

RECENSIONI **Un complesso dialogo intertestuale** **Alessandro Marini, Bertolucci. Il cinema, la letteratura, il caso** **Prima della rivoluzione, Falsopiano, Alessandria 2013**



Alessandro Marini propone uno studio esaustivo e appassionante di *Prima della rivoluzione* (1964). Muovendo dalla close analysis, dall'analisi del contesto socio-culturale e geografico che fa da sfondo alle vicende del film, Parma nel 1962, e dai suoi legami con la biografia del regista, lo studioso indaga il complesso dialogo intertestuale che il film instaura con la tradizione letteraria e figurativa. Bloom in *The Anxiety of Influence* sottolinea quanto l'atteggiamento degli autori nei confronti della tradizione sia ambivalente: da un lato desiderano proseguire l'opera degli actores, dall'altro ambiscono a differenziarsi da essa. Questa duplice tendenza viene amplificata, in Bertolucci, dall'ammirazione per il padre Attilio e dall'anelito di distanziarsi dalla sua opera poetica. Un testo con il quale il film instaura una proficua discussione intertestuale è *La certosa di Parma* di Stendhal. Il giovane aristocratico Fabrizio, omonimo del protagonista di *Prima della rivoluzione*, è allettato dalla tentazione rivoluzionaria, fascinazione che trova il suo corrispettivo nella rivolta generazionale contro il padre conservatore. Sia Stendhal che Bertolucci, attraverso la

problematica crescita sentimentale e culturale dei loro protagonisti, mettono in scena la loro personale posizione in un contesto storico-culturale in evoluzione incessante. Nel film Fabrizio è un borghese, che reagisce al benessere ipocrita e superficiale della sua classe sociale con due relazioni: la storia d'amore incestuosa con la zia Gina, e il rapporto con un maestro elementare, intellettuale e comunista, che lo porta a condividere gli ideali del PCI. Ogni velleità rivoluzionaria viene soppressa nell'epilogo, quando il protagonista si sposa con l'ex-fidanzata borghese Clelia, confondendosi e annullandosi nei riti della classe sociale alla quale aveva strenuamente tentato d'opporci. Similmente, Fabrizio nella *Chartreuse* è un giacobino pentito che accantona ogni anelito rivoluzionario, ma a differenza del protagonista del film, si dimostra capace di sopravvivere alle trasformazioni storiche traendone una crescita personale. Se *La certosa* è un classico romanzo ottocentesco, la struttura narrativa del film, costituita da sequenze diegeticamente autonome e stilisticamente eterogenee, testimonia dell'urgenza autobiografica e, con essa, della fine dell'epica.

Nel proemio del film, il protagonista, guardando in macchina, recita tre frammenti tratti dalla *Religione del mio tempo* di Pasolini che enfatizzano l'impossibilità di una sintonia tra individuo e mondo, ma se il poemetto è pervaso da una chimerica tensione verso la ricostruzione di una corrispondenza, essa rimane preclusa a Fabrizio. Segue un montaggio in parallelo fra inquadrature del protagonista che corre, isolato dalla messa in scena da zoom in avanti, e panoramiche dall'alto della città. Parma è rappresentata come una città onirica, come la Parma stendhaliana, essa è estranea al dramma di Fabrizio, e la nostalgia che la pervade, dialetticamente in contrasto con la brama di progresso, evoca il cinema di Visconti, soprattutto *Il gattopardo* (1963), e *Le Cygne*, anche se nel testo baudelairiano l'avvento dirompente della modernità preclude ogni possibilità di scelta. Fabrizio recita poi dei versi liberamente tratti da *La camera da letto* di Attilio: testimonianza dell'ammirazione di Bernardo per il padre e insieme della

RECENSIONI volontà di libertà espressiva. La distonia, introdotta nel proemio, trionfa nell'epilogo, dove il montaggio in parallelo fra il matrimonio borghese di Fabrizio e Clelia e la lezione di Cesare che legge ai suoi studenti di campagna un brano tratto da *Moby Dick*, stabilisce una relazione ejzenstainiana fra i due tempi della narrazione. La rottura del rapporto con Cesare, personaggio che allude a Pavese, Zavattini e Pasolini, diviene simbolo del parricidio messo in scena da Bertolucci. Se la disomogeneità del romanzo di Melville è specchio della complessità del mondo moderno, il matrimonio, grazie al montaggio e alla messa in scena, diviene annullamento delle identità nei riti della tradizione borghese e cattolica.

Fabrizio sconfinava oltre le mura della città quando, alla notizia del suicidio dell'amico Agostino, accorre sulle rive del torrente Enza, e quando i protagonisti del film si recano a Stagno Lombardo, nella proprietà che l'amico di Gina, Puck, è costretto a vendere. Nella prima sequenza la figura di Fabrizio, immobile, vicino a un pilone, è in contrasto con il movimento del fiume e dei ragazzi proletari. Questa rappresentazione distonica del protagonista sembra non essere presente all'inizio della seconda sequenza, che propone un recupero della corrispondenza fra uomo e natura, avvicinandosi alla *Chartreuse*, ma che si chiude con un fermo immagine che ribadisce l'impossibilità dell'azione e suggerisce la fuga in un'arte che dia l'illusione della comunione con il mondo naturale.

La sequenza più lunga è ambientata al Teatro Regio dove la stagione lirica si apre con il *Macbeth* di Verdi: la risolutezza dei personaggi shakespeariani diviene un ironico contrappunto all'arrendevolezza di Fabrizio. Grazie anche alla scelta di non mostrare il palcoscenico e di non seguire cronologicamente il melodramma, questo diviene strumento brechtiano e perde "la sua funzione tradizionale di riedificazione dell'assolutezza morale e della pienezza di sentimento". Scelta opposta a quella di Visconti, che in *Senso* (1954), con puntiglio filologico, crea corrispondenze fra i suoi personaggi e quelli del *Trovatore* verdiano. Il libro si chiude con l'analisi della sequenza girata a Fontanellato, nella camera ottica della Rocca Sanvitale, dove Bertolucci affianca al concetto implicito di verità attribuito alla rappresentazione cinematografica, la forza immaginaria della visione. Nella *Certosa*, l'unica consolazione di Fabrizio rinchiuso nella Torre Farnese è la vista di Clelia. L'immaginazione e il desiderio, sia in Bertolucci che in Stendhal, sono il risultato dell'esercizio dello sguardo.

Elisa Pezzotta