



Testo pubblicato in : Giovanna Grignaffini, *La scena madre. Scritti sul cinema*, Ed. Bononia University Press, 2002.

Il posto e la voce. (Analisi di Prima della rivoluzione)

di Giovanna Grignaffini

Un breve prologo a questo mio intervento che e' stato pensato come esperienza di analisi in tutte le accezioni che questi due termini comportano, compresa ovviamente quella di analisi di una esperienza.

Anche per questo si tratta del racconto sostanzialmente "fedele" di un percorso accidentato -ricco sospensioni, aggiustamenti e approssimazioni successive - che non e' stato trasformato nella linea retta di uno scavo sicuro in profondita' o di una traversata di superficie ma altrettanto sicura.

Il punto di partenza non era insomma quello di procedere a un interrogatorio spietato del film in cui quest'ultimo e' costretto a difendere il proprio anonimato oppure a confessare: rivelare un senso o una verita' segreta, dire un nome; quanto piuttosto di rendere possibile, lasciandosi talvolta trascinare, una relazione amichevole, in cui diventa reciproco il desiderio di scambiare e lasciar circolare qualche parola e qualche sguardo (visto che talvolta e' anche il film che mi guarda).

Consapevole che questa relazione in presenza avrebbe comportato, da parte del film " un amichevole ritorno dell'autore"(e della sua presenza differita) e, da parte mia, un inevitabile lavoro di scrittura (per quella inevitabile messa in gioco di se' che ogni scrittura comporta).

Ma non potevo farci niente dal momento che Prima della rivoluzione mi era accaduto fin dalla prima volta che l'avevo visto.

E' difficile dire le ragioni per cui tale film mi accade e tale altro no (per cui tale film rivela una inconfondibile "personalita'": il profilo d'insieme o un piccolo dettaglio, il portamento o il tono della voce, una certo modo di guardare o di raccontare) prima e indipendentemente da ogni fantasmaticizzazione di metodo e valore. Ma ancora piu' difficile mi sembra il poter tenere tali ragioni nascoste ai margini di quell'esperienza che continuiamo a chiamare analisi del film.

Non fingerò tuttavia di essere giunta innocente o del tutto disarmata a questo incontro con Prima della rivoluzione. C'erano gia' molte parole tra noi.

In particolare parole come ambiguita' e mediazione sottolineate da molta critica per definire lo statuto dei personaggi e del testo, cosi' come il suo disporsi attraverso una fitta rete di filtri culturali, letterari e

cinematografici che ne facevano un campo aperto di citazioni.

"Un film che comincia con La Certosa di Parma e finisce con L'educazione sentimentale", aveva scritto qualcuno.

Ma c'erano anche alcune domande, sentimenti, perchè no ? pregiudizi, che facevano in qualche modo di questo film un testo esemplare. Esemplare quanto meno per me.

Provo ad essere più esplicita : intorno a Prima della rivoluzione c'erano molte partite incrociate da giocare, si potevano aprire più fronti, c'erano molte cose da provare a mostrare attraverso questo pre-testo.

Per esempio c'era da provare a mostrare l'esistenza di una via italiana (o di una via melò) al cinema moderno. Una via magmatica, sentimentale, umbratile e poco cristallina. Perchè restava per me sullo sfondo un sentimento avvolgente e continuo, nonostante le continue rotture di superficie. Nonostante l'esistenza di una struttura generale discontinua e intermittente, di un andamento secondo blocchi o scene quasi autonome, di immagini disincatenate e per nulla trasparenti, sottoposte continuamente al gioco dei decadrages e dei recadrages; nonostante il tiro incrociato e sensibile delle panoramiche, dei carrelli e delle sfocature, dei primi piani schiacciati sul volto dei personaggi o totalmente decentrati rispetto ad essi, di figure sezionate e decomposte da inquadrature spesso in cerca del proprio centro e del proprio oggetto; nonostante un ritmo sincopato e ricco di pause, improvvise rotture, accensioni, dissonanze : nonostante questa aperta teatralizzazione del linguaggio, restava comunque di fronte a quel film che avevo visto e rivedevo, il sentimento globale o l'immagine generale della fluidità, della totalità indivisibile in cui tutto si tiene e si rinvia.

Potevo già fornire alcuni riscontri che confortavano quel sentimento.

Per esempio il passaggio, apparentemente incongruo o dissonante, dalla scena dell'incontro tra Gina e Fabrizio nella piazza di Parma alla scena successiva che si svolge a Fontanellato nel cui castello e' racchiusa la "camera ottica". Passaggio interamente giocato sul contrasto forte dei registri stilistici (cambio improvviso di musicalità, di tonalità luminosa, delle angolazioni di ripresa, ecc...), rispetto a cui funzionano tuttavia da collante le parole su cui si chiude la canzone di Gino Paoli : "Poter vedere in una camera oscura, gli occhi chiusi, ciò che noi vogliamo."

O ancora il "tema di Agostino", spezzato in quattro frammenti ma interamente orchestrato sulla musicalità tragicomica del circo e della sua luce violenta e spettrale. Senza sfumature. Si trattava insomma di dipanare una struttura composta da varie linee melodiche, in cui si intrecciano diversi temi e sottotemi, la cui tessitura si dispone su più registri. Una struttura emozionale forte, evidentemente, legata all'andamento del melodramma musicale, in cui si afferma il

primato della voce che canta rispetto al primato della voce che afferma.

La voce che canta : quella dell'opera e del Macbeth, innanzitutto, presente nella lunga sequenza finale; quella di Gino Paoli e delle sue canzoni che datano un'epoca e il suo immaginario affettivo; quella del sax di Gato Barbieri che trasporta lungo il film il "tema di Gina" e le sue continue eccedenze; ma anche l'esatto corrispettivo del canto : la voce del silenzio. Un silenzio sospeso, profondo, privo di disturbi e rumori d'ambiente. Lungo questa strada della voce che canta - e che definisce la propria misura innanzitutto in quanto ritmo, timbro, intonazione, divagazione, ripresa - ci sarebbe stato molto da dire circa il godardismo di superficie del primo Bertolucci, molto da argomentare circa la distanza, la differenza, che separa Prima della rivoluzione da Le petit soldat (visto che sulle somiglianze tra i due film non c'erano molti dubbi : l'ambiguità, la mediazione, la citazione, la confusione, gli indizi di attualità e il dispendio di parole, la fenomenologia di una generazione che non aveva avuto da combattere neanche una guerra).

C'era anche da provare a mostrare che "il privato è politico" anche quando resta privato. Proprio a partire da un film in cui si coniugano così esemplarmente passione e ideologia, Marx e Freud, si poteva riattraversare La Luna e, contando sulla complicità dello stesso Bertolucci ("solo facendo La Luna mi sono accorto che il rapporto con la zia è un incesto mascherato"), arrivare a mostrare l'esistenza di una via anche maternale al cinema di Bertolucci. Un autore che usa esplicitamente la psicanalisi come materiale da costruzione e che dice di Tara la città di Strategia del ragno : "Tara è come la parola detta da un bambino che comincia a parlare; forse è il modo per dire cara alla madre".

Tara, cara, Parma.

Insomma si poteva provare a spezzare quella linearità patrilineare e simbolica che ingessa il cinema di Bertolucci disseminandolo solo di padri da ritrovare o da uccidere, ingombrandolo solo di relazioni allievo-discepolo. Certo, anche Prima della rivoluzione è ingombro di tali uccisioni e relazioni. Quella tra Cesare e Fabrizio e tra Fabrizio e Agostino dentro al film; quella tra Bernardo, Attilio e Pier Paolo, nei suoi dintorni. Ma dentro al film, lungo la sua superficie narrativa e figurativa, si intrecciavano molte altre relazioni forti. In particolare quella tra Fabrizio e la zia Gina che si distende sull'intero film. Una zia che torna improvvisamente da "fuori" ma è subito immessa nella familiarità dello spazio domestico ed è soprattutto esplicitamente associata alla madre di Fabrizio (il bacio e l'abbraccio che le configura come in uno specchio, la camminata che le fa stringere e fondere in un'unica figura). Per non dire delle

parole rivolte dalla zia a Fabrizio subito dopo aver fatto l'amore : "Tua madre è più alta. Non sono come lei, però siamo uguali".

Mi ammoniscono le autorevoli pagine degli "Etudes cinematographiques" circa il fatto che l'incesto è un tema secondario del film e soprattutto da non prendere alla lettera.

Eppure anche Clelia, la fidanzata che Fabrizio prima lascia e poi sposa, è letteralmente associata alla figura materna. È stretta alla madre e in lei si specchia nella sequenza iniziale dentro la chiesa; stringe, insieme alla madre, Fabrizio in un triangolo di perfetto equilibrio sul palco di famiglia da cui non si muove mai durante la lunga sequenza finale del teatro. Potrebbe essere, Clelia - sempre muta, dolce e incantevole "come un dipinto del Parmigianino" - un doppio rovesciato delle inquietudini di Gina, una versione diurna e rassicurante del principio materno.

Annoto a margine il carattere paradossale della via maternale da intraprendere : provare a lasciare rappreso nel senso, cioè che rischia di disperderlo nel momento in cui lo rende troppo visibile.

C'era poi un'impuntatura, nata fin dalla prima volta, circa il posto da cui partire. E cioè, la scena girata nella piazza di Fontanellato, all'interno della camera ottica, sarebbe stato il nodo testuale principale della mia analisi, o quantomeno la scena madre del film.

La motivazione di tale impuntatura era primariamente di ordine del tutto arbitrario e personale. Sono nata infatti a Fontanellato un giorno di molti anni fa, e avendo abitato per molti anni quella piazza - le finestre di fronte alla torretta della camera ottica - avevo visto praticamente solo quella scena alla prima visione del film. Tutto il resto era stato bruciato nell'attesa di quel sospirato riconoscimento. Un'attitudine da scatto fotografico, con l'inevitabile computo di proprietà che determina : "Ecco Fontanellato", "Questa è la piazza, la mia piazza".

Ma il film assecondava ampiamente tale impuntatura. La scena in questione infatti si trova esattamente al centro del film (per la precisione alla fine del primo tempo che è leggermente più lungo del secondo). Si tratta inoltre dell'unica sequenza a colori di un film in bianco e nero : una scena dunque in cui il film realizza la propria "estasi" o quantomeno la messa in abisso del discorso che in esso si tiene. Tanto più che essa risponde ad una economia del puro dispendio (nessuno snodo, narrativo, drammatico o psicologico al suo interno) irradiandosi dunque equanimente sul prima e sul dopo del film.

Ancora. La scena di Fontanellato è l'unica che si colloca esplicitamente "fuori" dalla città di Parma (visto che il

fiume e la campagna ne costituiscono tangibilmente un semplice prolungamento) ma per raggiungere Fontanellato non bisogna percorrere nessuno spazio. Nessuna descrizione di uno spostamento, nessuna partenza, distanza, arrivo. Con un semplice stacco ci si trova già nella piazza di Fontanellato dopo aver lasciato il centro di quella di Parma. Penetriamo dall'una all'altra, siamo calati dall'una dentro l'altra, visto che la prospettiva dall'alto, amplificata e compressa dalla struttura a imbuto dei muri e delle stradine, designa un percorso di discesa e sprofondamento. Scendendo dalla piazza di Parma a quella di Fontanellato non raggiungiamo nessun altrove ma ci inabissiamo nei sotterranei della città, per entrare al cospetto del suo cuore segreto: quando altri portici, pertugi, fessure e prospettive oscure ci lasciano varcare la soglia della camera ottica. Una sorta di "cinema-verità", nelle parole di Fabrizio; un congegno di controllo e difesa del castello, nelle intenzioni dei suoi costruttori. Sotto la città vive dunque la città del cinema, o meglio si nasconde "la caverna dei giganti", per usare la bella espressione con cui Lucilla Albano designa il dispositivo cinematografico, definendolo contestualmente come impero del corpo materno.

Leggo da una intervista di Bertolucci :

"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 a 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 cinematografo."

Città-dispositivo-cinema-impero del corpo materno.

Non c'erano dubbi, la scena di Fontanellato sarebbe stata la mia scena profonda, la mia scena madre. Una scena capace di trasformare in semplici manifestazioni o prolungamenti di superficie molti tratti del film. Per esempio il suo cotè cinèphile-citazionista più esplicito ("Vai al cinema Orfeo che danno Il fiume rosso"; "Potresti mai vivere senza Hitchcock e Rossellini?"; il manifesto di La donna e' donna), oppure più nascosto (l'omaggio a Cocteau-Rossellini per La voce umana; quello agli attori di Renoir che "girano spesso le spalle all'azione" e si mettono a recitare per loro stessi; quello alle camminate, ai caffè e alle chiacchierate interminabili della Nouvelle Vague). Non affiorava solo un mondo ampiamente consumato e divorato dal cinema, se c'era qualcosa che si autorifletteva in questo film era sicuramente qualcosa di più, o di diverso da un semplice gioco di specchi.

C'era infine da provare a mostrare la straordinaria inattualità delle parole di Pier Paolo Pasolini sul cinema. Parole - spesso citate e riprese da Bertolucci - sul

cinema come "lingua scritta della realtà", e sul nuovo cinema come affermarsi di una lingua poetica (una lingua di poesia che si oppone a quella prosastica) fondata sull'uso pretestuale della soggettiva libera indiretta. Parole sulla dimensione elegiaco-memoriale del cinema di Bertolucci e nello stesso tempo sulla sua propensione al reale. Parole che riecheggiano nei versi di una poesia di Attilio Bertolucci come Casarola e si distendono negli scritti di una rivista come Palatina (polmone segreto degli intellettuali e cinéphiles parmensi del dopoguerra) nelle cui pagine la provincia (Parma, quella piccola capitale che respira aria di Parigi), è uno stato d'animo e un'apertura al reale. Una rivista, soprattutto, in cui si continua a consumare Parma nel mito delle parole di Proust: "Il nome di Parma una delle città dove più desideravo andare dopo aver letto La chartreuse, m'appariva compatto, liscio, color malva e dolce, se mi parlavano d'una qualsiasi casa di Parma dove sarei stato accolto mi davano il godimento di pensare che avrei abitato una dimora liscia, compatta, color malva e dolce...".

Ancora un filtro, la mediazione della cultura e dei poeti, un'altra immagine ovattata e materna di Parma: abitare una dimora liscia, compatta, color malva e dolce.

Come vedete c'era molto affollamento intorno a Prima della rivoluzione, molti percorsi da condividere, molti itinerari consigliati. Ma c'era soprattutto quella dolcezza color malva.

La ritrovo immediatamente nella citazione tratta da Tayllierand con cui si apre il film: "Chi non ha vissuto negli anni prima della rivoluzione non sa cosa sia la dolcezza del vivere".

Sottolineo: vissuto prima rivoluzione dolcezza vivere.

Dolcezza della rivoluzione.

Dolcezza del vivere prima.

Vissuto prima del vivere.

Prima.

È stato anche per quel prima che ho lasciato momentaneamente il film per tornare a Pasolini.

Pasolini, quello che scrive La commare secca e determina l'esordio cinematografico di Bernardo che aveva cominciato a scrivere poesie come il padre Attilio con cui andava al cinema.

Pasolini, quello che arrivava "a casa nostra a Roma lungo e magro, amico di mio padre", e come lui poeta, ma che lascia per il cinema la poesia, ingombra, per Bernardo, della figura paterna. Come lascerà la poesia per il cinema Bernardo seguendo le orme di un nuovo padre simbolico cui si può regalare La commare secca ma contro cui è stato fatto Prima della rivoluzione, che è anche il tentativo di sbarazzarsi di Parma e della sua cultura dominata dalla parola paterna. Parola poetica per eccellenza.

La scrittura, il cinema, la parola, l'immagine, la poesia e le immagini poetiche : le complesse relazioni simboliche e affettive in cui sono presi tutti questi termini. Come hanno attraversato una vita.

Tutte cose di cui bisognava tener conto. Bisognava cercare anche nei dintorni, non tutto doveva essere necessariamente nascosto dentro al film.

Dentro al film, e proprio nella sequenza di apertura, c'era comunque una poesia di Pasolini tratta da La religione del mio tempo, recitata ad alta voce (meglio: recto tono) da Fabrizio in primissimo piano, a maggior esplicitazione del regime discorsivo che si inaugura.

Un film che si apre con la recita di una poesia di Pasolini, il quale l'anno dopo parla del film di Bertolucci come esempio di un "cinema di poesia" che si va affermando su scala mondiale caratterizzandosi come ripresa e rilancio del formalismo.

Cinema di poesia nell'accezione di Pasolini non fa appello, pur chiamandolo in gioco, ad un consolidato sistema di opposizioni : moderno versus classico, antinarrativo versus narrativo, dedrammatizzazione versus drammatizzazione, e via elencando. E neppure si fissa, pur elencandole, su alcune tecniche e procedure linguistiche privilegiate : improvvisazione, piano sequenza, sguardo in macchina, ecc....

La nozione di cinema di poesia designa piuttosto una famiglia di stili cinematografici che mettono in gioco una diversa relazione tra forma e contenuto, che condividono un eccesso di coscienza tecnico-stilistica, che non lasciano la poesia come deposito interno o segreto del testo ma la portano potentemente in superficie unitamente ai processi della formatività filmica. Una famiglia di stili, o una classe di film, in cui il linguaggio non aderisce al significato, ma si raggruma e resta sospeso : in cui il linguaggio si afferma come "lingua tecnica della poesia". E tutto questo continuando necessariamente un film a mostrare, continuando un evento, un storia o un dramma ad accadere.

La lingua tecnica della poesia non è dunque solo un'eccedenza che rompe la trasparenza del testo, una disposizione all'eccesso stilistico, una sovramisura del linguaggio o il persistere di una inflessione melò (eccedenza, disposizione, sovramisura e inflessione che pure attraversano Prima della rivoluzione): si tratta piuttosto di una diversa funzione attribuita al linguaggio, che procede da un'altra intenzione, che tiene di mira un altro scopo, che richiede una diversa misura nel processo di costruzione come di fruizione.

Come se, pur all'interno del carattere necessariamente mostrativo del cinema (la sua "condanna" a un realismo primario, o la sua "goffa fatalità" naturalistica) fosse possibile articolare non solo generi del racconto ma anche

generi del discorso. Generi in cui la "lirica" può a tutti gli effetti figurare.

Al repertorio, già computato da Pasolini, di quelle tecniche e figure (incessanti movimenti di macchina, sfocature, sguardi in macchina, dilatazioni temporali, ecc...) che ingombrano il corpo del film, spingendolo in direzione di un cinema di poesia, ne aggiungo alcune: la ripetizione di gesti, situazioni, inquadrature, parole (la sequenza delle fotografie nella camera della zia, l'abbraccio tra Gina e Fabrizio dopo la crisi di nervi, le inquadrature di case e alberi fuori-città, l'interrogatorio di Enore dopo la morte di Agostino) e la funzione del sonoro che genera spesso la scena senza limitarsi mai a commentarla (la sequenza di Agostino in bicicletta).

Ma lungo questa strada c'era da render conto anche di quell'ambiguità o doppiezza di cui parla Pasolini, che vedeva in Prima della rivoluzione due film che scorrono l'uno sull'altro, o l'uno accanto all'altro, senza precisare mai dove comincia l'uno e dove finisce l'altro. Il lavoro sulla lingua, da una parte, e il lavoro sulla rappresentazione che diventa immediatamente racconto dall'altra. Tenuti insieme, questi due regimi, dall'uso pretestuale della soggettiva libera indiretta che non è dunque questione di punto di vista (chi mostra e chi è mostrato, chi vede e chi è veduto e chi racconta cosa), ma di uno stato d'animo o sentimento dominante, di un tono figurale diffuso che si distende con un effetto alone sull'intero film senza diventare necessariamente luogo di ancoraggio dei suoi singoli enunciati.

Bisognava provare a sciogliere quella doppiezza, dare un nome "proprio" a quel discontinuo monologo interiore privo dell'elemento concettuale astratto. Si trattava di ricomporre quella struttura decentrata e centrifuga, fatta di sussulti, frammenti, ripetizioni, fissazioni, intermittenze; capace di allineare, senza soluzioni di continuità, stati d'animo ed eventi, immagini qualunque e immagini pregnanti, immagini costruite e immagini colte in flagrante, citazioni, belle frasi e resoconti, fatti accaduti e sentimenti, fatti presi in un sentimento. Bisognava lavorare dietro quella struttura che prendeva sempre più la forma di una trascrizione diaristica del vissuto.

Trascrizione diaristica del vissuto. Il diario come presente post-datato o differito. Il presente del film, girato nel 1963-64, è pre-datato al 1962, e disseminato di deliberati indizi in tale direzione ("Hai letto che è morta la Marilyn?"). Per definire la propria malattia Fabrizio parla di "nostalgia del presente".

Vado a rileggere alcune pagine di Roland Barthes sulla scrittura diaristica in un saggio dal titolo "Deliberation". Sottolineo.

Teatro o posa dell'io (quante pose e quanto teatro nella fenomenologia dei personaggi di Gina, Enore, Agostino!) e nell'organizzazione dello spazio, oltre che nel linguaggio. Copia di una copia, doppia simulazione del soggetto.

Offrire un'individualità di scrittura, un idioletto proprio all'autore.

Costituire l'autore in oggetto del desiderio.

Atelier di belle frasi, atelier di frasi giuste che comportano un affinamento senza sosta della giustezza dell'enunciazione(e non dell'enunciato).

il diario è un discorso, non un testo. Non essendo niente di più che il limbo del testo.

Salvare il diario alla sola condizione di lavorarlo a morte. Farlo diventare un testo quasi impossibile attraverso un incessante lavoro di scrittura.

il ritmo come chiave di questo salvataggio.

Ripresa, pausa, ripresa.

Sistema dunque qui la personalità di scrittura del film e l'idioletto proprio all'autore : in questo processo di messa a morte del vissuto e di quella sua forma immediata di trascrizione che è il diario. Penso alla scrittura come "categoria", propria, per mettere in forma il vissuto, e alla permanenza di un tono figurale dominante, la cui radice è prevalentemente linguistico-poetica, come processo adeguato a metterne in abisso le pulsazioni.

Un processo al termine del quale il diario non è più tale e la scena "autentica" e superficiale dell'io può tornare ad essere finzionale e profonda.

Non un doppio film quindi, ma un testo ai limiti dell'impossibile, talvolta solo discorso, spesso anche racconto : ma solo perché del racconto è già preso in quella narrazione differita che è ogni diario, di cui ogni scrittura costituisce il principio di elisione e corrosione. Fino all'impossibile.

Di un diario così lavorato affiorano immediatamente tutte le tracce e i segni esteriori. Del lavoro del diario, quella "collezione di fogli non soltanto permutabili ma soprattutto sopprimibili all'infinito" reca traccia lo stesso percorso che va dalla sceneggiatura originale a quella desunta dopo il montaggio definitivo : vero e proprio calvario di scene previste e non girate, girate e poi sopresse, non previste e

girate, posticipate, anticipate, sostituite, smembrate.

Un flusso intermittente di frammenti che lo sviluppo della storia non riesce ad allineare e al quale i continui indizi della cronaca forniscono un debole ancoraggio (la lettura ad alta voce del giornale, la voce della radio, ecc...).

Un'atmosfera fluttuante e sospesa confonde la precisa determinazione del "qui ed ora". Per esempio attraverso le didascalie ("Una domenica d'aprile del 1962, poco prima di Pasqua, a Parma"; "La mattina di Pasqua le campane appena liberate si rincorrevano per la città"; "Alla fine dell'estate, come ogni anno, al Parco Ducale, ecc...") che costituiscono la perfetta esemplificazione di un tempo

storico e insieme ritualizzato, radicato nella cronaca e l'oggettività del quotidiano e nello stesso tempo intriso di soggettività, di un tempo che è accaduto e continua ad accadere nella memoria della trascrizione, così come nella ripetizione circolare degli eventi e delle storie.

Anche l'azione vera e propria del film si apre e si chiude circolarmente nello stesso luogo: la chiesa in cui Fabrizio e Clelia si separano all'inizio e si sposano alla fine.

Ma sono anche altre, le "categorie", i rituali, in grado di mettere in forma e distanziare il vissuto. Sicuramente le canzoni e il melodramma, per non parlare delle pose - vere e proprie "posture" - dei corpi e delle voci degli attori: quelle di Adriana Asti e Francesco Barilli, in particolare, diverse nella fenomenologia, ma identiche nella procedura di presa di distanza. Performances attraverso cui l'autentico viene lavorato e messo a morte.

Cerimonie del corpo privato ma anche cerimonie del corpo sociale. Il rito della messa domenicale, il funerale, il pranzo di Pasqua, il ballo, il teatro, il matrimonio.

Ancora teatro. Che mi riporta al diario come teatro dell'io e alla scrittura come linguaggio che si fa teatro a se stesso e rimane preso nel proprio stesso cerchio.

Allo stesso modo in cui si fa teatro a se stessa la realtà quando da Pasolini viene descritta come cinema in natura: "non si sfugge alla realtà, perché essa parla con se stessa, e noi siamo nel suo cerchio".

Cominciava a profilarsi sempre più nettamente quella figura circolare in cui resta presa la realtà, come il linguaggio quando si fanno trascrizione e scrittura.

Avevo qualcosa di più di una parola o di un sentimento. Avevo una figura. Una figura che era già in grado di contenere e dare forma a molti elementi (il profilo del tempo e dell'azione, la configurazione di spazi decisivi come la camera ottica e il teatro Regio). Ma conteneva soprattutto il sentimento o l'idea di una città-dimora accogliente che, liscia, compatta, dolce e color malva, non poteva che essere anche circolare.

Come perfettamente circolare è un'altra figura associata all'accogliente dimora materna: la luna, del film omonimo, che liscia, compatta e dolce, non è minacciata né tagliata metaforicamente da nessuna nuvola.

Poteva restare comunque solo una metafora quella figura circolare avvolgente: distendersi sul film per captarne il respiro complessivo senza registrarne puntualmente i singoli stati.

Oppure poteva diventare una vera e propria figura della costruttività, un principio che mette - unitariamente e in ogni singola parte - in forma, la complessa eterogeneità dei materiali. Temi compresi.

Il proprio del film chiedeva di cercare in quella direzione. Avevo un'immagine globale dovevo trovare delle prove.

È stato allora, solo allora, che è cominciato il vero e proprio gioco dell'analisi e che Prima della rivoluzione è

cominciato a diventare, in sè e per sè, un vero e proprio luogo di passione

Le prime conferme, o le prime riprove, giungono da alcuni luoghi marginali del film. Per esempio la filastrocca della bambina prigioniera nella torretta, cantilena infantile della ripetizione e ripresa di motivi che si elidono sfogliandosi l'un l'altro ("Lucia che tesse il lino/gira la pagina e vedi Arlecchino, Arlecchino che salta e che balla/gira la pagina e vedi la farfalla, la farfalla che vola sul fiore/gira la pagina e vedi un signore, ecc...").

Oppure il racconto sulle diverse temporalità vissute da un discepolo e un maestro: parabola su un tempo del tutto soggettivo, ma soprattutto circolare, come è circolare la distribuzione delle parti e il passaggio di parola tra Fabrizio, Cesare, Gina.

O ancora, le parole "a vuoto" di Gina (quasi un recitativo) sulle immagini ripetute delle stesse case, alberi e strade fuori-città: "Io che rincorro te, tu che rincorri me, (...) non indagare, non nominare".

Nessun enigma da sciogliere, parola definitiva da pronunciare.

Nessuna linea da percorrere, trama da dipanare, traiettoria sicura.

Piuttosto il cerchio di una voce, un suono, un canto che dilata lo spazio e ne delimita i confini. Voce acusmatica in senso proprio, l'unica del film. Cantilena materna per eccellenza non rinchiusa tra le mura della città (visto che ne costituisce il principio di organizzazione) e che attraversa l'intero film con la voce di Adriana Asti:

coscervo di modulazioni, cambiamenti continui di timbro, intonazione, inflessione: pause, ripetizioni, rime, ritmo. Voce che canta senza nominare e mettere ordine.

"Voi, le parole, non so che farmene del vostro ordine".

Voce che si diffonde nello spazio e nello stesso tempo lo crea, lo delimita e travalica in continuazione. Spazio

infigurabile per il soggetto che è preso nella sua rete, ma modulabile in continue variazioni circolari, costruito com'è dalle onde di propagazione del suono.

Come di suono, ritmo, intonazioni, musica, vive l'intero spazio del film.

Ma la figura del cerchio torna a profilarsi con maggior precisione analizzando il sistema stilistico-figurativo del film, così come la sua organizzazione spaziale:

"Il cinema è una questione di stile. E lo stile è un fatto morale. (...) Mi ricordo di una panoramica circolare di 360° di Nicholas Ray che, ti assicuro, è uno dei luoghi più altamente morali, e di conseguenza impegnati, della storia del cinema", dice l'amico-cinephile a Fabrizio, in una sequenza del film.

"Primo: rifiuto assoluto della frontalità di Pasolini: girare intorno alle cose, quasi ad abbracciarle; non guardarle in faccia come lui, eternamente ispirato alla pittura tre-quattrocentesca.

Secondo: mi accorgevo di avere con la realtà un rapporto sensuale, e non religioso, come quello di Pasolini", dice Bernardo Bertolucci ricordando i suoi esordi cinematografici.

Di panoramiche circolari di 360° in senso stretto, nel film ce n'è una sola, proprio all'inizio del film, nella prima descrizione della piazza di Parma, al cui interno Fabrizio corre percorrendone interamente i bordi. Così come soltanto una volta la figura del cerchio risulta graficamente rappresentata: la chiusura a iris che ritaglia dentro la piazza, ai suoi margini, il volto di Gina e Fabrizio.

Di effetti figurati del cerchio è invece disseminata l'intera tessitura del film, la cui cifra stilistica dominante è la panoramica circolare interrotta e la cui spazialità privilegiata è ancora affidata alla figura del cerchio e del semicerchio.

Alcuni di questi luoghi, principali e secondari: l'accerchiamento di Fabrizio da parte di Agostino in bicicletta, il ballo tra Gina e Fabrizio, la disposizione delle fotografie sul letto di Gina, la descrizione degli interni del Duomo, l'inseguimento tra Gina e Fabrizio lungo i corridoi del teatro, la struttura della piazza, della camera ottica, del teatro regio, del Battistero.

Ma più in generale è l'idea di uno spazio circolare nel senso di inglobante, permeabile e diffuso che il film costruisce. Privo d'aria, di esteriorità e nello stesso tempo non perimetrabile per il fatto che nessun soggetto (o punto di vista) ne occupa in senso proprio il centro. Una perdita continua, e uno spaesamento, rispetto alle coordinate spaziali e alla distinzione tra il qui e l'altrove. Come nella sequenza dell'amplesso tra Gina e Fabrizio che "accade" confondendo i letti e le stanze; o nella collocazione della soffitta che vive fuori dalla casa padronale pur partecipando dei suoi rumori; o del fiume che si snoda fuori dalla città continuando a pulsare del suo respiro.

Non si evade infatti dalla città e dalla sua piazza: "una grande arena murata", dice Fabrizio, "... e tuttavia così vicina alla campagna che certe notti si poteva sentire l'odore del fieno".

Si espande ovunque, la piazza. Può accogliere e inglobare ogni altrove, la piazza. Solo ad essa appartiene forse la possibilità di distinguere il dentro dal fuori e di guardare in faccia - frontalmente - chi si dibatte nel raggio del suo sguardo invadente e protettivo. Al suo interno, solo

l'idea di essere dentro, custoditi e senza scampo. Dentro e tuttavia alla periferia, ora vicini ora lontani da un posto, che trascina con se', nel suo continuo movimento, i continui movimenti del centro.

Una con-fusione che bisogna provare da qualche parte a tagliare.

Provare a tagliare in due, distinguere il dentro dal fuori, dividere in parti separate e contrapposte, come fa, con un gesto netto, il Parma: "il fiume che separa le due città, i ricchi dai poveri" e trascina con se' l'inevitabile tutto che ogni taglio comporta.

Lungo il fiume, che si prolunga immediatamente fuori dalla città, muore Agostino; lungo il fiume, che si protende attraverso la campagna, muore Puck e il suo mondo; lungo una strada bianca e dritta come il fiume è collocata quella casa di Cesare che separa, e divide fino alla morte, Fabrizio da Agostino. Una casa in cui sarà per lungo tempo "vietato entrare" visto che per Fabrizio è dimora accogliente e rifugio: "la mia cuccia".

Lungo una stradina dritta e stretta Fabrizio si separa da Gina che a sua volta si separa dall'occasionale amante.

Lungo un dritto viale alberato Fabrizio si separa da Cesare e dalla rivoluzione che avanza teatralmente con la voce spettrale di "Bandiera rossa". Anche gli striscioni sono divisi e spettrali.

Nello squadrato corridoio d'ingresso del teatro, tagliato nettamente da una finestra rettangolare, Fabrizio si separa definitivamente da Gina, mentre poco prima si erano a lungo reciprocamente inseguiti e ritrovati nel gioco dei lunghi corridoi circolari.

La strada e il fiume attraversano la città e la campagna come una linea retta di divisione che separa, ponendole di fronte, una parte parte dall'altra, i ricchi e i poveri, il dentro e il fuori, il qui e l'altrove. Separa, mettendo a morte la loro reciproca implicazione e relazione.

Ma Fabrizio non appartiene in senso proprio a nessuna di queste due parti.

E non solo perché il suo spazio di borghese è continuamente valicato per occupare quello del proletariato, ma perché Fabrizio non abita uno spazio proprio. E' preso in uno spazio di cui non è origine e misura, e' attraversato da uno spazio in continua metamorfosi e potenzialmente illimitato, di cui non è il centro e da cui non può essere fuori. Preso nel cerchio della sola realtà che può annusare e toccare, soggiogato all'impero della piazza e del suo sguardo smisurato, e di cui può mettere a fuoco interamente solo la voce.

Accerchiato in intere sequenze, spesso dipendente da sguardi e movimenti che non sono i suoi, Fabrizio partecipa di uno spazio che non è in grado di orientare e in cui si ritrova tuttavia costantemente incluso. Come quando lo ritroviamo

incluso nella stessa scena scaturita dal suo sguardo "come in soggettiva"(lungo il fiume,dopo la morte di Agostino);o quando si ritrova incluso nel paesaggio che il pittore sta dipingendo in diretta sotto i suoi occhi("Hai visto?Ci siamo dentro anche noi", dice Gina,osservando il quadro; e la cosa interessante da sottolineare riguarda il fatto che era prevista in sceneggiatura la ripresa a colori di questo quadro);quando si ritrova incluso nel centro della piazza di Fontanellato,messo a fuoco dal dispositivo della camera ottica,nella cui oscurita'e' rimasta solo la voce di Gina.. Nulla di eccezionale tuttavia circa il fatto che Fabrizio sia incluso e tenuto a bada,costantemente in balia, di uno spazio che non puo' controllare e che non e' il proprio. Perche' per abitare uno spazio proprio bisogna abitare un corpo proprio,accogliere quel limite e separazione del soggetto che rendono possibile la differenza tra esterno e interno,tra io e mondo.Per porsi di fronte al mondo,bisogna innanzitutto dividersi da esso.

"La domanda che ogni diario pone, scrive Barthes, non e' quella tragica: Chi sono io? Ma quella comica: Sono io?" Una domanda circa il differire venendo al mondo come io-corpo e la cui sostanza non va a toccare il problema dell'identita' del soggetto, ma quello originario della sua esistenza.

Una domanda che si colloca qualche ora, qualche giorno, qualche mese o qualche anno prima.

Prima dell'accesso al linguaggio e di ogni divisione simbolica.Ma anche prima della fase dello specchio e di ogni divisione immaginaria.Prima di ogni divisione dell'io-corpo dal corpo materno.Prima del porsi dell'io-corpo come differenza.Prima della rivoluzione.

Prima della rivoluzione,un film girato nel 1964 e ambientato nel 1962;un film sulla dolcezza del vissuto prima del vivere;un film che non coniuga il passato prossimo ma la nostalgia del presente e la sua passione dell'indifferenza: perche' " e' presente cio' che non e' soggetto al processo della differenza".

Sono molti i luoghi del film in cui viene mostrata questa assenza di Fabrizio come io-corpo,soprattutto se analizzata in rapporto alla presenza dell'io-corpo di Gina.

Per esempio all'inizio in cui dopo un primissimo piano quasi illeggibile, del corpo di Fabrizio rimane solo la voce e una traiettoria in continuo movimento.Un gioco di sparizione ripreso nel finale quando il suo corpo letteralmente scompare,prima dietro quello di Clelia e degli amici e poi nella "cuccia" dell'automobile.E della sua voce neppure una traccia.

Uno stato di scollamento della voce dal corpo sottolineato da molti asincronismi, e uno stato di perenne decentramento dal proprio stesso corpo sottolineato dai continui decadrages.Un corpo che quando occupa piu' compiutamente lo spazio lo fa nei modi della fissita',della postura e della gesticolazione sottomotoria.

Corpo bloccato, sottoutilizzato e sorvegliato, quello di Fabrizio. L'esatto contrario di quello di Gina, la cui frenetica mobilità e libertà non è solo un effetto del tema sonoro a lei associato.

Gina va e viene dalla piazza, dalla casa, dalla stanza, dalla macchina; entra ed esce dal racconto come dalla città; passa in continuazione da uno stato all'altro: il riso, il pianto, la rabbia, la felicità, la depressione, la crisi di nervi; cambia abito, voce, posizione, espressione: atteggia in continuazione il corpo e la voce; assorbe dagli occhi gli stati del mondo esterno e si nasconde ai suoi occhi (gli occhiali, il ventaglio, i giornali, il paravento), soprattutto: compare, scompare, riappare, mossa, per gli altri, da nient'altro che dall'interminabile gioco del fort/da. Attestata, in proprio, nello spazio dell'invenzione continua di chi uno spazio può occupare.

Di fianco a lei, medium di una voce singolare e dalla grana inconfondibile, Fabrizio è un puro contenitore di parole: che recita e pronuncia con voce monocorde, educata, contenuta, "di maniera", atteggiata per il rituale sociale della ripetizione e dell'apprendimento.

Ma quali parole?

Le parole dell'altro, naturalmente: la parola del padre.

È di Pasolini la poesia recitata all'inizio, appartiene al Manifesto del partito comunista il testo dell'ultima recita. Parole che non gli sono proprie e gli si imprime addosso senza mediazione soggettiva.

"Parli come un libro stampato", gli dice Cesare e la soffitta-rifugio è una vecchia stamperia.

"Se ti iscrivi al partito poi tutto quello che dici ha un senso", dice Fabrizio ad Agostino.

"A volte cerco di usare le parole di Cesare per provare ad essere più chiaro", dice ancora Fabrizio.

"Voi, le vostre parole, non so che farmene del vostro ordine", dice Gina.

Alla fine, le campiture geometriche del parco Ducale e la rigida geometria dei movimenti di macchina e dei personaggi, saranno la gabbia in cui trasportare le ultime parole tra Cesare e Fabrizio.

Fabrizio che impara, prova a dire, accumula, assorbe e divora le parole, trasformandosi in semplice contenitore di citazioni: come lo è, in ampie sue zone, il film. Come è un "atelier di belle frasi" ogni diario.

Fabrizio che prova a parlare nel nome del padre per provare a scollarsi dalla nostalgia del presente.

Ma anche nelle diverse prove che affronta non c'è propriamente "agire" (volontà, coscienza, desiderio) che è interamente dalla parte di Gina, Cesare, Agostino.

Gli eventi di cui è attore gli danzano intorno, lo investono e lo risucchiano nel loro vortice. Anche dal punto di vista dello statuto psicologico e narrativo del personaggio assistiamo al lento, progressivo e inesorabile riassorbimento di Fabrizio nel cerchio dell'indifferenza.

Gina continuerà a tessere la sua rete domestica, avvolgendo di lacrime e baci una giovinezza ancora più acerba; Cesare continuerà a inseguire, tra i ragazzi della scuola, la balena bianca dell'utopia. Solo Fabrizio lascerà cadere definitivamente la maschera indossata all'inizio: una voce e un corpo che tentato di fondersi e di fondare un soggetto. "Qui finisce la vita e comincia la sopravvivenza" dice Puck nel suo canto al fiume che muore. E Fabrizio dice di vedere in quello stato di sopravvivenza il proprio futuro.

"Credevo in un uomo nuovo ma si è sempre prima della rivoluzione quando si è come me".

Come me. Cioè come un figlio della borghesia per il quale "l'ideologia è stata una vacanza". Vacanza del soggetto, naturalmente.

Come me. Cioè "come i borghesi di Parma che mi davano l'impressione di non essere mai nati".

Se sul piano della scena privata c'è una ferita da riconoscere e far propria: l'inconveniente di essere nati, il trauma per quell'originario differire che il venire al mondo di ogni soggetto comporta, sul piano della scena sociale riecheggia la stessa mutilazione. E apre ad una identica dialettica: riconoscersi o misconoscersi, accogliere a piene mani la ruvida verità della differenza, oppure continuare a coltivare la passione dell'indifferenza. E la sua dolcezza. Riconoscersi come soggetto racchiuso in un corpo e in una voce parziale, situata; oppure continuare a viverci come un io-mondo universale e astratto, privo di un centro in cui radicarsi.

La stessa forma di misconoscimento che scambia un soggetto parziale e situato come la borghesia per l'intero mondo.

L'ideologia come camera oscura, in cui evidentemente si consuma qualcosa di più di un semplice effetto ottico.

Si poteva a questo punto dire che il tema del film, il riannodarsi della scena pubblica e privata nella scena primaria del cinema, aveva trovato una storia, una forma e una scrittura adeguata.

Annato a margine del film.

L'immaginario materno della con-fusione e l'universalità astratta del simbolico sono le due facce complementari di una stessa passione dell'indifferenza.

Annato, ancora a margine.

Tutto il cinema di Bertolucci (soprattutto L'ultimo imperatore) è dalla parte di questo immaginario materno, della voce che canta, impregna e accoglie, dispiegando il potere incantatorio delle sirene. "Se il fatto costitutivo del moderno riguarda la coscienza di una irreparabile scissione tra soggetto e mondo", il cinema di Bertolucci riannoda intorno ai punti di sutura.

Annato ancora.

La camera oscura, e ogni film, non come destino ma come relazione situata, campo complesso di forze molteplici, puro stadio virtuale al cui interno il gesto elementare possibile rimane infinitamente doppio: aderire, differire.

("Complicare una relazione con una situazione": "mi incollo,decollo";"coltivare una opposizione in seno ad una identificazione").

Si trattava infine di mettere da qualche parte i resti di Prima della rivoluzione,quel che ne era restato al termine dell'analisi.(C'e' molto nell'analisi di un film di questo dove mettere e dove cercare :dove mettere questo che ho trovato?dove cercare quello che sto cercando?).

Si trattava di dare inizio alla cerimonia finale di spartizione :consegnare una parte del film alla storia del cinema,darne una buona parte in proprieta' all'autore,riconoscere i diritti dello spirito dei tempi,conservare alcune sequenze memorabili per gli inevitabili rapporti tra cinema e storia.

Il tipo di discorso tenuto fin qui dall'analisi e dal film mi convince a restituirlo tutto (quel che ne resta, ma intero) al suo autore.Un gesto per prolungare all'infinito il gioco del cerchio,ma soprattutto per riconoscere al film la sua personalita' di scrittura, il suo posizionarsi dentro al linguaggio: in breve,la sua differenza.

Una personalita'di scrittura - una voce singolare, un"idioletto" - che assume solo come posa l'intenzione di rimanere privata e segreta,indifeso teatro dell'io che fin dall'apertura gesticola : leggimi,guardami,ascoltami,amami. Come gesticola Fabrizio per attirare l'attenzione di Gina nella piazza di Fontanellato,animata per un attimo dal gioco di una possibile relazione in presenza che la cornice dell'immagine e la voce di Gina sottolineano ("Com'e' bello,io ruberei questo apparecchio che mi fa parlare con te anche quando non ci sei").E' solo un attimo : "Settembre.Chissa' dove saremo in autunno",dice Gina,con la piazza di nuovo vuota e l'immagine a tutto schermo,che conferma il primato di una pre-visione impersonale.

Anche per questo,per questo incombere sul film di un apparecchio cosi' familiare, restava ancora sul mio conto la voce che aveva accompagnato la mia partenza da Fontanellato : "Non si puo' andar via da questo posto. Un posto dove c'e' tutto."

Posto .

Il posto del cinema.Il posto del film.Il posto del soggetto. ~~La loro~~ parziale e situata della loro relazione interminabile .