* scor-

rono, per buona parte, anche i titoli di testa.

Sia Visconti che Bertolucci selezionano il materiale di scena in funzione della vicenda principale delle loro opere. Ma, già confrontando le prime inquadrature di *Senso* con la sequenza del Regio in *Prima della rivoluzione*, possiamo renderci conto di come modalità e obbiettivi dell'operazione siano sostanzialmente diversi. E non solo perché, come nota Micciché sulla posizione delle due sequenze all'interno del film, "la chiave operistica [...] in un caso, quello viscontiano, è enunciativa laddove nell'altro, quello bertolucciano, è conclusiva"²⁷. Visconti e Bertolucci, nei confronti della materia, dimostrano infatti atteggiamenti tra loro assai distanti, conoscono un diverso grado di rappresentazione della messa in scena lirica e un diverso relazionarla alla vicenda dei loro film. Per capire tale differenza, possiamo partire da un evidente dato testuale: mentre in Bertolucci, come abbiamo appena visto, la rappresentazione del *Macbeth* ci è preclusa, per ben due volte *Senso* ci mostra a lungo il palcoscenico della Fenice su cui si sta mettendo in scena *Il trovatore*: in occasione della sesta scena della terza parte dell'opera, in cui il matrimonio tra i due protagonisti Manrico e Leonora viene inaspettatamente mandato a monte dalla notizia che la presunta madre di lui sta per essere giustiziata, e della prima scena della quarta parte, in cui Leonora si reca nei pressi della torre in cui il suo uomo è tenuto prigioniero, nel tentativo di confortarlo e, forse, di salvarlo.

Il primo dei due brani, abbiamo detto, apre il film, sovrapponendosi ai titoli di testa e ad una didascalia informativa [fot. 94]:



fotogramma 94

MANRICO e LEONORA:

L'onda de' suoni mistici

Pura discende al cor!

Vieni; ci schiude il tempio

Gioie di casto amor.

(Mentre s'avviano giubilanti al tempio, Ruiz sopraggiunge frettoloso)

RUIZ: Manrico?

MANRICO: Che?

RUIZ: La zingara,

Vieni, tra ceppi mira...

MANRICO: Oh Dio!

RUIZ: Per man de' barbari

Accesa è già la pira...

MANRICO: (accostandosi al verone)

Oh ciel! mie membra oscillano...

Nube mi copre il ciglio!

LEONORA: Tu fremi!

MANRICO: E il deggio!... Sappilo. Io son...

LEONORA: Chi mai?

MANRICO: Suo figlio!...

Ah! vili!... il rio spettacolo

Quasi il respir m'invola...

Raduna i nostri, affrettati...

Ruiz... va... torna... vola...

(Ruiz parte)

Di quella pira l'orrendo foco

Tutte le fibre m'arse, avvampò!...

Empi, spegnetela, o ch'io fra poco

Col sangue vostro la spegnerò...

Era già figlio prima d'amarti,

Non può frenarmi il tuo martir.

Madre infelice, corro a salvarti,

O teco almeno corro a morir!

LEONORA: Non reggo a colpi tanto funesti...

Oh, quanto meglio sarà morir!

(Ruiz torna con Armati)

RUIZ, ARMATI:

All'armi, all'armi! eccone presti

A pugnar teco, teco a morir²⁸.

La ripresa è a lungo frontale, e l'opera è presentata senza una relazione con il contesto, che ci viene mostrato solo dopo poco meno di due minuti, con alcune significative inquadrature sul pubblico in sala. Ben presto, poi, alla vicenda sulla scena se ne affianca un'altra: gli spettatori italiani, dai palchi, gettano fogli di carta tricolore su una platea prevalentemente occupata da soldati austriaci, inneggiano a La Marmora e alla cacciata dello straniero. La 'realtà', insomma, raddoppia la finzione, secondo una chiara relazione di analogia: come Manrico raduna i suoi soldati e si prepara alla lotta armata contro l'oppressore, così i patrioti veneti si dichiarano pronti all'intervento e al sacrificio in difesa della patria occupata dallo straniero [fot. 95 e 96]. L'aria *Di quella pira*, con la sua invocazione a correre "all'armi", costituisce dunque un esplicito invito a passare all'azione: l'opera ha dunque una chiara valenza corale, riesce a parlare a un'intera collettività, incitandola alla realizzazione di un progetto condiviso e nobile, che duplica quello intrapreso sulla scena da Manrico e i suoi uomini.

Ben altra cosa, abbiamo visto, avviene in *Prima della rivoluzione*, in cui le relazioni tra opera e 'realtà' sono sempre 'private', e leggibili nella prospettiva dei singoli personaggi: basti pensare, solo per fare un esempio, a quanto il grido di orrore di Macduff alla fine del primo atto ben poco si possa riconoscere nella soddisfatta pretesa di distinzione del pubblico borghese, e quanto invece possa essere



fotogramma 95



fotogramma 96



fotogramma 97

riconducibile alla percezione turbata e strettamente soggettiva dell'*outsider* Gina. D'altronde, ben diverse sono le dinamiche sociali rappresentate nei due film. Visconti rappresenta la società veneziana del tempo forzando il dato storico fino a enfatizzarne lo slancio verso un progetto di liberazione solidale e interclassista: i foglietti di carta tricolore passano di mano di mano, dai nobili al popolino stipato in piccionaia [fot. 97], e nei corridoi del teatro, durante la pausa, forzata, della rappresentazione, si muove un'umanità socialmente assai variegata; Bertolucci, al contrario, rappresenta un microcosmo sociale assolutamente non osmotico: il popolo, sempre inquadrato dal basso, sembra quasi confinato nei palchi più alti e distanti, e non appare mai, sia nelle versione definitiva che nel materiale girato e da essa espunto, nelle riprese del pubblico nelle pause tra un atto e l'altro.

Evidentemente, in *Senso* è visibile l'intento di tratteggiare, con una certa forzatura dovuta all'orientamento marxista del suo autore, una comunione di intenti, lo slancio utopico di una possibile trasformazione collettiva, mentre *Prima della rivoluzione* resta una chiara testimonianza dell'impossibilità di oltrepassare le barriere di classe. Una distanza che è per altro riscontrabile anche nel confronto tra Fabrizio e uno dei principali personaggi del film di Visconti, il marchese Roberto Ussoni, cugino di Livia e attivista rivoluzionario – significativamente, anche lui, assente nel modello letterario di Boito. Ussoni e Fabrizio sono infatti accomunati dall'intento di scavalcare le barriere della propria classe sociale, ma, mentre il primo si muove nella prospettiva di una complessiva riforma egualitaria, che dovrebbe coinvolgere l'intero corpo sociale italiano e affiancarsi al progetto militare di liberazione nazionale, il secondo, con la sua radicale scelta politica, si pone in una dimensione puramente e sterilmente antagonistica nei confronti della sua classe sociale di origine.

Un radicale e fragile volontarismo sembra animare i due personaggi. Ussoni è il portavoce di un rinnovamento sociale negato dai moti della storia, cui Visconti vorrebbe ancora poter credere, nell'Italia post-resistenziale dominata dal centrismo democristiano: e lo slittamento verso l'asse psicologico e sentimentale del film, con la conseguente marginalizzazione del personaggio, dicono molto sulla precarietà di tale aspirazione. Fabrizio rinnova solo a parole l'egualitarismo dell'ideologia che si è scelto e che è incapace di vivere. Così, anche il fatto che entrambe le posizioni siano destinate al fallimento non avvicina più di tanto i due personaggi. Ussoni, infatti, soccombe di fronte a insuperabili impedimenti esterni: alla marginalizzazione, cioè, delle componenti rivoluzionarie nel progetto di liberazione nazionale, a evitare la quale vanamente si oppone con tutte le forze. Ed è, il suo, un atteggiamento che risulterebbe assai più riconoscibile se il personaggio non fosse stato decisamente penalizzato dall'intervento della censura, che, nelle problematiche messe in rilievo dalle posizioni sostenu-

te da Ussoni, riscontrò evidentemente un'allusione troppo diretta alla repressione del contributo resistenziale nella costruzione della nuova Italia postfascista²⁹. Fabrizio, invece, soccombe solo per incapacità e irresolutezza: non è, come Ussoni, personaggio da melodramma, capace di una passione assoluta, sconfitto solo per l'ostilità e la prevaricazione di un riconoscibile nemico, ma eroe contraddittorio di un complesso romanzo di formazione, votato alla resa soprattutto per una serie di limiti personali, per abitudine e infantilismo.

Il secondo inserto lirico, in *Senso*, segue immediatamente l'interruzione tra la terza e la quarta parte, che si prolunga, nella finzione cinematografica, a causa dei disordini dovuti alle iniziative dimostrative del pubblico italiano; i due brani selezionati sono dunque contigui, e la loro relazione temporale, nel film, è esattamente quella del testo verdiano. Visconti, già solo per questo, dimostra insomma nei confronti della materia un atteggiamento antitetico a quello di Bertolucci. Mentre questo coglie ogni occasione per esercitare la sua libertà autoriale, arrivando a selezionare i materiali operistici e a 'cucirli' arbitrariamente, a usarli sia come elemento intradiegetico che come commento a sipario chiuso, a mostrarci addirittura i cantanti di un'opera diversa da quella che stiamo ascoltando, è infatti con estremo puntiglio filologico che Visconti si avvicina al melodramma verdiano, rispettandone i tempi e mostrandocene la messa in scena con ricchezza di dettagli – e anche il manifesto affisso nel ridotto indica chiaramente, a fini informativi, il titolo dell'opera rappresentata. Nel film si sente, insomma, la precisione di un cultore, che tra l'altro, come è noto, si concretizzò proprio a partire dal 1954, l'anno di *Senso*, in una serie di regie teatrali di opere liriche³⁰.

Livia è già rientrata nel suo palco e si sta sistemando l'acconciatura guardandosi in uno specchio, quando, proprio nello specchio, vediamo il sipario alzarsi per dare inizio al quarto atto del *Trovatore* [fot. 98]. Il particolare non è indifferente, e contiene, come vedremo meglio tra poco, una chiara indicazione di lettura del rapporto tra opera e film. La scena rappresenta un castello, nei pressi del quale, in una "notte oscurissima", Ruiz ha condotto Leonora, che, rimasta sola, si avvicina alla torre dove Manrico è prigioniero: vuole salvarlo dalla morte, e confortarlo con le sue parole:

RUIZ: (sommessamente)

Siam giunti; ecco la torre, ove di Stato

Gemono i prigionieri... ah, l'infelice

Ivi fu tratto!

LEONORA:

Vanne,

Lasciami, né timor di me ti prenda...



fotogramma 98

Salvarlo io potrò forse.
(Ruiz si allontana)
Timor di me?... sicura,
Presta è la mia difesa.
(I suoi occhi figgonsi ad una gemma che le fregia la mano destra)
In quest'oscura
Notte ravvolta, presso a te son io,
E tu nol sai... Gemente
Aura che intorno spiri,
Deh, pietosa gli arreca i miei sospiri...
D'amor sull'ali rosee
Vanne, sospir dolente:
Del prigioniero misero
Conforta l'egra mente...
Com'aura di speranza
Aleggia in quella stanza:
Lo desta alle memorie,
Ai sogni dell'amor!
Ma deh! non dirgli, improvvido,
Le pene del mio cor³¹.

Appena iniziata la rappresentazione del quarto atto, nel palco dove Livia assiste allo spettacolo insieme al marito, un nobile filoaustrico, e alle autorità militari di occupazione, si presenta il tenente Mahler, che Ussoni aveva poco prima sfidato: è stata proprio Livia a chiedere di poterlo incontrare, nel tentativo di evitare il duello che potrebbe costare la vita al cugino.

Visconti costruisce il racconto attraverso una stretta serie di raccordi tra la vicenda di Leonora e quella di Livia. Il più evidente è determinato dalla somiglianza delle due situazioni sentimentali e psicologiche: in entrambi i testi, infatti, una donna sensibile e appassionata prende l'iniziativa per salvare un uomo, prospettiva di lettura suggerita esplicitamente dal gioco di specchi attraverso cui assistiamo alla presentazione di Franz a Livia, con sullo sfondo la figura di Leonora sulla scena [fot. 99]. Ma le corrispondenze tra i due testi, però, sono ben più sottili, se si tiene conto dello sviluppo successivo della vicenda. Franz Mahler, infatti, si presenta nel palco proprio mentre Leonora canta "sicura, presta è la mia difesa", versi che alludono ambigualmente non tanto all'intercessione di Livia in favore del cugino, quanto al suo personale bisogno di difendersi dalla passione erotica, che l'ingresso dell'ufficiale nella sua vita scatenerà, sconvolgendone l'equilibrio. Così, potremmo ora riutilizzare la formula di cui



fotogramma 99

Mirabella e Pitiot avevano fatto uso, con una certa approssimazione, per il cinema di Bertolucci: è al “raddoppio lirico” che punta Visconti, alla ricostruzione, anche fuori della scena, delle coordinate del melodramma, dei suoi caratteri: l’assolutezza delle passioni, una forte dicotomia morale, l’inderogabilità delle scelte – caratteri quanto mai lontani dal sentire dei protagonisti di *Prima della rivoluzione*. Quando, infatti, poco dopo Livia dichiara di amare molto l’opera ma non “quando si svolge fuori scena”, alludendo all’irrazionalità del prossimo duello, prefigura inconsapevolmente il suo stesso destino, che la porterà ad un’eclissi totale della ragione e a essere letteralmente sommersa dal desiderio, fino al tradimento degli ideali di patria e all’assassinio: al melodramma, dunque, che si impossessa della progettualità umana, piegandola all’urgenza della passione.

È interessante notare come sia in *Senso* che in *Prima della rivoluzione* i personaggi femminili esprimano un giudizio sull’opera tutto sommato piuttosto simile. Sia Gina che Livia, infatti, tendono a confinarla nella misura del palcoscenico: per la prima, quello che lei e i borghesi che la circondano sentono di essere non ha niente a che vedere con Verdi, anche se a Parma a Verdi “ci credono davvero”, per la seconda “non è che ci si possa comportare come un eroe da melodramma”, visto che il fascino della musica e della passione, fuori della scena, perde ogni bellezza. Livia, però, verrà presto clamorosamente smentita dal suo stesso coinvolgimento in una storia d’amore da cui non saprà difendersi e che la porterà a correre verso Franz, solo quattro giorni dopo, e a vivere con lui una lunga e decisiva notte trascorsa insieme a passeggiare per le calli veneziane, riproducendo quindi in prima persona l’assolutezza drammatica della scena, che volontariamente aveva preteso di escludere dalla sua vita. Gina, invece, confermerà il suo ruolo anarchico di libera lettrice e spettatrice, relativizzando testi e tradizioni con una audacia inconfondibilmente simile a quella dell’autore. Il “raddoppio lirico”, che in *Senso* si realizza pienamente, con tutta la portata tragica dell’assolutezza senza compromessi propria del melodramma, in *Prima della rivoluzione* è insomma costantemente ridimensionato dalla disinvoltura autoriale, dalla libertà ludica e semiseria, dal distacco dato da una rilettura dei testi sempre parziale e trasversale, e perciò intimamente ambigua.

Un’ulteriore occasione di confronto tra i due film, che ne conferma la distanza, è leggibile nella diversa utilizzazione del motivo dello specchio nelle due sequenze teatrali. L’uso dell’oggetto, ovviamente, rimanda sempre all’idea della somiglianza e del doppio: mentre però in Visconti l’immagine riflessa si allarga dal volto della persona alla rappresentazione di un quadro complesso, che comprende persone, azioni e il ben riconoscibile fondale del palcoscenico, in *Prima della rivoluzione* l’immagine allo specchio è quasi sempre quella del volto dei protagonisti.

L'abuso dell'immagine del volto riflesso è riscontrabile in più di un luogo del film di Bertolucci – si è già detto – ed è significativamente presente, nel materiale girato al Regio, anche in un'inquadratura della copia lavoro poi espunta in sede di montaggio. In essa Fabrizio si osserva in uno grande specchio durante la pausa tra due atti, mentre gli altri spettatori passeggiano liberamente, si salutano, parlano [fot. 100]. Visibilmente emozionato, dopo la scoperta della presenza di Gina in platea, l'immagine sdoppiata del protagonista, a differenza di quanto avviene in *Senso*, è ovviamente priva di ogni valenza metariflessiva sul rapporto tra narrazioni di diversa natura, e resta confinata nella dimensione interiore del personaggio, divisa, nonostante le apparenze e quasi contro la sua volontà, tra il rimpianto di una mancata presa di coscienza e l'assuefazione a un destino borghese da tempo già scritto e ora finalmente accettato. Piuttosto, l'indulgenza di Fabrizio verso la propria immagine riflessa lo colloca in una relazione di somiglianza con il tenente Mahler del film di Visconti, che, durante la lunga passeggiata notturna in cui seduce Livia, si ferma a raccogliere un frammento di specchio, in cui si osserva con compiaciuto narcisismo. “Mi piace guardarmi per essere sicuro che sono... io!": così Franz giustifica il suo interesse davanti a Livia, alludendo a una sua personale fragilità che lo rende molto simile a Fabrizio [fot. 101]. Il gesto, come sostiene Clotilde Bertoni, ha molto a che fare con “con la rarefazione, il decentramento dell'individualità, con un senso di precarietà che trova solo in estemporanee conferme un malsicuro appiglio”³². Parole che potrebbero benissimo essere state scritte per il protagonista di *Prima della rivoluzione*, intimamente scisso e sempre proiettato all'esterno in cerca di un sostegno, di una guida o di un complice, e portato poi a tradire, come il tenente Mahler, proprio a causa della sua sensibilità e della sua insicurezza, del volonta-



fotogramma 100

rismo delle sue posizioni³³.

Mi sembra chiaro, in definitiva, che al di là delle analogie di fondo l'atteggiamento di Bertolucci nei confronti della materia operistica sia ben diverso da quello che, in *Senso*, anima la rilettura viscontiana. Proprio per questo mi sembra poco centrata la posizione di Micciché, che parla, a proposito di entrambi i film, di

ruoli ben divisi: i personaggi positivi (i patrioti risorgimentali in Visconti, Cesare in Bertolucci) in loggione; i personaggi negativi (Livia in Visconti, Fabrizio in Bertolucci), nei palchi; i personaggi che mediano il dramma vanamente cercando di mutarlo (Ussoni in Visconti, Gina in Bertolucci), in platea; e tutti insieme a guardare il palcoscenico, dove ha luogo la rappresentazione mimetica della vita³⁴.



fotogramma 101

Si tratta di una posizione, questa, assai schematica e riduttiva. La classificazione dei personaggi, *in primis*, non tiene in debito conto la complessità di alcuni di loro, come Livia e Fabrizio, che solo riduttivamente e con eccessiva approssimazione potremmo definire negativi. Ben diversi sono anche i ruoli di Ussoni e di Gina: il primo agonisticamente caratterizzato da una forte collocazione etica e politica, la seconda sfuggente, contraddittoria e nostalgica, destabilizzante senza per questo essere carica di una consapevolmente orientata energia progettuale. Inoltre, lo spazio del teatro non è sempre così moralmente frazionabile come suggerirebbe Micciché: i personaggi ‘positivi’, in *Senso*, sono ovunque: anche in platea, dove sfidano coraggiosamente l’albagia degli ufficiali austriaci. Ma soprattutto, come abbiamo visto, non è ‘tutti insieme’ che i personaggi, nei due film, assistono alla rappresentazione: per il pubblico del Regio essa costituisce un serissimo rito borghese, per Gina un oggetto di un culto provinciale un po’ ingenuo e infantile, per i veneziani di *Senso* un invito a un ben orientato impegno morale e politico, per Livia un messaggio profondo e pericoloso che la invita a cedere all’assolutezza e all’incontrollabilità delle passioni.

Con loro, anche Visconti e Bertolucci guardano alla scena con occhi assai diversi. Ma oltre allo scrupolo dell’esattezza, esaltato in Visconti e autorialmente ridimensionato in Bertolucci alla portata di un *collage* che scorre su un anti-frastico binario parallelo alla ritrovata ordinarietà della vicenda principale, è anche la natura stessa dello sguardo dei due autori a essere ben diversa da quella che riconoscerebbe, nella finzione scenica, “una rappresentazione mimetica della vita”. Il teatro, indubbiamente, serve a entrambi gli autori per introdurre nelle loro opere un elemento barocco, basato sulla moltiplicazione dei piani della narrazione, sulla presenza di una pluralità di vicende e, soprattutto, sul movimento che tra di esse si realizza attraverso una serie di relazioni di varia natura. In *Senso*, però, l’arte non imita la realtà, ma è vero, piuttosto, esattamente il contrario. Il “raddoppio lirico” ha infatti nel film un’unica direzione: è la vita, che, sul modello moralmente integro e privo di compromessi sentimentali del melodramma, si adegua ad esso, sia rispondendo agli ‘all’armi’ di Manrico con una risoluta presa di posizione, sia riconoscendo nel desiderio e nel sentimento un richiamo irresistibile, capace di sconvolgere ogni equilibrio e, come nel caso di Manrico e Leonora, anche di portare alla morte. *Prima della rivoluzione*, invece, ci dice sì del movimento opposto, quello di un’arte che imita e commenta la vita, più o meno seriamente, sottolineando sempre, però, l’arbitrarietà del processo, ricondotto visibilmente all’iniziativa dell’autore che smonta e seleziona il testo cantato, cucendolo senza grossi scrupoli filologici ed estendendolo abusivamente anche al fuori scena. La rappresentazione scenica in sé, così, viene svuotata di un suo pieno, ‘ontologico’ potenziale mimetico del reale, diviene uno strumento

malleabile ai fini di una sua rilettura che in ogni caso rifiuta la prospettiva corale: che è invece quella arbitraria dell'autore, trasferita irregolarmente al punto di vista dei suoi personaggi.

Al cinema in città

In *Prima della rivoluzione*, opera d'esordio di un giovane regista innamorato di cinema, abbondano inevitabilmente i riferimenti a autori e film amati, nell'ambito di un esplicito gioco citazionistico che, su premesse godardiane, entra a far parte a pieno titolo della poetica di Bertolucci. Lo spazio di questo cinema, il cinema dei film visti, e poi discussi e ripensati, è altrettanto inevitabilmente quello urbano, delle sale che il giovane Bernardo aveva frequentato da ragazzo, incoraggiato dal padre, critico cinematografico per la stampa locale. La citazione, nel film, è così molto spesso pensata in relazione allo spazio mitico della sala di proiezione, al rito della visione. Si va così dal *Fiume rosso* di Hawks, che Fabrizio, nella parte conclusiva della terza sequenza, consiglia ad Agostino separandosi da lui prima di entrare a casa di Cesare, al manifesto del godardiano *Une femme est une femme*, che appare in tre tempi nella sequenza XVII, svelandosi progressivamente allo spettatore.

La definizione di un canone di autori, in *Prima della rivoluzione*, è dunque strettamente intrecciata con la celebrazione del culto del film e con una energica sottolineatura della fruizione cinematografica. La sequenza XXVIII, in cui Fabrizio incontra un amico cinefilo³⁵, costituisce l'occasione più significativa sia per delineare il *pantheon* personale dell'autore, sia per insistere sulla centralità ermeneutica della fruizione colta, competente e appassionata: viene subito in mente Resnais, che amava dire che la *Nouvelle Vague* era più una questione di spettatori che di registi³⁶. Non a caso, in questo passaggio, la citazione viene costantemente rapportata all'orizzonte critico dello spettatore e alla sua partecipata presenza in sala. Basta scorrere le parole dell'amico di Fabrizio per farsi un'idea abbastanza chiara di quello che il cinema rappresenta per l'autore e per i suoi personaggi: “fra vent'anni Anna Karina sarà come per noi oggi Louise Brooks”, “niente ti dà più il senso del 1946, per esempio, della coppia Humphrey Bogart e Lauren Bacall nel *Big Sleep* di Hawks”, “*Vertigo* otto volte, *Viaggio in Italia* quindici volte, e tu puoi vivere senza Hitchcock e Rossellini...”, “voi dite che Resnais e Godard fanno dei film di evasione; *Une femme est une femme* è molto più *engagé* di tutti i film di De Santis e Lizzani, in un certo senso anche di Franco Rosi”, “mi ricordo una carrellata circolare di Nicholas Ray di 360 gradi, che è uno dei luoghi, giuro, più altamente morali e

quindi *engagé*, della storia del cinema”, “ricordati Fabrizio! Non si può mica vivere senza Rossellini!” [fot. 102].

La sequenza è stata girata dopo il film, e in esso inserita per allentare la tensione delle sequenze precedenti³⁷; nelle parole dell’amico di Fabrizio, però, oltre all’intenzione di alleggerimento, ce n’è abbastanza per delineare un canone consapevolmente definito, specialmente se teniamo conto del fatto che esse sono state esplicitamente ricostruite in sede di doppiaggio. Il dialogo originale, nella copia lavoro, contiene infatti solo tracce di cinefilia, per concentrarsi invece sulla vicenda personale di Fabrizio e sulla sua relazione con Cesare:

AMICO. Le possibilità dei modi di essere di una donna, in tutte le sue dimensioni, un film così aperto a delle problematiche di un tipo anche abbastanza diverso, quindi tu dici: no, non è un film impegnato unicamente per un problema di stile. Cosa vuoi dire, una questione di stile? [...] per avere un titolo aveva il suo titolo...

FABRIZIO. Guarda, non l’ho neanche letto il titolo, sono entrato così, era un’ora che giravo per strada.

AMICO. Andiamo sempre peggio, perché...

FABRIZIO. Non l’ho neanche visto il film...

AMICO. Fabrizio, la coscienza personificata in ogni atto, in ogni gesto, fa una cosa... va a vedere un film che non sa...

[...]



fotogramma 102

FABRIZIO. Guarda, non parlarmi così, perché sai che odio i borghesi.

AMICO. Senti, i dirigenti, gli intellettuali del partito sono tutti di origine borghese.

[...]

AMICO. Non ti capisco, cosa ti succede?

FABRIZIO. Sono innamorato, ecco.

AMICO. Ah, bene, ma allora il problema cambia completamente. Non è più un problema.

FABRIZIO. Lo so, però... siccome non mi è mai successo, non avevo mai capito l'amore veramente come era.

AMICO. Allora?

FABRIZIO. Mi ha scombussolato, io non capisco più niente.

AMICO. Per forza, sei più vero.

FABRIZIO. Sì, ma però...

AMICO. Cose così, di cui subito, immediatamente, non si afferra il senso, sono importanti, che ti cambiano, anche in profondità. Poi dopo qualche anno, questo gesto che tu avevi fatto casualmente, senza immaginare le ripercussioni nel tempo, si rivela importante, fondamentale, decisivo magari per la tua vita.

[...]

AMICO. Tu hai paura di parlare con lui [Cesare] di un tuo problema.

FABRIZIO. Lo so, ma è un problema così strano [...]. Lui è al di sopra di queste cose.

AMICO. Ma no! Cesare non è al di sopra di niente! La sua umanità, ecco, consiste proprio in questo: non sentirsi mai al di sopra di niente. [...] Io ammiravo molto Cesare, lo ammiro ancora adesso. Ero suo amico quando aveva la tua età, forse anche più di te. In fondo, lui ha avuto la fortuna di non cambiare, di non averne bisogno. Perché era già giusto allora [...]. Poi, questa grande serenità, che è la sua forza più grande, questa grande serenità che si trasmette anche agli altri, io trovo che lo renda molto umano, molto vero.

Il cinema, come si vede, è solo l'occasione di partenza per una conversazione che insiste sulle problematiche personali del protagonista e sulle sue relazioni più significative: il rapporto con la sua classe sociale, il ruolo di Cesare e Gina. Anche se la battuta forse più famosa della versione definitiva ("ricordati Fabrizio! Non si può mica vivere senza Rossellini!"³⁸) ne sostituisce una di rilievo puramente situazionale ("Telefona se ne hai voglia. Anche più tardi, questa sera. Fra mezz'ora vado a casa"), l'operazione complessiva di riscrittura del dialogo in sede di doppiaggio va in una direzione ben precisa, volta essenzialmente, come avviene per altri rimaneggiamenti *in itinere* del film, a sottrarre il testo a un'eccessiva focalizzazione sul personaggio principale, per mezzo, questa volta, di una distrazione cinefila. Se da un lato, dunque, Bertolucci realizza così

un alleggerimento dall'enfasi sul soggetto – segnale di una eccessiva concentrazione su se stessi –, dall'altro introduce una riflessione sul cinema tutt'altro che priva di spessore e di conseguenze, nonostante la leggerezza del tono. Oltre al succinto catalogo di autori e opere, su cui i *cinéphiles* possono confrontare gusti e passioni, e di cui è sempre possibile riscontrare sopravvivenze nel cinema di Bertolucci, le parole dell'amico di Fabrizio suggeriscono infatti anche una riflessione sul cinema che non è, come nel dialogo originale, poi cassato, limitata al giudizio sul film appena visto dai due. L'interlocutore di Fabrizio, infatti, fa proprie le posizioni che nel dialogo originale la sceneggiatura aveva attribuito al protagonista, sostenendo ora che “il cinema è un fatto di stile, e lo stile è un fatto morale”, e ribadendo così la centralità della ricerca linguistica, l'intenzionalità significante del come, della ‘forma non indifferente’, in piena sintonia con l'idea di un cinema ossessionato dalla ricerca espressiva propria della generazione di cineasti cui Bertolucci sentiva di appartenere. Non certo a caso, in cerca di un autore esemplare, l'amico di Fabrizio fa riferimento a uno dei cineasti preferiti da Godard: a quella “carrellata circolare di Nicholas Ray” appena ricordata. Ancora più personale, nel senso della vicinanza alla poetica dell'autore, sembra il riferimento a quello che l'amico di Fabrizio chiama “il miracolo del cinema”: la capacità di ricostruire e far vivere il passato, nello specifico dell'esempio proposto il 1946 di *The Big Sleep*.

Le due notazioni, inserite con disinvoltura nel tessuto di un carosello citazionistico, costituiscono un'efficace illustrazione della complessa poetica dell'autore, da un lato centrata sull'esuberanza e sulla provocazione formale, dall'altro segnata da un persistente fondo nostalgico e baziniano, orientato al recupero del passato e al bisogno intimo di una sua sopravvivenza psicologica, di cui la forma espressiva rappresenta, almeno, un rilevante surrogato. Più che le citazioni esplicite di titoli e autori, in un certo senso più superficiali e ‘dovute’, mi sembra dunque significativo questo alludere agli assi portanti di una poetica che ritroviamo, ben riconoscibili, in vari passaggi del film. Tra questi, ancora accompagnati da un forte accento sulla percezione visiva, emergono le sequenze più esposte in senso autoriflessivo dell'intero film: la XX e la XXI, protagonisti Gina, Fabrizio, una camera ottica e un'idea di cinema.

Una gita fuori porta e dentro la visione: le sequenze XX e XXI, a Fontanellato

A film director must begin to take a position not only in confronting the world that he describes and the society that he describes, but, also, in confronting the art he creates. It would be good to see films becoming conscious of what they are, as music has done,

as literature has done, that is that there might be a cinema that looks at itself, a cinema that speaks about cinema. In the film that I will do, and, also, at bottom, in the films that I have done, especially in the second, [...] I wish that I might take a position in confronting the language that has been chosen³⁹.

Così Bertolucci definiva il suo persistente interesse per un cinema capace di riflettere sulla propria natura, in una intervista rilasciata quando, nel 1966, già stava lavorando alla sceneggiatura di *Partner*. E non è certo un caso che l'autore faccia riferimento proprio a *Prima della rivoluzione*, il suo secondo film, come opera esemplare di un 'cinema che parla di cinema'.

Il procedimento metacinematografico, in *Prima della rivoluzione*, ha una duplice realizzazione. In direzione intertestuale, esso consiste in una serie di citazioni, più o meno intense o dovute, di cui alcune solo 'verbali' – quelle della sequenza XXVIII che abbiamo sopra analizzato: semplici riferimenti a opere canoniche inseriti in un dialogo tra due cinefili. In direzione più genericamente estetica, esso consiste invece in alcune prese di posizione teoriche, enunciate ancora principalmente nella stessa sequenza XXVIII, e in alcuni momenti autoriflessivi, in cui oggetto del racconto del film diviene la stessa narrazione per immagini. Abbiamo già visto come una tale prospettiva sia presente, ad esempio, nella sequenza XXX, quella di Stagno Lombardo; resta da vedere come essa si realizzi in un'altra sezione del film.

Siamo più o meno nella parte centrale della vicenda, quando Fabrizio decide di portare la sua amante a Fontanellato, una piccola cittadina della pianura parmense, per farle conoscere, in particolare, una curiosità locale: la camera ottica della Rocca Sanvitale. La visita guidata al castello include una dimostrazione pratica: Fabrizio, infatti, dopo aver condotto Gina nella torre ed averla fatta accomodare nella posizione privilegiata della spettatrice, esce di scena per rientrarvi come attore di un film a colori, girato nella piazza antistante la Rocca, ormai nel campo visivo della sua interlocutrice. Terminato l'esperimento, poi, Fabrizio torna dalla sua compagna; le parole di lei, che evocano il trascorrere del tempo e il desiderio di fermarlo, sfociano in una nuova dimostrazione immaginaria del meccanismo della camera ottica, che ci mostra di nuovo la piazza del paese: questa volta, però, siamo già in autunno.

La sequenza, come molte altre nel film, si configura come un *a parte*, una digressione sufficientemente autonoma rispetto alla narrazione principale. Per questo suo carattere eccentrico risulta rafforzata la sua intenzione autoriflessiva: il risultato è un breve saggio sulla fenomenologia dello sguardo, in forma di racconto per immagini in movimento. Su tale terreno, l'esposizione intreccia al tema della visione i motivi del tempo e dello specchio, investendo così l'*exem-*

plum della camera ottica di un rilevante spessore filosofico e psicologico. Tutto ciò, infine, sommandosi ad altre allusioni sufficientemente esplicite, fa di questa sequenza uno dei luoghi del film in cui maggiormente si riscontra la presenza stendhaliana della *Chartreuse*. Ma andiamo con ordine.

L'arrivo di Fabrizio e Gina a Fontanellato è raccontato in quattro brevi inquadrature, il cui carattere, più che il loro contenuto, costituisce una piccola introduzione all'episodio. La macchina da presa è posizionata su una torre del castello, e riprende l'arrivo dell'automobile e i passi dei due protagonisti dall'alto e da lontano [fot. 103]. La narrazione è però tutt'altro che distante e neutrale. In tutte e quattro le inquadrature notiamo infatti significativi movimenti di macchina – dall'alto in basso nella prima, da sinistra a destra nella seconda e nella terza, in avanti nella quarta – che suggeriscono la presenza di un osservatore in movimento, che, oltre tutto, per la ripetuta insistenza, all'interno delle inquadrature, sulle parti architettoniche più vicine alla macchina da presa, sembra quasi nascondersi dietro le mura della torre, o avvicinarsi ad una sua finestra nel tentativo di scorgere i due protagonisti. Tale insistenza su uno sconosciuto soggetto osservante non avrà seguito, nel senso che la sua identità non verrà svelata: non resterà dunque che un'azione in sé, lo sguardo, a essere protagonista delle inquadrature iniziali, ad anticipare esplicitamente il carattere della riflessione che l'esperienza della camera ottica presto proporrà allo spettatore. Anche queste prime inquadrature, dunque, pur nella loro funzionalità di



fotogramma 103

raccordo narrativo, pongono un deciso accento sull'atto della visione, come avviene nella parte conclusiva della sequenza di Stagno Lombardo: l'avventura del cinema, come ci aveva ricordato l'amico cinefilo di Fabrizio, è fondamentalmente l'avventura dello spettatore.

All'interno della camera ottica, come al cinema, la luce scarseggia, e Fabrizio deve allora prendere Gina per mano, per guidarla verso il suo centro [fot. 104]. "È un gioco di specchi; è magico, ma è vero. Però è magico!", dice la voce fuori campo di Fabrizio sovrapponendosi al primo piano della sua mano che stringe, ricambiata, quella di Gina. Le parole del protagonista colgono così la dialettica di fondo propria della rappresentazione cinematografica, riconoscendola già nel gioco della camera ottica: lo statuto implicito di 'verità', dovuto alla registrazione tecnologica, al lavoro della macchina, e lo sconfinato potenziale immaginario della visione. La stessa collocazione nel fuori campo della voce di Fabrizio, per altro, punta a generalizzarne il contenuto, riducendone lo spessore situazionale e accentuando il valore generale, riflessivo della parole pronunciate; anche per questo lo spettatore, così, si prepara ad assistere a una dimostrazione la cui funzione strettamente narrativa, all'interno della vicenda principale, viene inevitabilmente offuscata dall'urgenza di un discorso complessivo sul cinema.

Protagonista di questo "gioco di specchi" è ancora una volta Gina. La presenza di superfici lucide e riflettenti, nel corso dell'intero film è infatti a lei stret-



fotogramma 104

tamente connessa, e costantemente rimanda alle contraddizioni interiori del personaggio, alla precarietà della sua consapevolezza: lo abbiamo già visto negli interni ‘domestici’, in cui il personaggio costantemente si confronta con la sua immagine, restituitale sulle pareti di casa.

Gli specchi accompagnano Gina, però, anche fuori dai fin troppo conosciuti, e per questo soffocanti, spazi familiari. Nella sequenza XII, ad esempio, il volto della donna viene prima mostrato allo spettatore riflesso da uno specchio, poi sovrapposto allo schermo di una televisione. E anche in esterno l’immagine di Gina viene costantemente raddoppiata: fugacemente e quasi impercettibilmente dalle vetrine dei negozi, nella sequenza dello *shopping* cittadino, più intensamente dai vetri di un fioraio nei pressi del cimitero, prima della crisi emozionale della protagonista [fot. 105]. L’abuso del procedimento, come si è detto, allude insistentemente al tema del doppio e della morte, alla scissione tra soggetto e inconscio, all’ossessione del tempo che distrugge il visibile, di cui l’immagine riflessa costituisce una precaria conferma identitaria. A Fontanellato, sono ancora in gioco le stesse categorie e le stesse problematiche, anche se ora gli specchi sono rivolti verso l’esterno, a duplicare un paesaggio che non è più quello del volto umano, ma quello della realtà in cui l’uomo si muove. Anche attraverso questo slittamento verso il ‘fuori da sé’ si realizza la generalizzazione che consente di caricare il motivo dello specchio di un potenziale autoriflessivo, sul cine-



fotogramma 105

ma e sulla riproduzione del visibile, sempre sospesa tra slancio dell'immaginario e consapevolezza dell'artificio.

Il legame ossessivo che unisce Gina alla fenomenologia dell'immagine fa di lei il personaggio più cinematografico dell'intero film, cui sono dunque inevitabilmente legate le sequenze in cui la rappresentazione diviene oggetto esplicito del racconto. A Stagno Lombardo, come abbiamo visto, sono proprio le sue parole a presentare i personaggi come oggetto di un procedimento rappresentativo, quello del quadro del pittore Padova; ora, a Fontanellato, è proprio Gina a fare da spettatrice, e a proporre una riflessione sul cinema che ha molto a che vedere con gli aspetti 'profondi' dell'immaginario cinematografico: psicologici, estetici, espressivi. Gina, insomma, non rappresenta il cinema tanto perché in lei Bertolucci trasferisce uno o più personaggi di film visti ed amati, quanto perché il suo sguardo e la sua presenza hanno profondamente a che vedere con le idee e le ossessioni dell'atto stesso della trascrizione per immagini in movimento. In questo senso, Gina è dunque personaggio squisitamente godardiano, cinematograficamente sempre in bilico tra canone e trasgressione: è anzi proprio il contrasto tra la formazione teatrale dell'attrice e la sua utilizzazione in un testo fondamentalmente anticlassico, a esaltare la contraddizione e a mettere in rilievo conflitti, distonie e asincronie della rappresentazione. Come nota a tale proposito Alberto Scandola,

Bertolucci utilizza in funzione espressiva il contrasto tra la "pesantezza" drammatica della Asti, formata nel teatro di prosa, e la leggerezza di una *caméra stylo* che indugia sul volto dell'interprete senza preoccuparsi di mutilarne, mediante lunghissimi primi piani, l'integrità della performance⁴⁰.

Il volto della Asti, oltre a essere sollecitato dall'insistenza del *close-up*, viene costantemente sezionato, spinto nel fuori campo, confinato in una sintassi asimmetrica, ellittica o iterativa, deformata dai fuori fuoco della scrittura modernista dell'autore, costretto dunque, anche al di fuori delle sequenze riflessive, a confrontarsi con i modelli iconografici e stilistici del cinema di Bernardo. Anche alcuni tratti fisici confermano la Asti e il suo personaggio nel ruolo di icona di una *Nouvelle Vague* nostrana: la sua stessa pettinatura, ad esempio, un po' Louise Brooks e un po' Macha Méril in *Une femme mariée*, è il classico taglio Carré, alla francese, e anche i vestiti che indossa ce la presentano come sofisticata e 'straniera', nel quadro della sobria eleganza di una città di provincia, in cui il corpo dell'attrice si muove, riconoscibilissimo, proprio per la foggia e il colore del suo abbigliamento. Non è dunque un caso che proprio a lei, che tra l'altro al tempo era la sua compagna, come Anna Karina è stata la prima moglie di Godard,

Bertolucci affidi il compito di confrontarsi con un'idea di cinema e di rappresentarne i caratteri.

Anche per ragioni legate all'immagine dell'attrice che le dà voce, dunque, Gina è protagonista di alcuni dei luoghi di *Prima della rivoluzione* più esposti sul piano dello sperimentalismo autoriale. Nei capitoli precedenti ne abbiamo già analizzati molti: la sequenza VII, con le sue fotografie disposte sul letto, l'inquadratura 223, in cui Gina trascina anche Fabrizio nello spazio eccentrico della trasgressione erotica e, nello stesso tempo, linguistica, la XXIX, in cui i due, a casa di Fabrizio, mettono in mostra tutta la loro incoerenza e fragilità, tradotta in un accumulo disomogeneo di parole, musica e situazioni che non casualmente precedono il precario tentativo di ricomposizione di Stagno Lombardo.

A tale campionatura potremmo forse aggiungere solo un paio di esempi. Il primo è costituito da una serie di inquadrature – otto, per l'esattezza, di cui una lunghissima – in cui, al funerale di Agostino, Gina rivela con la consueta dispersione emotiva le proprie impressioni di fronte alla morte, riferendo, tra l'altro, dei suoi ricordi relativi alla scomparsa del padre. L'irregolarità della rappresentazione, oltre che nella ravvicinata 'insistenza' sul volto del personaggio, risiede nel regime delle relazioni tra gli sguardi dei personaggi [fot. 106]. Gina, infatti, si rivolge a un 'tu' assente e invisibile, gettando ripetutamente lo sguardo al di fuori dell'inquadratura, in direzioni diverse, senza che mai venga realizzato un raccordo sull'interlocutore: chiude infatti la sequenza un'inquadratura sul corteo



fotogramma 106

funebre di Agostino, in chiara relazione concettuale con le parole del monologo che Gina ha appena terminato. L'assenza dell'altro, e la problematicità della sua collocazione nel fuori campo minano, in questa sezione del film, il regime narrativo classico, in cui la compattezza del racconto è data proprio dalla dialettica degli sguardi, che sia esprime la qualità delle relazioni interpersonali tra i personaggi del film, sia costruisce la coesione del tessuto spazio-temporale della vicenda. Lo sguardo verso qualcosa che non c'è o non è visibile allo spettatore – o, inversamente, l'oggetto osservato da un soggetto indefinito o inesistente – sono dunque non a caso figure piuttosto diffuse nella cinematografia d'avanguardia degli anni '60, e costituiscono entrambe una palese violazione del principio regolare, sancito dal canone dominante⁴¹. Nella sequenza del funerale di Agostino, è ancora una volta la protagonista femminile che si incarica di sovvertire le regole.

Passiamo al secondo esempio. Siamo nella sequenza XIV, in cui assistiamo a una devastante crisi emotiva che sconvolge Gina, ormai innamorata di Fabrizio. Il crollo è significativamente conseguente all'incontro, cui abbiamo già sopra accennato, con Evelina, la bambina che vive nella casa-torre, vicina di casa di Cesare⁴². In questa occasione, il disagio crescente di Gina non è solo determinato dal fatto che Evelina ignori le sue domande, ma anche, e soprattutto, dalla natura del testo cantato dalla bambina. Insostenibile, per Gina, è infatti proprio *Volta la carta*, una filastrocca che la mette dolorosamente a confronto con un vortice di immagini eterogenee, alternate sulla base di rime e assonanze a prescindere da una qualsiasi relazione logica. Il rapido susseguirsi nel tempo di figure che svaniscono appena vengono evocate sprofonda Gina nella disperazione, infierendo sulla più esposta delle sue debolezze: l'idiosincrasia al cambiamento, la nevrosi dell'impermanenza. L'insostenibilità della situazione determina la perdita dell'autocontrollo, tradotta cinematograficamente nell'improvviso movimento in avanti della protagonista, che precipita il primo piano in un fuori fuoco eccessivo e straniante [fot.107].

La sequenza XV è così introdotta da un raccordo assai anomalo – il volto di Gina, insofferente, che si avvicina alla macchina da presa uscendo dal fuoco dell'obbiettivo – e sembra girata proprio per contraddire le più elementari coordinate spazio-temporali di una narrazione che ambisce ad essere coerente e ordinata. Mentre infatti la presenza del tema musicale propone, apparentemente, l'impressione della compattezza cronologica, i raccordi tra un'inquadratura e l'altra violano ripetutamente il principio di continuità suggerito dal commento sonoro. Pensiamo alle prime due inquadrature: nella prima vediamo Gina che si allontana correndo da Fabrizio, che la segue a pochi passi di distanza, nella seconda ci viene presentata la stessa situazione, con la macchina da presa che



fotogramma 107

segue i personaggi da dietro: Fabrizio che cammina mentre Gina fugge disperata, davanti a lui [fot. 108 e 109]. Il raccordo è sul personaggio maschile: Gina, nella prima inquadratura, è appena uscita nel fuori campo, lasciando Fabrizio al centro dell'immagine, quando interviene il taglio di montaggio, che ci mostra ancora Fabrizio, di spalle, mentre cammina a qualche metro di distanza da Gina, suggerendo così una stretta consequenzialità temporale. La regolarità della soluzione, però, è clamorosamente contraddetta dalla discontinuità spaziale. Ad essere accostati, infatti, sono due frammenti dello stesso evento che si realizzano in luoghi assai diversi: nella prima inquadratura siamo in una strada di campagna, dalle parti di casa di Cesare – riconosciamo il posto perché lo abbiamo già visto a inizio film, con Fabrizio e Agostino –, nella seconda siamo in città, nei pressi del cimitero della Villetta. Il *gap* geografico è visibilissimo, e non può che mettere in rilievo l'artificio autoriale e l'utilizzazione di un linguaggio che procede per accumulazione ed ellissi, alterando visibilmente le categorie narrative tradizionali. Vuoti geografici meno vistosi sembrano dividere le inquadrature successive, anch'esse tutte girate nei pressi del cimitero parmigiano: eppure ancora colpisce il visibile miglioramento del tempo atmosferico, dalla nebbia iniziale all'intensa luce delle inquadrature finali, chiuse in fondo dalle mura perimetrali del camposanto.

Non mancano, per altro, nella sequenza XV, ulteriori soluzioni segnate da una



fotogramma 108



fotogramma 109

notevole irregolarità: la breve panoramica, ad esempio, che, nei pressi di un chiosco di fioraio, passa velocemente sul volto di Fabrizio per poi fermarsi, in modo assolutamente ingiustificato, su fiori e vasi posti all'interno del negozio – un'altra delle scandalose “insistenze” di cui parla Pasolini –, prima di accogliere nuovamente il personaggio, che entra nel quadro dopo qualche secondo [fot. 110 e 111]. Soprattutto, però, a esibire una vistosa contraddizione della regolarità diegetica sono le quattro inquadrature con cui si conclude la sequenza. Lungo le mura del cimitero Gina avanza verso Fabrizio, seguita da un carrello che percorre per tre volte lo stesso itinerario laterale di avvicinamento ai personaggi, che anche si avvicinano tra loro fino quasi ad abbracciarsi. Le tre inquadrature, però, non sono ordinate secondo un criterio cronologico, ma alternano liberamente due situazioni diverse: nella prima e nella terza, infatti, vediamo il braccio di Fabrizio che si alza per stringere Gina e per poi chiudersi in un pugno all'altezza della sua spalla, esitando a lungo davanti alla prospettiva di un abbraccio, nella seconda invece il personaggio resta immobile, davanti alla donna che ormai sta piangendo davanti a lui [fot. 112, 113 e 114]. Anche in questo caso, dunque, Bertolucci si allontana dai parametri della narrazione classica, ‘orizzontale’, per scegliere un linguaggio ‘verticale’, centrato sulla mutilazione del piano sequenza e sul ritmo anaforico dell'iterazione, mutuato ancora dalla *Marienbad* di Resnais. L'intensità del momento, una confessione non verbale della passione incipiente,



fotogramma 110



fotogramma 111



fotogramma 112



fotogramma 113



fotogramma 114

da parte di Gina, un ansioso interrogarsi, da parte di Fabrizio, sulla portata dell'abisso verso cui si sta spingendo, trova così un equivalente espressivo di straordinaria originalità, che contiene sia il 'blocco' di Gina, il suo singhiozzare ripetuto e disperato, sia l'esitazione di Fabrizio, l'irrisolutezza del suo agire di fronte ad un impegno grande e definitivo, la sua difficoltà nel dare significato alle relazioni interpersonali, leggibili nella contraddizione del movimento del braccio, spezzato e iterato dal ritmo del montaggio⁴³.

Altrettanto discontinua, rispetto al codice classico, appare l'inquadratura finale della sequenza: un piano ravvicinato che ci mostra lateralmente i due protagonisti, ormai abbracciati, uno davanti all'altra [fot. 115]. L'irregolarità è segnalata sia dalla scarsa giustificazione del taglio di montaggio che la separa dai tre carrelli iterativi che la precedono e nei confronti dei quali si pone in una relazione di stretta consequenzialità, confermandone oltretutto la collocazione fisica del punto di vista, sia per il taglio del quadro, che esclude in alto buona parte del volto di Fabrizio: di lui, si nota ancora una volta il nervoso movimento di deglutizione, vero e proprio 'attributo epico' proprio del personaggio⁴⁴. L'emarginazione del personaggio rispetto al baricentro dell'immagine è ancora una volta consequenziale alla focalizzazione sul dramma di Gina, oggetto dell'insistenza non convenzionale della macchina da presa, terreno di esplorazione e d'indagine della scrittura dell'autore.

Torniamo ora, però, a Fontanellato. La dimostrazione magica della camera



fotogramma 115

ottica viene evocata dalle parole di Fabrizio, in una battuta poi espunta, con una formula che è un vero e proprio invito al gioco illusionistico della finzione: “Chiudi gli occhi e conta fino a quindici. Al quindici guarda sul tavolo... e non barare!”⁴⁵. Sul piano della realizzazione cinematografica, l’effetto sorpresa ha una sua prima, visibilissima realizzazione nel passaggio, straniante, dal bianco e nero all’uso del technicolor. Il fotogramma si adegua e include in sé la mezzaluna dell’immagine offerta dal ‘gioco di specchi’, mostrandoci la piccola piazza all’esterno della rocca. Fabrizio è lì: salta, si lascia andare a “gesti infantili e comici”⁴⁶ e saluta la sua osservatrice nascosta; lo accompagna un eccentrico commento musicale, che potrebbe ricordare un’esibizione clownesca o un teatro di marionette [fot. 116]. Il primo effetto della ricostruzione magica operata del cinema è dunque già sotto gli occhi dello spettatore: la metamorfosi della realtà, il suo scarto rispetto all’ordinario, riconoscibile nell’uso del colore e nella esibita riduzione del quadro, di per sé già chiara allusione alla delimitazione dello schermo cinematografico.

Ancora più sorprendente è la ricaduta che l’esperienza della visione ha sulla protagonista: la distanza irreali tra i due personaggi e la rappresentazione di Fabrizio, lontano eppure vicinissimo, ne incoraggiano la confessione. Gina è sola, ma il suo *a parte* è indirizzato a Fabrizio:



fotogramma 116

Tu sei contento, lo so. Ma non durerà. Fabrizio, io sento che non durerà. È inutile, cosa vuoi... finirà che ti ricorderai di me come se fossi morta. Poi passerà dell'altro tempo, e tu mi avrai già dimenticato. Andrà a finire che mi odierai. Che colpa ne ho io? Io non ti avevo promesso niente, e tu non puoi, non devi avercela con me. Io ti voglio bene. Ti amo, anche se non te lo dirò mai. Tu sei mille, diecimila volte meglio di me. E io niente, non valgo niente⁴⁷.

Dalla macchina della finzione, insomma, Gina ricava un incentivo all'autoanalisi e alla conoscenza di se stessa. Il dato visivo, Fabrizio che si sbraccia e gesticola come un burattino nella piazza sonnacchiosa di una cittadina della Bassa, mette in moto la confessione e lo svelamento dell'indicibile: se la camera ottica, cioè il cinema, è un gioco, indubbiamente si tratta di un gioco molto serio, che coinvolge istanze profonde, sollecita lo spettatore ad un confronto perturbante con l'indicibile e il rimosso. È solo in questo momento, e grazie, paradossalmente, al distanziamento e alla rappresentazione operata dalla camera ottica, che le barriere delle convenzioni e delle autoillusioni si abbassano, e Gina riesce a sottrarsi al sofferto mascheramento del disagio cui, per debolezza, è più volte sensibile: come nella sequenza XXIX, con la caotica pseudoconfessione conclusasi con un pezzo di recitazione burlesca, o nella X, che racchiude anch'essa una contraddittoria testimonianza in forma di autopresentazione⁴⁸, seguita da una serie di primi piani che ritraggono Gina con occhiali di foggia e carattere assai diversi, come assai diversa è la posa che il personaggio, conseguentemente, assume.

Ora, invece, il gioco delle illusioni non tiene: Gina è consapevole di aver intrapreso una relazione impossibile, che inevitabilmente finirà lasciando pesanti conseguenze, ammette di amare Fabrizio, non copre con un velo il suo senso opprimente di inadeguatezza. Il cinema, insomma, produce i sogni e li ferma nella rappresentazione, ma racchiude anche la macchina della verità: è uno strumento moderno e allegorico, la cui illusione contiene sia la percezione del significato delle cose, il senso sfuggente della pienezza del vivere, sia l'effimero di ogni esperienza e la consapevolezza postuma della precarietà di ogni gioco.

La percezione della densità psicologica della visione è probabilmente anche la causa dell'espunzione dalla versione definitiva del film di alcune battute sulle passate utilizzazioni della camera ottica, ridotta, nel testo originario, a puro strumento, funzionale alla realizzazione di un progetto puramente figurativo. Così, non resta traccia in *Prima della rivoluzione* di alcune parole di Fabrizio, in cui la camera ottica viene ricordata come "un gioco che serviva a Canaletto e Guardi, per dipingere", o come un equipaggiamento militare: "in tempo di guerra, contavano il numero dei nemici nel campo, studiavano le loro armi, il fuoco dei bivac-

chi...”⁴⁹. Sopravvivono invece, e non certo casualmente, alcune osservazioni sul potenziale immaginario dello strumento, che la sceneggiatura attribuisce a Fabrizio ma che nella versione definitiva del film vengono pronunciate, e non certo a caso, da Gina: “si mettevano qui alla domenica a vedere il film delle ragazze che vanno a messa; poi c’era la fiera, e i saltimbanchi, e gli orsi ammaestrati...”. Per quanto riguarda il ruolo della camera ottica, la versione definitiva di *Prima della rivoluzione* sembra insomma dividere in modo abbastanza netto i due protagonisti: mentre infatti Fabrizio iscrive la sua esibizione nell’orizzonte riproduttivo del visibile (“Hai visto? Ti è piaciuto il film? Come cinema-verità non andava mica male... a colori!”), per Gina il ‘miracolo del cinema’, insomma, è tutto nella sua apertura verso l’immaginazione, figlia dell’inconsueto di un giorno di festa, che abbia esso la dolcezza del volto delle ragazze del luogo o il fascino misterioso ed esotico di un improvvisato spettacolo circense.

Prima di passare alla conclusione della sequenza, che chiude il discorso autoriflessivo sul film, è inevitabile ricorrere nuovamente a un confronto tra *Prima della rivoluzione* e il suo principale antecedente letterario. Anche nella *Certosa di Parma*, infatti, il tema della visione occupa uno spazio considerevole. Penso in particolare all’ampia sezione del romanzo in cui Stendhal racconta della prigionia di Fabrizio nella Torre Farnese, pena inflittagli per l’omicidio dell’attore Giletti, reclusione il cui unico riscatto è rappresentato dalla vista di Clelia, la figlia del governatore, di cui il giovane Del Dongo si innamora: l’esercizio dello sguardo, ora, è condizione necessaria all’immaginazione e all’utopia.

La Torre Farnese, abbiamo detto, è parte dell’architettura immaginaria che Stendhal inventa per la sua Parma. All’interno della cittadella, essa si erge su un’ampia terrazza, sulla quale si trova anche l’edificio che ospita la famiglia del governatore; la finestra di Clelia è ben riconoscibile, per la presenza di varie gabbie in cui la giovane alleva piccoli uccelli. Tra Fabrizio e Clelia, così, prende corpo a poco a poco una storia d’amore, tanto più intensa quanto costretta dalle limitanti condizioni della situazione: Fabrizio è un prigioniero, con cui nessuno può parlare, e tanto meno Clelia, già destinata per altro a sposare il marchese Crescenzi, un ricco e autorevole esponente dell’aristocrazia locale. I due giovani non possono fare a meno di cercarsi, e sviluppano un po’ alla volta un codice di comunicazione, ricorrendo ad un alfabeto rudimentale e, poi, a lettere scritte e recapitate a rischio della vita. Il loro amore, però, si nutre principalmente di sguardi, del desiderio e del piacere della visione.

Fabrizio, a un passo dalla condanna capitale, isolato, sottoposto a privazioni e costretto a sospettare di essere avvelenato dallo stesso cibo che gli viene servito, trova così inaspettatamente nella segregazione un motivo di felicità, dovuta

alla vicinanza della donna amata: l'isolamento fisico affina la sua dimensione interiore, fino a quel momento incapace di un vero sentimento, al punto da accettare a malincuore, solo dopo ripetuti rifiuti, il piano di evasione organizzato dalla zia e, "entusiasta all'idea di poter di nuovo abitare a due passi da Clelia"⁵⁰, da scegliere di tornare successivamente a costituirsi proprio alla cittadella dove pure rischia di essere ucciso. Intercorre un abisso tra una tale fiducia nell'*Erlebnis* come strumento di perfezionamento, di partecipazione al mondo circostante, e la rassegnazione del protagonista di *Prima della rivoluzione*, per il quale la prigione esiste da sempre, e non è stato sufficiente capirne i limiti per trovare la forza di liberarsi di essa. Nella *Certosa*, Clelia rende tollerabile e addirittura desiderabile la prigione: vive reclusa come Fabrizio, ma è grazie a lei che Fabrizio può lasciarsi portare dallo slancio utopico del sentimento; "Clelia è la città", dice invece Fabrizio nella parte iniziale di *Prima della rivoluzione*, un tassello elegante della prigione dorata in cui il protagonista è cresciuto. In Stendhal Clelia cambia Fabrizio, perché in lei c'è altro da tutto ciò che il giovane, senza mai innamorarsi, aveva conosciuto prima di lei: l'incontro tra i due comporta un progetto, il desiderio condiviso del cambiamento e dell'esperienza; in *Prima della rivoluzione* Clelia non può cambiare Fabrizio perché Clelia è già Fabrizio, gli è predestinata: esiste da sempre, come le statue della Cattedrale; è a Clelia che Fabrizio si adegua, e adeguandosi a lei rinuncia a conoscersi e a cambiare qualcosa di se stesso.

La visione, dicevamo, è nella *Certosa* lo strumento principe della formazione sentimentale e del perfezionamento interiore del protagonista. La visione determina l'intensità del desiderio, il potere incoercibile dell'immaginazione, moltiplicato dalla costrizione dello spazio fisico e del punto di vista, limitato dalle assi di legno con cui il governatore della cittadella aveva ordinato di chiudere l'orizzonte dello sguardo di Fabrizio e attraverso le quali il prigioniero riesce, nonostante tutto, a ritagliarsi un varco visivo che gli consenta l'osservazione della ragazza che ama.

L'insistenza sulla visione, sul suo potere e sulla sua necessità, in questa sezione del romanzo, è costante. Fabrizio è in prigione, e solo grazie allo sguardo riesce ad allontanarsi dalla condizione di isolamento e sofferenza propria del recluso:

Fabrizio tornò a guardare l'orizzonte immenso, le montagne coperte di neve, le stelle. Pensava: "Ma è proprio vero che questa è una prigione? Che questa è la prima notte che io passo in una prigione?"⁵¹

L'esercizio della vista, però, non è limitato alla semplice percezione della grandezza della natura, il che consente al protagonista l'esperienza simbolista

della sintonia e del riscatto esistenziale; lo sguardo, infatti, è lo strumento principe di una disposizione amorosa, della viva esperienza del desiderio di relazione interpersonale. Riporto alcuni significativi passaggi del romanzo:

“Che tristezza,” pensò Fabrizio, “se invece della sua bella faccia pensosa – che forse diventerà un po’ rossa, quando lei mi vedrà – vedessi arrivare la faccia volgare di una cameriera qualsiasi [...]”⁵².

Le fantasticherie di Fabrizio furono interrotte dal falegname della cittadella. Veniva a prendere le misure per le assi alle finestre [...]

“Così,” pensò Fabrizio, “non avrò più quella bella vista...”⁵³

Quando il falegname se ne fu andato, Fabrizio incominciò a pensare: “Così sono proprio suoi, quegli uccellini, ma tra un paio di giorni non potrò più vederli...”⁵⁴

Da quel momento non pensò ad altro, a come avrebbe potuto fare per vederla ancora, anche dopo che avessero messo quelle maledette assi [...]”⁵⁵.

“Dicono che con un po’ di pazienza e una molla d’orologio seghettata si può tagliare il legno, perfino il ferro... Potrei fare un buco in quelle assi.” [...] Ormai non riusciva a pensare ad altro, gli sembrava che tutto dipendesse da quel lavoro. “Mi basta riuscire a vederla, non voglio altro... No, un momento, voglio anche che lei veda che io la vedo...”⁵⁶

Tutto quel terzo giorno di prigionia Fabrizio lo passò in preda a un umore spaventoso, ma soltanto perché Clelia non si era fatta vedere⁵⁷.

La sera di quel giorno, che aveva passato senza vedere la sua bella vicina, gli venne un’ottima idea: con la croce di ferro del rosario [...] incominciò a fare un buco nello schermo di legno che chiudeva la finestra. Prima di mettersi al lavoro, aveva pensato: “Forse è un’imprudenza. I falegnami dicevano che domani verranno altri operai, a verniciare: che cosa diranno, se si accorgono che ho fatto un buco? Ma se non corro questo rischio, domani non posso vederla. Ah no, stare per colpa mia un giorno senza vederla, e proprio adesso, che quando mi ha lasciato era in collera!” E l’imprudenza di Fabrizio fu ricompensata. Dopo quindici ore di lavoro riuscì a vederla, e la cosa stupenda fu che Clelia, convinta di non essere vista, rimase a lungo immobile a guardare l’immenso schermo di legno, e Fabrizio ebbe tutto il tempo di vedere quanta compassione, quanto affetto c’erano in quegli occhi. Verso la fine, Clelia non badava neanche più ai suoi uccellini: stava lì, ferma a guardare verso la finestra della prigione⁵⁸.

Fabrizio lo aveva conservato come un tesoro, quel pezzo di carbone trovato nella stufa, e ora – senza perder tempo, approfittando dell’emozione di Clelia – se ne servì per scrivere sulla mano una serie di lettere che, messe insieme, formavano queste parole: “Io vi amo, per me la vita ha valore solo perché vi vedo”⁵⁹.

Si tratta, come si vede, del crescendo inarrestabile di un piacere che dà una vera e propria dipendenza. Se il modello di tale atteggiamento è indiscutibilmente quello romantico della contemplazione della bellezza e della sua capacità di riscattare la miseria dell’esistenza, non è difficile per noi riconoscere in esso lo stesso fondo voyeuristico che caratterizza l’esperienza dello spettatore cinematografico, costretto, come Fabrizio, a fare esperienza della chiusura spaziale e della forzata limitazione del movimento. L’intero episodio, nota Kline, ha un chiaro carattere regressivo: la condizione di Fabrizio è quella di essere “vicino a, ma non insieme all’oggetto del suo desiderio”⁶⁰: da qui il piacere dell’osservazione e della distanza. Così, in condizioni di privazione sensoriale, l’esperienza dello sguardo diviene l’unico possibile riscatto di fronte allo smarrimento del senso, l’unico che consenta la sua ricostruzione in una narrazione esterna, che per Fabrizio è costituita dai movimenti di Clelia, dal mutare di dettagli e atteggiamenti, dalla sua stessa tensione verso la necessità dell’esperienza visiva, per lo spettatore cinematografico dall’illusione di un gioco di ombre, sublimato in un’irrinunciabile immersione nel territorio dell’immaginario⁶¹.

Più di un dettaglio, nella sequenza della camera ottica a Fontanellato, ricorda molto da vicino l’intera sezione della *Chartreuse* in cui Fabrizio, dalla sua cella, scopre, ricambiato, il suo amore per Clelia. Innanzitutto, la collocazione dell’episodio, una torre della rinascimentale Rocca Sanvitale, che ricostruisce l’atmosfera e le suggestioni approssimativamente storiche della *Chartreuse* (abbiamo già detto della matrice tardorinascimentale dell’ispirazione di Stendhal). Poi, l’enfasi sulla deprivazione sensoriale, premessa ineludibile del fascino della visione, che colpisce sia il Fabrizio del romanzo che la Gina cinematografica, e di cui è chiara indicazione l’inquadratura, già ricordata, in cui riconosciamo le mani dei protagonisti che si toccano nella semioscurità della camera ottica, in modo da offrire a Gina un sostegno in un territorio sconosciuto e invisibile. Inoltre, entrambi i testi marcano l’alterità dello spazio esterno, ricostruita nella *Certosa* nei tratti idillici della stanzetta di Clelia, luminosa e allietata dal canto degli uccelli, ed enfatizzata in *Prima della rivoluzione* dal passaggio al technicolor, nelle inquadrature della piazza che riproducono il punto di vista dell’osservatrice/spettatrice. Altre somiglianze, che ancora più chiaramente fanno luce sulla natura profonda dell’ispirazione dell’autore, riguardano la posizione psicologica dei personaggi, e in particolare il carattere voyeuristico della loro espe-

rienza, riconoscibile in entrambi i testi nel piacere e nell'intensità dovuti alla non reciprocità dell'atto percettivo: come, nel romanzo di Stendahl, Fabrizio è letteralmente sommerso dalla felicità data dal poter osservare Clelia senza essere da lei visto, così, in *Prima della rivoluzione*, Gina sembra travolta da un senso di tenerezza nei confronti del nipote, che la porta a guardarlo con una passione disperata e determina *tout court* la sua confessione solitaria.

L'intera sequenza di Fontanellato rappresenta dunque il momento più intenso in cui *Prima della rivoluzione* mette in scena una riflessione sul ruolo dello spettatore, sulla sua partecipazione alla costruzione del senso di ciò che è oggetto di uno sguardo. Funzionale a tale obiettivo è l'uso insistito della soggettiva, in cui il punto di vista del personaggio su uno spettacolo immaginario viene a coincidere con quello dello spettatore⁶². Il carattere marcatamente artificiale del procedimento allude così alla falsità convenzionale di un'impossibile sovrapposizione di sguardi, relativizzando così il potenziale simbolico della corrispondenza e dell'identificazione. Il risultato è nel segno dell'ambiguità, così come ambiguo è il cinema: l'evidenza ontologica dell'immagine, il suo implicito statuto di verità entrano in conflitto con l'esibizione del carattere fittizio dell'identificazione spettatoriale.

Come nella sequenza del Teatro Regio, poi, anche a Fontanellato l'enfasi sulla visione è marcata dalla costruzione dell'inquadratura in cui Gina, ripresa frontalmente, è seduta nel punto di osservazione privilegiato della camera ottica [fot. 117]. Il corpo di Gina disegna una duplice ombra sul muro alle sue spalle, enfatizzandone la centralità in uno spazio perfettamente simmetrico; inoltre, una luce particola-



fotogramma 117

re illumina il volto della donna, come a dire che tutto passa di lì, da quello sguardo. Non è la prima volta, nel film, che lo spettatore entra prepotentemente in scena. Pensiamo alla sequenza iniziale, in cui Fabrizio si reca nel Duomo cittadino per osservare Clelia e separarsi da lei: l'enfasi sulla visione è data, qui, dall'insistenza sul volto del protagonista e, *e contrario*, dall'assenza di un qualsiasi scambio verbale. Un'enfasi analoga è riscontrabile anche in altre sequenze di cui abbiamo già detto: la messa in scena delle cadute dalla bicicletta da parte di Agostino, per lo sguardo distante ma turbato di Fabrizio, le considerazioni sul dipinto di Padova a Stagno Lombardo. La stessa sequenza XXVIII, quella del Supercinema Orfeo⁶³, potrebbe essere classificata come un *a parte* sulle ossessioni e le fantasie dello sguardo; spettatori di azioni e pensieri altrui affollano del resto anche il Teatro Regio. Fontanellato, indubbiamente, rappresenta il luogo cruciale di questa attenzione diffusa, a chiarire definitivamente che "il cinema appartiene soprattutto allo spettatore, nella misura in cui è un'arte dell'evanescenza, un'arte che non si costituisce se non dal momento in cui è ri-creata attraverso una serie di processi che sono quelli della visione immediata, del ricordo e della scrittura sul cinema stesso"⁶⁴.

Come spesso accade in una scrittura segnata da quella *anxiety of influence* di cui parla Bloom, le somiglianze tra i testi sono principalmente necessarie per mettere in una luce adeguata il rilievo degli scarti dal modello. E lo scarto tra l'esperienza vissuta da Fabrizio nella *Certosa* e quella di Gina in *Prima della rivoluzione* è effettivamente abissale. Fabrizio, infatti, attraverso l'esercizio dello sguardo intraprende un percorso di crescita individuale, ottiene conferme ai suoi sentimenti, sviluppa una relazione interpersonale di intensità per lui sconosciuta coinvolgendo emotivamente una persona in un progetto sentimentale. Gina, invece, dà sì voce alla distanza del suo sguardo, ma resta al di qua della partecipazione. Se, in presenza di Fabrizio, la protagonista insiste sul potenziale fantastico della visione, ora, nella sua solitudine di spettatrice, le sue parole non costituiscono altro che un controcanto disincantato all'apparente idillio della situazione, dato dal clima di evasione dall'oppressione cittadina e dall'insistenza sulla fenomenologia dello scambio amoroso – il tenersi per mano, i baci appassionati. Così, in questo passaggio di *Prima della rivoluzione*, l'esperienza dello sguardo configura uno stato allegorico di alienazione, piuttosto che un processo di condivisione affettiva.

Il finale della sequenza costituisce uno dei momenti più intensi dell'intero film. Fabrizio ha appena condiviso con la compagna la felicità della situazione, che, per lui, coincide con una temporanea guarigione dalla 'nostalgia del presente' di cui soffre, e che lo porta ad avvertire come perduto, e dunque inutile, il tempo che si sta vivendo. A Fontanellato per Fabrizio l'idillio si somma all'esercizio della fantasia, con la conseguenza di una nuova percezione dell'esperienza vissuta, intensa e nello

stesso tempo spensierata: “questo momento qui non lo scambierei con nessun altro, e anche se sta passando, non me ne importa niente, glielo perdono”. Gina replica proclamando la sua diversità e aprondo a Fabrizio il fondo delle sue contraddizioni: “non immagini neanche cosa mi piacerebbe... vedi, vorrei... che niente si muovesse più. Tutto fermo, fisso come in un quadro, e noi... noi dentro, fissi anche noi. Guarda qui: niente più maggio, giugno, luglio, agosto, settembre. Settembre... chi sa dove saremo noi in autunno...”. Gina, in poche parole, di fronte alla possibilità dell’abbandono, preferisce confermare la sua schizofrenia, tra il desiderio di immobilità e di stasi, in un momento irreali di parentesi dal quotidiano, e l’insopprimibile fuga della fantasia, proiettata nell’altrove inconoscibile del futuro.

Sembra quasi scontato notare come tale dialettica sia, più o meno, quella che caratterizza ogni animo umano, diviso tra il bisogno di sicurezza, di prevedibilità, e la necessità del cambiamento, della costruzione del nuovo. Per Bertolucci, il desiderio di fermare il tempo è parte di quella sindrome di cui abbiamo detto sopra, manifestazione del disagio di fronte alla separazione dalle cose e dagli affetti⁶⁵, e, indubbiamente, le parole di Gina esprimono la paura, difficile da confessare apertamente, che l’amore di Fabrizio sia solo un accidente passeggero, incapace di crescere in una relazione matura. Ma il discorso di Gina ha molto a che fare anche con il cinema, ovviamente, una delle cui premesse è proprio, come abbiamo già visto, il desiderio di fermare tutto e di fare parte del sogno. La perfezione dell’attimo riscattata la vanità dello scorrere insensato delle ore, e offre un rifugio, perfetto e immutabile, all’alternativa imprevedibile dell’evolversi delle relazioni. Come negli *Ossi di seppia* montaliani, nel cinema la vita viene fermata e resa immortale, al prezzo però della sua immodificabilità, della perdita in essa dell’elemento autenticamente vitale, dato dall’acqua, dal movimento. Lo spettatore prefigurato da Gina, però, non si accontenta della contemplazione: sogna di essere dentro un sogno, parte della perfezione di un eterno presente che, coscientemente, sa di essergli preclusa; il sacrificio della mutevolezza degli eventi gli riesce tollerabile perché si sente incapace di affrontare le imprevedibili cadute della vita e il suo inevitabile scivolare verso la morte. “Noi dentro, fissi anche noi”, chiede Gina alla rappresentazione della camera ottica, così come, a Stagno Lombardo, sarà ancora Gina a ricordare ai presenti che nel quadro di Padova “ci siamo dentro anche noi, tutti”. L’insistenza nevrotica sul desiderio di fare parte di una rappresentazione rivela così il modo con cui Bertolucci si avvicina al mito dell’arte eternatrice: il sogno dell’immobilità, l’utopia del ‘noi dentro’, sono soprattutto la conseguenza di una frattura, dell’incapacità di accettare le contraddizioni del presente in movimento e in continua ridefinizione. Abbiamo già detto altrove di tale *impasse* del personaggio: a casa di Cesare, per Gina il tempo non esiste; in macchina con Fabrizio, Gina dice di non amare gli adulti, e gli adulti sono fondamentalmente il prodotto umano dell’azione del tempo.

D'altro canto, l'alternativa 'reale' alla forma estrema di sintonia che Gina chiede all'illusione della rappresentazione è il 'noi dentro' con cui Fabrizio aveva iscritto la propria esperienza sociale nell'"arena murata" della piazza cittadina: una corrispondenza al negativo, che rende ancora più comprensibile il sogno di evasione nella forma perfetta e immobile dell'arte che ci propone Gina.

Le affermazioni di Gina sul quadro di Padova a Stagno Lombardo e, ora, la sua confessione del desiderio di divenire parte di una forma imm modificabile e perfetta, non sono dunque che una più compiuta formalizzazione del contenuto della sequenza VII, in cui, come abbiamo visto, Gina dispone sul letto una serie di fotografie. Il fascino della rappresentazione, insomma, è il prodotto di un'istanza regressiva, del desiderio inconfessato di perfezione, ricercata illusoriamente nel passato e nella cancellazione del tempo. Si tratta dunque di una presenza che, nello stesso tempo, non esclude la morte e l'assenza: è anzi, più precisamente, proprio l'unione di presenza e assenza a sedurre il desiderio del personaggio: come per Fabrizio nella sua cella, e come nei sogni, in cui si può "rendere presente una certa assenza, doppiare il visibile con l'invisibile, essere perfetti pur essendo parziali"⁶⁶.

Il cinema classico ha sempre privilegiato uno sguardo maschile, di cui ha spesso messo in movimento le istanze profonde, tra aggressività e desiderio di possesso. Lo sguardo di Gina mette invece in luce le debolezze ontologiche dello spettatore, e il precario bisogno di assicurazione chiesto alla rappresentazione, allo sguardo di un altro cui sovrapporre il proprio. "L'unico vero viaggio, l'unico bagno di giovinezza sarebbe [...] avere altri occhi, vedere l'universo con gli occhi di un altro, vedere i cento universi che ciascuno vede, che ciascuno è"⁶⁷, scrive Proust, e questo sembra anche il sogno dello spettatore, rappresentato in *Prima della rivoluzione* dalla fiducia, un po' infantile e un po' disperata, che Gina manifesta nell'atto della rappresentazione.

Il bisogno di protezione che Gina chiede all'immagine avulsa dalla storia, "la nostalgia persistente, e sempre contraddetta, di una fissità fuori dal tempo e dallo spazio"⁶⁸, nel finale della sequenza, stabilisce una relazione alquanto problematica con l'insopprimibile tensione fantastica e immaginativa propria del personaggio. Gina, infatti, ha appena formulato il desiderio irrealizzabile che il calendario, con l'alternanza dei mesi e delle stagioni, smetta per sempre di segnare il passo della vita umana; eppure, appena espressa la formula augurale, non può fare a meno di chiedersi cosa accadrà in autunno, di immaginarsi quel settembre che vorrebbe non arrivasse mai. È, anche questo, il paradosso del cinema, oggetto immobile, capace di fermare il tempo in un prodotto tecnicamente determinato ma ontologicamente mobile, impensabile senza il movimento, la luce, l'immaginazione. In quanto prodotto finito e imm modificabile, il film può riprodurre il reale, contenere la nostra memoria, prestarsi all'omaggio della rilettura, all'attenzione dell'analisi; il suo potere evocativo

non ne esce però per questo limitato, per la naturale tendenza dello spettatore a entrare nel film, a immaginare di vivere altrove. Nel cinema è dunque ontologicamente in gioco il conflitto 'impuro' tra la tendenza irrazionale a credere nel fantastico e la razionalità del non credere, la consapevolezza di essere di fronte, fondamentalmente, a un gioco di ombre. L'esperienza del cinema è dunque una sorta di fantasticheria, un sogno a occhi aperti, costantemente limitato dalla negazione cosciente, dalla semplificazione della *Verneinung* che rende accettabile ciò che non può essere esclusivamente determinato dal principio del piacere.

La sequenza di Fontanellato si conclude nel segno di questa dicotomia, racchiudendo entrambe le idee di cinema di cui abbiamo appena detto. Semmai, però, sembra prevalere il fascino di un cinema come strumento dell'immaginario e terreno del sogno. L'inquadratura finale ci mostra infatti la piazza di Fontanellato, in autunno, osservata dal punto di vista del dispositivo ottico: è lo stesso luogo dove, in tempo reale e a colori, avevamo già osservato per due volte Fabrizio, nella lunetta semicircolare che l'inquadratura aveva interamente raffigurato, riproducendo esattamente i limiti spaziali dello sguardo, secondo il punto di vista dell'osservatrice. Ora, invece, l'immagine non riproduce più uno sguardo reale e condizionato da una situazione contingente: sempre a colori, ma occupando l'intero fotogramma, vediamo una Fontanellato quasi antitetica a quella che abbiamo appena osservato: sono scomparsi il tavolo all'aperto e le bandiere dello sfondo, chiara allusione a un giorno di festa, il cielo è grigio, la chioma del grande albero è ingiallita e solo poche figure solitarie attraversano lo spazio, seguendo varie direzioni [fot. 118].



fotogramma 118

Il passaggio dalla delimitazione dello spazio alla normalità dimensionale dell'inquadratura finale è leggibile come un chiaro indizio di allargamento della prospettiva fisica e psicologica che Bertolucci intende dare alla sequenza di Fontanellato. La presenza della lunetta allude infatti alla presenza di un osservatore ben determinato dalla finzione cinematografica: Gina, al suo posto privilegiato, dentro la camera ottica. L'inquadratura finale, invece, non riproduce più un paesaggio oggetto di uno sguardo reale, ma uno sguardo immaginario, che prende sì le mosse dalle parole del personaggio, ma che è indubbiamente allusivo di una generalizzazione e di un procedimento collettivo, determinato dalla disposizione fantastica di ogni spettatore cinematografico. Il carattere ontologicamente riproduttivo del cinema, il suo rispondere alla crisi del divenire con le armi dell'apparenza e dell'immodificabilità lasciano il campo, in questa inquadratura, al potenziale immaginario dello spettatore, capace di proiettare nell'immagine i propri sogni e le proprie fantasie. Se l'accento sul dispositivo ottico, così come il fermo immagine che aveva chiuso la sequenza di Stagno Lombardo, avevano evocato Bazin, offrendoci la misura psicologica della riproduzione figurativa, l'inquadratura finale della sequenza di Fontanellato ci fa pensare a Morin, al ruolo insostituibile dello spettatore che completa, fantasticando, il dato tecnico e analogico proprio dell'immagine cinematografica. L'incontro tra l'osservatore e l'oggetto dell'osservazione si realizza così su un terreno che problematicamente contraddice il fondo brechtiano della consapevolezza della finzione, pur così presente, come abbiamo visto, nella genesi e nella scrittura di *Prima della rivoluzione*. Se altrove lo spettatore è ripetutamente chiamato alla percezione della relatività e della costruzione del discorso cinematografico, ora, invece, viene sollecitato in identificazione e proiezione, nell'esercizio libero e incontrollato della fantasticheria. Altri due procedimenti, non a caso, sottolineano questo slittamento verso una rappresentazione più libera e aperta alle suggestioni dell'immaginario: il commento musicale, che prima aveva accompagnato le esibizioni quasi clownesche di Fabrizio con un motivo scherzoso di clavicembalo, e che ora si allarga in un'aria modulata ed evocativa, e il prolungamento dell'inquadratura, chiusa dalla didascalia che indica la fine della prima parte del film, oltre il tempo strettamente necessario alla narrazione. Anche l'apertura che unisce commento musicale e durata temporale della ripresa, così, diviene un efficace strumento di riflessione metalinguistica, alludendo al fascino indefinito, e alla seduzione della corrispondenza che il cinema offre ai suoi spettatori.

Note

- ¹ T. S. ELIOT, *Four quartets*. *Burnt Norton*, in *Opere. 1939 1962*, cit., p. 338.
- ² L. MICCICHÉ, «*Prima della rivoluzione*», cit., pp. 34 e 35.
- ³ In queste inquadrature, i carrelli laterali, il fuori tempo delle parole dei personaggi richiama abbastanza esplicitamente il godardiano *Vivre sa vie* e spazzano via provocatoriamente il canone classico, con l'esibizione dell'artificio e dell'irregolarità linguistica. In più, la marginalizzazione dei personaggi è esibita dal loro prematuro scivolare nel fuori campo, per lasciare spazio alla rappresentazione di bambini, giovani e adulti che stanno organizzando la festa del PCI.
- ⁴ “Alla fine dell'estate, ogni anno, nel Parco Ducale...”: è il testo della didascalia che introduce la sequenza della Festa dell'Unità. Alla chiarezza delle parole non corrisponde però, in questo caso, un'analogia precisione circa la loro collocazione temporale: il testo è infatti anticipato rispetto alle immagini, e si sovrappone in buona parte alla conclusione della sequenza precedente.
- ⁵ G. VERDI, *Macbeth*, in *Libretti*, Mondadori, Milano 2000, p. 243.
- ⁶ Bertolucci usa il procedimento sui genitori di Fabrizio, che, seduti in platea, hanno appena riconosciuto il figlio nel palco della futura consuocera, seduto accanto alla fidanzata. Un'analogia inquadratura su Fabrizio con le due donne è stata girata e poi espunta dalla versione definitiva del film.
- ⁷ *La sinistra e la destra contro* *Prima della rivoluzione*, cit., p. 41.
- ⁸ G. VERDI, *Macbeth*, cit., p. 243.
- ⁹ F. SANTOVETTI, *L'angoscia e la rivoluzione: Bernardo Bertolucci e il cinema di poesia*, cit., p. 161. Secondo Loshitzky, il tradimento di Fabrizio è un segnale di immaturità che rivela la posizione “before the analysis” dell'autore (Y. LOSHITZKY, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, cit., p. 198; Bertolucci si sottopose a un lungo trattamento psicoanalitico a partire dal 1969).
- ¹⁰ L. L. WILLIAMS, *Stendhal and Bertolucci: The Sweetness of Life before the Revolution*, cit., p. 217.

- ¹¹ G. VERDI, *Macbeth*, cit., p. 247.
- ¹² *Ibid.*, p. 254.
- ¹³ Ci ricorda di tutto ciò Claudia Corti: “all’interno del dramma corre per linee implicite, ma chiarissime, una riflessione epistemologica sulla valenza semantica e la capacità comunicazionale delle due categorie che più interessarono la Rinascenza, di qua e di là dalla Manica: il *linguaggio* e la *vista*” (C. CORTI, *Macbeth: la parola e l’immagine*, Pacini, Pisa 1983, p. 8). Nel suo studio semiotico sul capolavoro di Shakespeare, la Corti mette in rilievo, con un attento e continuo confronto con il testo, lo spessore filosofico dell’operazione, compiuta nell’ambito di un “sistema di idee in cui sia l’interesse per la dimensione metafisica, sia l’interesse per la parola e l’immagine trovano la propria collocazione storica; sistema che, come è ben noto, si sviluppa attorno alla riscoperta rinascimentale del platonismo, in un contesto di pensiero ancora fortemente legato alla tradizione medievale-aristotelica” (*ibidem*).
- ¹⁴ Cfr. R. P. KOLKER, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 86 e ss.
- ¹⁵ Secondo Kolker, il procedimento è anche una chiara citazione da *In a lonely place* di Nicholas Ray (1950), in cui lo stesso procedimento è usato su Dixon, il personaggio interpretato da Humphrey Bogart (cfr. R. P. KOLKER, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 57).
- ¹⁶ G. VERDI, *Macbeth*, cit., pp. 254-55.
- ¹⁷ *Ibid.*, pp. 258-59.
- ¹⁸ H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, cit., p. 61.
- ¹⁹ “Le parole dell’opera contraddicono i suoi [di Fabrizio] tentativi di rassicurare e parlano anche alla sua cattiva coscienza” (R. P. KOLKER, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 59).
- ²⁰ G. VERDI, *Macbeth*, cit., pp. 259-60.
- ²¹ Sul carattere onirico e irrealista della sequenza si veda anche F. SACCHI, *Finalmente un’attrice che sa recitare, la dolce Adriana Asti*, in “Epoca”, 25 ottobre 1964.
- ²² La copia lavoro di questa e di altre scene del film, indispensabile per cogliere la portata dell’intervento del montaggio, è reperibile nel disco extra della sua edizione in DVD, per Ripley’s Home Video.

²³ H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, cit., p. 237.

²⁴ “Nella struttura formale dei film di Bertolucci Verdi [...] diventa un sostituto di Brecht: attraverso le allusioni verdiane egli crea così una sorta di dispositivo di distanziamento. Attraverso la dialettica creata tra la sua accettazione degli estremi verdiani e la loro analisi critico-ironica, il contrappunto ad essi realizzato con il suo stesso testo, il melodramma operistico viene trasformato in uno strumento, a disposizione sia del regista che dello spettatore, per meglio distinguere gli eventi della narrazione senza perdersi in essi. La dimensione narrativa dell’opera e del film si riflettono reciprocamente, creando la coscienza dell’artificio delle loro convenzioni, e allertando lo spettatore contro la potenziale inflazione melodrammatica dello stesso racconto filmico” (R. P. KOLKER, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 61).

²⁵ J.-C. MIRABELLA e P. PITIOT, *Bertolucci e il suo doppio*, cit., p. 19.

²⁶ Si tratta infatti di riprese effettuate durante la rappresentazione della *Luisa Miller*, che inaugurò, come abbiamo visto la stagione lirica del Regio nel dicembre del 1962 (cfr. F. S. GERARD, *Sulla cresta dell’onda*, cit., p. 64).

²⁷ L. MICCICHÉ, «*Prima della rivoluzione*», cit., p. 37.

²⁸ G. VERDI, *Il trovatore*, in *Libretti*, cit., pp. 121-22.

²⁹ Mi riferisco in particolare al pesante intervento censorio voluto da Giuseppe Ermini, ministro democristiano della Difesa al tempo dell’uscita del film. Riportiamo il testo del dialogo forzatamente espunto, in cui Ussoni prova a difendere lo spazio d’azione e il significato dell’azione delle formazioni volontarie, chiara allusione al movimento partigiano: “USSONI (battendo un pugno sul tavolo): Abbiamo fatto l’impossibile per costituire queste formazioni volontarie. Il loro compito è di operare alle spalle del nemico, ed ora lei mi dice... Ma giustamente si è gridato ai quattro venti che tutte le forze vive d’Italia dovevano prendere parte alla guerra. Abbiamo risposto all’appello. Abbiamo dato un contributo superiore ad ogni aspettativa... MEUCCI: Capisco la sua preoccupazione. D’altro canto lei sa meglio di me che le guerre si combattono con un esercito fedele, saldo, compatto. L’esperienza ha sempre dimostrato che i volontari arruolati nell’esercito regolare sono di scarso sussidio se armati e dispersi in guerriglia. Comunque il lasciapassare lo ha avuto. USSONI (irritato): Non sono venuto a chiedere l’elemosina di un lasciapassare! Ci si rende conto dei sacrifici, delle vite, che questa organizzazione è costata? MEUCCI: E lo riconosciamo... il vostro servizio di informazioni è stato perfetto. USSONI: Vede? Ma al momento di riconoscere questo nostro contributo, ecco qua... Parliamoci francamente, Capitano. L’ordine che lei mi ha trasmesso rispecchia la ripugnanza di tutto l’esercito, a cominciare dal Signor Generale Lamarmora, per le forze rivoluzionarie. È

chiaro che si vogliono escludere queste forze dalla guerra, impedire loro... MEUCCI: Mi ascolti Marchese, da ieri mattina l'avanzata è cominciata su tutto il fronte. E dall'alba di stamani notizie che pervengono dal Comando ci informano che le nostre forze sono impegnate in durissimi scontri. Non possiamo che rallegrarcene. L'esito della guerra è sicuro. L'esercito regolare basterà alla patria". All'intervento della censura fa riferimento, tra l'altro, G. CHIGI, *Viva l'Italia*, in "Cineforum", 501, gennaio/febbraio 2011, pp. 60-61.

³⁰ L'esperienza della regia lirica durerà per un ventennio, affiancandosi al lavoro cinematografico. Nella teatrografia viscontiana è ben nutrita la presenza di opere verdiane, a partire dall'edizione della *Traviata* del 1955; per un elenco completo: http://www.luchinvisconti.net/visconti_pg/teatro_lirica.htm.

³¹ G. VERDI, *Il trovatore*, cit., pp. 123-24.

³² C. BERTONI, *Dalla pagina allo schermo: il senso sospeso di un racconto*, cit., p. 120.

³³ Il personaggio del tenente austriaco ha, in Visconti, moti di entusiasmo che ricordano più il Julien Sorel di *Il rosso e il nero* che il Remigio della novella di Boito. La scena in cui Mahler si reca nottetempo nella villa di Aldeno a trovare Livia, per poi restare da lei, nascosto, per un giorno in più, sembra infatti presa di peso dal trentesimo capitolo del romanzo di Stendhal. Mentre in Boito, infatti, la visita clandestina che Remigio fa a Livia è velocissima e brutalmente finalizzata alla richiesta esplicita di denaro, l'ambivalenza dei sentimenti e il bisogno di confessione accomunano sia Julien e M.me Rênal, nel romanzo, che Livia e Franz nel film di Visconti. Oltre a ciò, uniscono i due episodi alcuni particolari secondari, come la lunga separazione che precede l'incontro tra i due amanti, il che spinge l'eroina femminile a una iniziale diffidenza, gli stratagemmi adottati per nascondere la presenza dell'amante, l'equivoco sulla presenza di ladri in casa (cfr. STENDHAL, *Il rosso e il nero*, cit., pp. 219-31).

³⁴ L. MICCICHÉ, «*Prima della rivoluzione*», cit., p. 37.

³⁵ Il personaggio è interpretato da Gianni Amico, cosceneggiatore e insostituibile collaboratore di Bertolucci durante la lavorazione del film.

³⁶ Lo spettatore, in *Prima della rivoluzione*, osserva, sceglie e interpreta. Si tratta, secondo la definizione di Rancière, di uno spettatore emancipato, la cui partecipazione attiva risulta indispensabile allo spettacolo cinematografico: "il cinema è l'arte che più di ogni altra dipende interamente dall'attenzione dello spettatore: proprio nelle sue condizioni puramente materiali, il cinema è l'arte che più deve essere costituita e concatenata allo sguardo" (J. RANCIÈRE, in *Le ragioni del disaccordo*, cit., p. 9).

³⁷ L'episodio, ricorda l'autore, è stato girato "quasi per scherzo, perché sentivo il bisogno di un vuoto, perché mi sembrava che dopo la sequenza troppo forte in cui lui la vede uscire da un albergo con un altro uomo, ci volesse quello che chiamano l'«anticlimax»" (*Intervista con Bernardo Bertolucci*, cit., p. 268). Inoltre, chiarisce Bernardo, i discorsi tra i due sono "un omaggio al pezzo di Brice Parain in *Vivre sa vie*, lì fondamentale, qui molto meno" (*ibid.*, p. 273).

³⁸ Rossellini resta un punto di riferimento fondamentale per il giovane Bertolucci, anche se più per quanto riguarda il rigore dell'impegno intellettuale che non per coincidenza di soluzioni espressive adottate. Omaggi espliciti al cinema di Rossellini sono ancora presenti nella *Commare secca*, nell'episodio del soldato calabrese interpretato dal ballerino statunitense Allen Midgette, che in *Prima della rivoluzione* vediamo nel ruolo di Agostino e che riconosceremo anche in *Strategia del ragno* e in *Novecento*. Nella *Commare*, seguiamo il giovane soldato mentre, in cerca di compagnia, passeggia per Roma fino a giungere al Colosseo, dove si trova un gruppo di turisti americani: chiaro rimando a *Viaggio in Italia*, in cui la protagonista visita vari luoghi di rilevante valore artistico. Nello stesso film, la breve apparizione di un bambino nero rimanda probabilmente ad una degli episodi di *Paisà*, quello in cui un soldato americano di colore, a Napoli, incontra un bambino orfano e in qualche modo si lega a lui, prima di fuggire dopo essersi reso conto del misero contesto in cui il piccolo vive.

³⁹ "Un regista deve iniziare a prendere posizione non soltanto nell'atto di confrontarsi con il mondo e con la società che descrive, ma anche confrontandosi con l'arte che egli stesso crea. Sarebbe un bene cominciare a vedere film che prendono coscienza di ciò che sono, come già è successo per la musica e la letteratura, cioè che ci possa essere un cinema che guardi a se stesso, un cinema che parli di cinema. Nel film che intendo fare, e, in fondo, anche in quelli che o già fatto, specialmente nel secondo, [...] vorrei poter prendere posizione nei confronti del linguaggio scelto" (in J. BRAGIN, *A conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 42).

⁴⁰ A. SCANDOLA, (*In*)finitamente liberi. Il lavoro di Bertolucci con gli attori, in AA. VV., *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film*, cit., p. 98.

⁴¹ Per uno studio del film come risultato della relazione di sguardi rimando agli studi di S. HEATH e T. DE LAURETIS, e in particolare a *The Cinematic Apparatus*, St. Martin's Press, New York 1980.

⁴² Anche questa scena è stata girata a film ultimato (cfr. *Intervista con Bernardo Bertolucci*, cit., p. 268).

⁴³ L'utilizzazione del procedimento dell'iterazione narrativa è presente anche nella sequenza XXVII, in cui vediamo Fabrizio aggirarsi per le strade di Parma, prima di andare a vedere *Une*

femme est une femme di Godard al Supercinema Orfeo. Per due volte osserviamo il personaggio passare accanto a una ragazza che si accorge di lui; a separare le due inquadrature, una citazione, in forma di manifesto, del film in programmazione. Dopo Resnais e Bertolucci, la violazione iterativa del principio cronologico diviene un tratto distintivo della retorica anticlassicista di più autori: sarà presente anche in film di Godard, come *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), e in *Le bonheur* (1965) di Agnès Varda.

⁴⁴ L'attributo epico è il gesto o il segnale fisico distintivo, che, ripetuto nel testo, consente il riconoscimento che non derivi dalla semplice conoscenza del nome. Il procedimento è di matrice classica, ma ha una larga utilizzazione anche nella narrativa moderna e contemporanea.

⁴⁵ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 24.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷ Nella parole di Gina, come altrove nel film, si legge un'eco dei versi di Attilio ("Se tu fossi morta / potrei ricordare quel giorno d'estate"; A. BERTOLUCCI, *Romanza*, in *Opere*, cit., p. 62).

⁴⁸ "FABRIZIO. Cosa fai tutto il giorno a Milano? [...] GINA. Ma niente. Faccio la trasmissione del pensiero. Ho una mira infallibile. Suono il triangolo. Faccio tre bagni al giorno. Piango sempre... rido sempre. [...] E poi non mi piacciono le persone grandi... gli adulti. Non sono mai attraenti. (*Sospira.*) Non mi piaccio neanche io. Neanche un po'. [...] FABRIZIO. Sai andare in bicicletta? GINA. Ma certo, benissimo, ho fatto anche delle gare. FABRIZIO. Non sei mai scappata di casa? GINA. Non c'è mica bisogno di scappare di casa, basta rimanere in casa quando gli altri escono. E se gli altri sono in casa, allora certo, per forza, uno scappa. Io ero famosa per queste cose, adesso non fa più effetto ormai. Si son abituati tutti. [...] FABRIZIO. Ma tu perché non ti piaci? GINA. Ma... FABRIZIO. Perché non ti piacciono gli adulti? GINA. Ma chi te l'ha detto? Mi piacciono molto, invece. Alti, biondi... [...] Non è vero che so andare in bicicletta! Cado... (*Prima della rivoluzione*, cit., pp. 17-18). Gina e Fabrizio sono in macchina, durante il funerale di Agostino: da notare il carattere dell'interrogatorio cui Fabrizio sottopone la zia, volto a ricercare nella donna la presenza degli attributi che caratterizzavano l'amico suicida: la bicicletta, le fughe da casa. L'insistenza rivela sia l'intensità del senso di colpa, sia il bisogno regressivo di iterare, in forme stabili e conosciute, le relazioni interpersonali.

⁴⁹ *Prima della rivoluzione*, cit., p. 24.

⁵⁰ STENDHAL, *La Certosa di Parma*, cit., p. 349.

⁵¹ *Ibid.*, p. 247.

⁵² *Ibid*, p. 248.

⁵³ *Ibid*, p. 249.

⁵⁴ *Ibid*, p. 250.

⁵⁵ *Ibid*, p. 251.

⁵⁶ *Ibid*.

⁵⁷ *Ibid*, p. 253.

⁵⁸ *Ibid*, p. 254.

⁵⁹ *Ibid*, p. 263.

⁶⁰ T. J. KLINE, *I film di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 40. Kline offre un'interpretazione complessiva di questa sezione del romanzo, riletta come una metafora regressiva del desiderio di ritorno nel grembo materno. Clelia è la madre che nutre e protegge Fabrizio. La scena del desiderio infantile è necessariamente fuori dal tempo e dallo spazio, e Stendhal, non casualmente secondo Kline, sottolinea sia l'aerea distanza della cella di Fabrizio, sia la perdita della nozione del tempo da parte del prigioniero (solo più tardi l'autore ci informerà della durata della prigionia di Fabrizio: nove mesi). Il bisogno insopprimibile della presenza si unisce a quello dell'assenza, e non sarà un caso che anche successivamente, quando Fabrizio e Clelia potranno dare vita al loro amore, ciò avverrà proprio a sacrificio della possibilità di *vedersi*, in modo da riprodurre la contraddittoria parzialità dell'esperienza, pur capovolgendone il segno.

⁶¹ Anche l'alfabeto con cui Gina, nella *Certosa*, riesce a comunicare a distanza con il nipote recluso nella Torre Farnese, è significativamente fatto di luce: "Una notte, verso l'una, Fabrizio se ne stava disteso sul davanzale della finestra, sporgendo la testa dall'apertura dello schermo, a guardare le stelle, l'orizzonte immenso. Stava guardando dalla parte del basso Po, verso Ferrara, quando vide per caso una luce, minuscola, vivissima. Sembrava venisse dall'alto di una torre. 'Non si deve poterla vedere, dalla pianura, quella luce,' pensò. 'Dal basso, dev'essere nascosta dai muri della torre. Sarà qualche segnale...' E di colpo si accorse che quella luce si accendeva e si spegneva a intervalli brevissimi. [...] La luce si accese e si spense nove volte. 'Questa è una I,' pensò – perché la I è la nona lettera dell'alfabeto. Poi, dopo una pausa, la luce si accese e si spense quattordici volte. 'Questa è una N'. Una pausa, e la luce si accese di nuovo, poi si spense, una volta sola. 'Questa è una A. È una parola: Ina'. / La luce riprese ad accendersi e a spegnersi. Fabrizio, adesso, era emozionantissimo, felice. Mettendo

insieme le varie lettere ne erano uscite queste parole: 'Ina pensa a te'. Non poteva essere che lei, Gina" (STENDHAL, *La Certosa di Parma*, cit., pp. 270-71). Il dettaglio 'precinematografico' si aggiunge probabilmente alle altre suggestioni analoghe che il romanzo di Stendahl doveva offrire a Bernardo; da non trascurare, in tal senso, la collocazione notturna dell'episodio, la distanza tra il punto di emissione della luce e la posizione dell'osservatore, la forte predisposizione alla dimensione fantastica che caratterizza il personaggio, ben riconoscibili nella contemplazione del cielo stellato con cui si apre il brano sopra riportato.

⁶² Notiamo incidentalmente che la rappresentazione di dispositivi di riproduzione ottica è per Metz chiara metafora dell'enunciazione: è il cinema che mette in mostra, "in un gesto mimetico, il prodotto e la *mise en abîme* del suo processo" (cfr. CH. METZ, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, cit., p. 96). Lo stesso discorso vale per gli specchi e le didascalie, in *Prima della rivoluzione* materiale, come abbiamo visto, decisamente sovrabbondante.

⁶³ Il nome stesso del cinema suggerisce la necessità e il desiderio della visione, alludendo al mito.

⁶⁴ J. RANCIÈRE, in *Le ragioni del disaccordo*, cit., p. 10. Sarebbe dispersivo e inevitabilmente limitato elencare gli altri luoghi della cinematografia bertolucciana in cui il motivo della visione è al centro della poetica dell'autore. Ci limitiamo a notare di come l'enfasi sulla percezione visiva si realizzi anche nella figura della sua negazione. Penso al personaggio di Italo, il giornalista cieco del *Conformista*, fascista e amico del protagonista Marcello Clerici. La cecità del personaggio è l'attributo che contraddistingue chi è incapace di immaginare un'alternativa, e non può allora che dare voce a istanze acquisite dall'esterno, riprodotte acriticamente. Il personaggio, che Bertolucci inserisce nel suo adattamento del romanzo di Moravia, è l'unico con cui Marcello stabilisce una relazione orizzontale, in un mondo per lui pieno di padri, superiori e insegnanti. È anche per questo un suo chiaro *alter ego*, che duplica il desiderio patologico di assimilazione e la vertigine di fronte all'abisso dell'immaginario. Normalità e rifiuto di vedere la verità si sommano, nel *Conformista*, nel profilo psicologico del protagonista, ed è ancora una volta la metafora dello sguardo – qui negato e intollerabile – ad attraversare il film per definirne allegoricamente i caratteri.

⁶⁵ Cfr. *Si vive sempre "Prima della rivoluzione"*, cit., pp. 26-27.

⁶⁶ J.-B. PONTALIS, *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard, Paris 1987, p. 213; citato e tradotto in T. J. KLINE, *I film di Bernardo Bertolucci. Cinema e psicanalisi*, cit., p. 40.

⁶⁷ M. PROUST, *La prigioniera*, Einaudi, Torino 1987, p. 264.

⁶⁸ A. APRÀ, *Bertolucci e il cinema come "certezza"*, cit., p. 291.

5. CONCLUSIONE

Per me, comunque, il cinema è una questione di vita o di morte¹

Per chiudere il nostro discorso su *Prima della rivoluzione*, non resta che riepilogare i tratti peculiari dell'opera: una marcata e costante esibizione della dimensione autoriale, un confronto serrato e quasi agonistico con modelli cinematografici e tradizione letteraria, l'ambizione di portare avanti un discorso 'alto', sulle scelte individuali e sull'impegno collettivo, il sofferto ancoraggio alla dimensione familiare, e cittadina. Caratteri da cui derivano il continuo ondeggiare dell'opera tra un polo 'informativo', documentaristico e autobiografico, e la tentazione costante all'infrazione narrativa, alla manipolazione ambientale, all'enfasi di scrittura.

Nel contesto del cinema italiano del tempo, *Prima della rivoluzione* occupa uno spazio molto particolare. Costretto a confrontarsi con la tradizione dei padri, maestri troppo grandi per essere ignorati e liquidati dalla generazione ribelle dei più giovani cui Bertolucci appartiene, l'opera trova la sua originalità proprio nella contraddizione tra omaggio, rispetto per la tradizione e bisogno di autonomia e novità espressiva. La sintesi tra tali due spinte, potenti e contrastanti, dà luogo a un film di grande ampiezza intertestuale, in cui il canone non viene sovvertito, ma continuamente sollecitato, discusso, integrato. I poli ideali, entro cui ondeggia e si agita la *vis* citazionistica dell'autore, restano quelli segnati dai due padri che, al tempo, Bernardo non poteva fare a meno di tenere presenti: la tendenza alla conservazione e il culto del passato messo alle corde dai moti della storia, aspetti propri e ineludibili della biografia intellettuale e umana del padre Attilio, e l'elemento dinamico, iconoclasta, eccentrico, rappresentato idealmente dalla presenza nel film di Pier Paolo Pasolini, e dal suo apocalittico mettere in discussione le miserie e le contraddizioni dello *status quo*.

Dietro un atteggiamento che può sembrare irriverente e spensierato, nella gestione della libertà autoriale, dei riferimenti intertestuali e della polemica anti-borghese, in *Prima della rivoluzione* è sempre presente un fondo di assoluta serietà, rivelatrice dell'intento di affrontare le questioni ultime che possono, potrebbero dare senso all'esistenza umana: l'amore, le scelte ideologiche, il rifiuto o l'accettazione del percorso che ciascun uomo trova già segnato davanti a sé. L'*animus* dell'autore, nell'affrontare una materia così urgente e dolorosa, mantiene sempre fede all'intento di parlare sinceramente di tutto, di evitare l'auto-giustificazione, di esibire, addirittura, le intermittenze del cuore, l'esitazione di

fronte ai passi irreversibili, la seduzione delle abitudini.

A determinare la fortuna del film hanno contribuito parimente la complessità del suo orizzonte tematico che la ricerca di originalità di scrittura. Notevole, in questo senso, appare la diversità geografica della sua ricezione: mentre in Italia fu quasi uniformemente stroncato dalla critica e ignorato dal pubblico, il film venne apprezzato in Francia e, poi, negli Stati Uniti, dove, proveniente da Cannes, fu accolto entusiasticamente al Festival di New York². Un vero successo *Prima della rivoluzione* lo ottenne solo quando Henri Langlois, alla fine del 1967, poco prima dunque della sua contestatissima rimozione dalla direzione della *Cinémathèque Française*, riuscì a far girare il film nelle sale parigine. *Prima della rivoluzione*, così, accompagnò una delle stagioni più intense della vita politica del decennio, con tutta la sua insoddisfazione e la sua tensione irrealizzata verso una svolta.

Per ribadire ancora una volta la portata della modernità di *Prima della rivoluzione*, ricorriamo volentieri a una testimonianza esterna. Nel 2006 Edoardo Sanguineti, uno degli intellettuali italiani più lucidi e coerenti dell'intero Novecento, curò il progetto di un'installazione in collaborazione con Giuseppe Bertolucci, fratello di Bernardo e anch'egli regista. Il titolo dell'evento non nascondeva le ambizioni dell'opera: un *Ritratto del Novecento*, che avrebbe dovuto contenere la memoria di un secolo dichiaratamente eterogeneo, complesso, conflittuale; interminabile, e tutt'altro che *breve*, secondo la nota definizione di Hobsbawm.

Il *Ritratto* allestito da Sanguineti fu presentato al pubblico presso la Sala Borsa di Bologna, dal 12 al 16 dicembre 2006. L'allestimento è stato dichiaratamente orientato

a una fruizione multimediale e interdisciplinare, in cui materiali filmici e sequenze di immagini fotografiche e iconografiche, pagine di poesia e di prosa, saggistica, filosofia, architettura, cinema, teatro, antropologia, etnografia, storia e quant'altro si accompagnano a una colonna sonora composta di frammenti della più varia provenienza, dalla musica classica al jazz, dal rock al pop, e siano sottoposti a libero montaggio, in successione frammentaria e casuale, mai tematicamente coerente³.

Più dunque che la selezione antologica delle opere canoniche, tenute rigorosamente anonime, colpisce il metodo di lavoro, volto alla relazione non conseguente, alla mescolanza espressiva, alla sovrapposizione dei registri: ne è il prodotto un universo magmatico, incapace di concludersi in un ordine gerarchico, insofferente alla sintesi.

Con le dovute proporzioni, *Prima della rivoluzione* sembra condividere, con la proposta di Sanguineti, la disposizione all'accumulo eterogeneo e all'accostamento imprevisto e senza modalità coerenti di fonti, modelli e soluzioni espressive. D'altronde, sempre secondo Sanguineti, il Novecento è il secolo del cinematografo, e il montaggio è, nel nostro tempo, la modalità centrale di significazione di cui il Novecento, grazie al cinematografo, acquisisce consapevolezza:

Quando dicevo: non c'è che citazione, volevo dire che noi non facciamo che citare nella vita, nella comunicazione non solo consapevole, ma anche nella comunicazione inconsapevole, nel modo in cui vestiamo, nel modo in cui camminiamo e via discorrendo, diversi comportamenti che sono già previsti da strutture preesistenti [...]. Il Novecento è il secolo che acquista piena consapevolezza di questo meccanismo, e allora noi possiamo rileggere tutto il passato in termini non più di sintassi, con una gerarchia prestabilita, ma [...] come un sistema di montaggio⁴.

La citazione, dunque, non è che inesausta rielaborazione di schemi e modelli, variamente accostati e riutilizzati, per essere discussi, sostenuti, aggiornati, confutati, nell'ambito di un procedimento complessivo che tende ad andare oltre il naturalismo e vede nel montaggio la sua modalità di significazione più incisiva. Siamo ben lontani dunque, e speriamo di averlo dimostrato anche per quanto riguarda *Prima della rivoluzione*, dal gioco gratuito e disimpegnato del *pastiche* postmoderno. Centrali, nella concezione del film come opera novecentesca e moderna di cui il nostro film rappresenta un caso esemplare, sono infatti la problematicità e la responsabilità dell'interpretazione, prerogative dell'artista ma anche dello spettatore, come sottolineato dallo spessore autoriflessivo di varie sue sequenze.

La modernità di *Prima della rivoluzione* è ribadita, anche sul piano dei suoi contenuti, dalla contiguità dei suoi termini culturali di riferimento con i quattro assi concettuali che, secondo Sanguineti, attraversano il Novecento: avanguardia, montaggio, psicanalisi e lotta di classe. Montaggio e avanguardia, cioè sperimentalismo e pretesa di chiusura del senso in una forma determinata dall'intervento autoriale: e non sarà inutile ricordare che per Pasolini il montaggio è manifestazione dell'intenzionalità della coscienza che interviene sull'apertura indefinita del piano-sequenza con un atto arbitrario di interpretazione e di determinazione del significato⁵. Abbiamo poi già visto come in *Prima della rivoluzione* siano ineludibili il modello freudiano e quello marxista, il discorso sul desiderio e quello sull'impegno collettivo, come l'*exemplum* rappresentato dalla vicenda dei protagonisti sia ben lontano dallo schematismo ordinato della dimostrazione di una tesi, e si apra invece a tutte le contraddizioni e le interferenze di un senti-

re autoriale complesso e in evoluzione, significativamente accompagnate da una scrittura sovrabbondante. Impossibile dunque prescindere dalle quattro categorie storico-ideologiche indicate da Sanguineti, nell'analisi del film.

Proprio su questo terreno, quello delle idee che si fanno scrittura, della centralità dell'interpretazione, dell'enfasi autoriale, credo si debba ancora vedere in *Prima della rivoluzione* un'opera di problematica, e a tratti sconvolgente, modernità. L'accusa spesso rivolta al film, a quasi cinquanta anni dalla sua uscita, di essere datato, ancorato a problematiche ormai marginali nel dibattito culturale contemporaneo, ha in realtà motivazioni molto limitate. Se si tiene conto, invece, della complessità del lavoro ermeneutico all'opera nel film, della centralità del montaggio, inteso come procedimento esemplare di intervento sulle idee, dell'irregolarità linguistica e della capacità di trattare, in una prospettiva 'alta' e seria, di questioni profonde di educazione e di politica, e di modelli antropologici ed economici di esistenza, *Prima della rivoluzione* non può che rappresentare ancora oggi, e a pieno titolo, uno dei manifesti del cinema e della cultura novecenteschi.

Note

- ¹ B. BERTOLUCCI, *Coda iniziale*, in E. UNGARI, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 9.
- ² Basti qui fare riferimento, esemplarmente, a due recensioni di segno opposto: a quella di Giovanni Grazzini, che consigliò a Bertolucci di “mettersi a sedere in attesa di crescere” (*XVII festival di Cannes. Un mangiatore di zucca e un ragazzo zuccone*, in “Corriere della sera”, 10 maggio 1964) e a quella di Richard Roud, che parlò di Bertolucci come un autore prodigio, annoverabile tra i “due o tre cineasti del decennio” (*Before the Revolution*, in “The Guardian”, 7 marzo 1969).
- ³ M. LONGO, *Ideologia del montaggio. Il secolo del cinematografo secondo Edoardo Sanguineti*, in “Cineforum”, 499, novembre 2010, p. 45.
- ⁴ E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento*, cit., pp. 30-31.
- ⁵ Cfr. P. P. PASOLINI, *Osservazioni sul piano sequenza*, in *Empirismo eretico*, cit., pp. 237-41.

FALSOPIANO

NOVITÀ

Ignazio Senatore
Conversazione con Giuseppe Piccioni

Matteo Pieracci
Aids. Le storie, i personaggi, i film

Giulio d'Amicone
Vamos! Il western italiano oltre Leone

Claver Salizzato
**I Gattopardi e le Iene. Gli splendori (pochi)
e le miserie (tante) del cinema italiano oggi**

In libreria, su www.falsopiano.com
(le spese di spedizione sono gratuite)