

Fra letteratura e cinema L'adattamento come creazione autoriale

Recensione di: Alessandro Marini, *Bertolucci. Il cinema, la letteratura, il caso Prima della rivoluzione*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2012, 267 p., ISBN: 9788898137060, € 20,00.

Maria Bonaria Urban

Alessandro Marini esplora in questo suo volume l'opera cinematografica *Prima della rivoluzione* (1964) di Bernardo Bertolucci, pellicola che prende spunto da *La Certosa di Parma* di Stendhal, ma non può essere considerata un semplice adattamento. La pellicola, come Marini preannuncia nell'introduzione, risulta infatti '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' (p. 12).

Il testo, articolato in quattro capitoli, con un'introduzione e un capitolo conclusivo, è corredato da un'ampia selezione di fotogrammi, particolarmente utili per 'visualizzare' il ragionamento: uno dei pregi del volume è proprio la capacità dell'autore di coniugare una disamina minuziosa della pellicola, che arriva alla 'vivisezione' delle singole unità filmiche, senza mai scadere nel tecnicismo, con una operazione di sintesi interpretativa per cui ogni dettaglio acquista il suo vero significato soltanto dopo essere stato ricollocato nel contesto complessivo dell'opera e aver ristabilito i giusti rapporti con la molteplicità dei modelli. In un certo senso, *mutatis mutandis*, il *modus operandi* seguito da Marini nell'analisi corrisponde al processo ermeneutico che ha guidato Bertolucci nella realizzazione del film. *Prima della rivoluzione* è il frutto di una 'scommessa dell'interpretazione': quella della riflessione del regista sul suo ruolo autoriale, la tradizione e il film come opera d'arte, esattamente come Marini, da studioso e spettatore, si pone dinnanzi alla pellicola con spirito autonomo e, al fine di comprenderla, la interpreta, ricostruendone il senso più profondo.

Il primo capitolo ('Stendhal a Parma, nel 1962') esplora il valore emblematico di Parma nell'opera stendhaliana, luogo reale ma al contempo immaginario, microcosmo archetipico del potere dell'epoca, ma soprattutto spazio aperto nel quale riverberano le trasformazioni storiche e sociali, per poi passare alla Parma ritratta dal regista, simbolo del rapporto conflittuale con le proprie origini geografiche e sociali, tanto da profilarsi come spazio ristretto e 'a tratti claustrofobico' (p. 37). La diversa rappresentazione della città si spiega per Marini alla luce della visione antitetica che sottende le due opere: mentre il romanzo si delinea come la storia di un'educazione sentimentale, in cui i personaggi si rivelano aperti all'esperienza e quindi conoscono una certa maturazione nello svolgimento

della storia, tale processo di crescita nel film è totalmente assente. Il finale della pellicola coincide con un ritorno alle radici e l'eclissi della personalità, sancita dal matrimonio del protagonista Fabrizio con Clelia, mentre nell'opera letteraria la mancanza di un vincolo istituzionale nel rapporto fra i due conferma il valore della loro esperienza, al di là delle convenzioni sociali. Tale chiave di lettura, come ci ricorda l'autore, evidenzia possibili assonanze fra il messaggio del film e alcuni modelli rivelatisi decisivi per la formazione del regista: in primo luogo Freud, sia con la sua interpretazione sul legame profondo fra morale sessuale della classe dominante e la struttura autoritaria da essa imposta, sia con il mito di Edipo che esprime il bisogno di liberarsi dei propri 'padri' (biologici e non); inoltre l'aspirazione rivoluzionaria marxista, destinata però a rimanere irrisolta per l'incapacità di superare i limiti di appartenenza di classe, così come indicato da Herbert Marcuse in *Eros and Civilisation*, rilettura del testo freudiano *Disagio della civiltà* che venne pubblicata in edizione italiana nello stesso anno di uscita della pellicola.

Dal volume emerge che l'ambiguità irrisolta nella pellicola non rispecchia soltanto il travaglio interiore di Bertolucci, ma corrisponde piuttosto a un sentire diffuso fra gli intellettuali e artisti dell'epoca, di cui la pellicola è una lucida testimonianza. Interessante a questo proposito, il richiamo all'intuizione di Calvino sulla funzione della narrazione nel tempo della modernità che, ormai costretta a rinunciare a qualunque visione totalizzante, deve limitarsi a uno sguardo necessariamente parziale e soggettivo. Una posizione simile per Marini a quella espressa da Bertolucci nel film, in quanto il regista, consapevole dell'impossibilità di una narrazione epica, propone un discorso filmico fortemente spezzato, costruito attorno a sezioni autonome e molto diversificate, secondo un'ottica soggettiva, con uno stile che risente fortemente della lezione di Godard.

Nel secondo capitolo l'attenzione si concentra su due momenti chiave del film: il proemio e l'epilogo, definiti nel titolo 'lo spazio programmatico dell'ambiguità'. Lo studioso 'smonta' le sequenze individuando i modelli e sottolineando i nodi irrisolti che da esse emergono. Uno dei casi più emblematici del proemio è il modo con cui Bertolucci si confronta con uno dei suoi padri spirituali, Pier Paolo Pasolini. Amico e mentore del giovane Bernardo, Pasolini è presente sin dall'inizio dell'opera attraverso i suoi versi rivoluzionari, recitati dal protagonista che - *alter ego* del regista - così rivela la propria volontà di rivolta. Eppure la citazione è ambigua alla luce delle scelte registiche operate nel proemio, per cui Fabrizio si rivela 'eroe incapace di sfuggire alla prigione esistenziale dello spazio in cui si muove' (p. 81). La stessa ambiguità secondo Marini riemerge nell'epilogo, in cui il richiamo ad altri modelli (*Moby Dick* di Melville e Cesare Pavese) si accompagna alle immagini del matrimonio del protagonista, gesto che sancisce il ritorno ai valori tradizionali. Nel film, fortemente autobiografico, lo sguardo nostalgico verso il mondo borghese prevale dunque sulla spinta iconoclasta, ma il Fabrizio di Bertolucci, a differenza dell'omonimo stendhaliano, rientra a far parte della sua classe di origine, senza aver realizzato alcuna crescita di esperienza.

Nel terzo ('Luoghi, riscritture, allegorie') e quarto capitolo ('Dentro la rappresentazione') l'analisi, procedendo sulla linea indicata in precedenza, mette al centro lo stile, inteso da Bertolucci come un 'fatto morale' (p. 127) attraverso cui veicolare le proprie opinioni. Il confronto diretto è con altri film e registi (come, per esempio, *Cabiria*, *Rocco e i suoi fratelli* e Rossellini). Esempio a questo riguardo è la chiave di lettura proposta per la scena al Teatro Regio di Parma, in occasione di uno spettacolo d'opera verdiano. Marini ne rimarca l'importanza per il suo carattere pubblico, in quanto in essa si dispiegherebbe pienamente la visione di Bertolucci sul rapporto fra azione individuale e storia collettiva. Lo studioso sottolinea soprattutto le dissonanze che si instaurano fra i protagonisti del film e quelli dell'opera, tanto da

definire Verdi ‘uno strumento brechtiano’ per Bertolucci, nel senso che il melodramma non assolve alla funzione tradizionale di recupero morale ma, con una scrittura distonica, rimarca piuttosto la distanza valoriale del presente; ciò viene confermato, secondo Marini, dall’assenza delle immagini della messa in scena operistica, di cui giunge agli spettatori solo il sonoro. Una soluzione antitetica – fa notare lo studioso – rispetto a quella applicata da Visconti nel film *Senso* (1954), nel quale assistiamo a un vero e proprio raddoppiamento fra le vicende operistiche e quelle vissute dai personaggi del film, pronti ad entrare in azione nel momento in cui dal palco, durante l’aria *Su questa pira*, giunge l’invocazione ‘all’armi’.

Nel quarto capitolo l’attenzione di Marini si concentra sugli aspetti metacinematografici: lo studioso accompagna il lettore in un processo di decodificazione delle immagini, dimostrando come Bertolucci dissemini la sua idea di cinema nelle varie sequenze, ricreando anche un dialogo a distanza con *La Certosa di Parma*, in cui il tema della visione e dello sguardo riveste un ruolo fondamentale. Nella chiave di lettura proposta si coglie, infine, l’importanza attribuita da Bertolucci allo spettatore, inteso come colui che partecipa ‘alla costruzione del senso di ciò che è oggetto di uno sguardo’ (p. 249).

Alla luce della riflessione sviluppata da Marini, *Prima della rivoluzione* si configura, grazie alla complessità e modernità dei temi affrontati, per il dialogo che intesse con modelli letterari e artistici così diversi, per la capacità di autoriflessione sul cinema e sullo spettatore, come ‘uno dei manifesti del cinema e della cultura novecentesca’ (p. 266). Un’interpretazione condivisibile alla luce di questo pregevole studio che ha il merito di rimettere in discussione il giudizio critico su quest’opera, offrendo al contempo nuovi spunti di riflessione sulla genesi e ricezione dell’opera di Bertolucci nel suo complesso.

Maria Bonaria Urban

Universiteit van Amsterdam

Spuistraat 210, 1012 VT Amsterdam (Paesi Bassi)

m.b.urban@uva.nl