

Paolo Lagazzi

## Libertà e destino: Attilio e Bernardo Bertolucci

tra cinema e poesia

In una foto scattata nel 1958 a Roma, nella casa di Monteverde Vecchio, da Carlo Bavagnoli, la famiglia Bertolucci al completo – Attilio, Ninetta e i due figli – ci si offre in un'elegante simmetria compositiva. Mentre il poeta e la moglie stanno in primo piano, seduti su un canapè a righe, Bernardo diciassettenne e Giuseppe undicenne sono in piedi dietro di loro, appoggiati allo schienale, formando una specie di icastico contrappunto. Su tutto aleggia una patina di buon gusto borghese, qualcosa come una luce soffusa che impasta le figure e l'ambiente in una *douceur* tranquilla e discreta. Eppure, osservando meglio, le espressioni dei quattro si rivelano ben diverse tra loro: se il volto di Ninetta si apre a un sorriso franco, a uno sguardo fiducioso e schietto, rafforzato dall'incrociarsi delle braccia abbandonate su di sé, nel viso di Attilio colpisce l'incontro tra una forma di severità (intuibile nelle pieghe dure delle guance, nella cavità in ombra dell'occhio sinistro) e il vago, appena abbozzato incresparsi di un sorriso. A sua volta Bernardo, con quelle lunghe braccia magre disposte a formare, insieme alla linea delle spalle della giacca, un bizzarro poligono, con quella testa un po' di sbieco e la bocca sfiorata da una lieve smorfia di sofferenza, sembra interpretare la parte di chi accetti di posare quasi per sfida, mentre Giuseppe, con la mano destra appoggiata, un po' incerta,

sulla cravatta, gli occhi buoni e seri diretti all'obiettivo, sembra affrontare la situazione con la pazienza lungimirante dei bambini timidi.

È sempre estremamente rischioso tentare di ricavare da un'immagine l'oroscopo di un destino o di più destini, ma la foto scattata da Bavagnoli è uno sguardo limpidamente posato sul "cuore" di uno dei romanzi famigliari più intricati e complessi che io conosca: un romanzo fluttuante, nel tempo, tra amore e nevrosi, fra complicità e resistenze reciproche, tra visioni condivise e il bisogno d'intraprendere strade diverse, solitarie e lontane. La complessità di questa vicenda multipla, i cui protagonisti sono, in quanto creatori, Attilio e i due figli, ma la cui prima musa è senza dubbio Ninetta, non dipende solo dagli snodi esistenziali, dagli equilibri e squilibri dei rapporti in una famiglia sovrastata da un padre-maestro, ma altrettanto innervata dal bisogno di sfuggire a qualsiasi norma, a ogni costrizione di ruoli; complesso è il gioco stesso degli incontri-scontri fra le diverse arti attraverso cui questi destini si sono dispiegati: la poesia, regno di Attilio ma pure campo di esperimenti giovanili per Bernardo e Giuseppe; il cinema, amato e percorso in lungo e in largo da Attilio come *voyeur*, come *cinéphile*, come giornalista e saggista, prima di diventare il territorio delle grandi avventure creative di Bernardo e delle opere, singolari e segrete, di Giuseppe; la pittura, studiata a fondo da Attilio sulla scia di Longhi, e praticata da Giuseppe per qualche anno. Per mettere a fuoco la ricchezza polifonica e ambigua, la pluralità labirintica delle affinità, dei richiami e degli attriti fra questi differenti destini espressivi, bisognerebbe ripercorrere non solo tutte le poesie dedicate da Attilio ai figli colti nel flusso della vita quotidiana, ma pure quelle per Bernardo regista (*La teleferica*, *Clementi in carcere*, *Iride sulla pianura del Po*) e per Giuseppe pittore (*La consolazione della pittura*, *Ritratto di uomo malato*, *Per una pittura rifiutata*); allo stesso modo occorrerebbe tornare a riflettere sul doppio, parallelo esordio di Bernardo nel 1962 sia come poeta con la raccolta *In cerca del mistero* (premio Viareggio opera prima) sia

come regista con *La commare secca*, senza dimenticare, naturalmente, Giuseppe, con i suoi quadri e i versi (mai raccolti) accanto ai film.

\*\*\*

La questione critica di fondo che pone *In cerca del mistero* è: in quale misura questi componimenti riprendono la lezione di Attilio come un orizzonte ineludibile di senso, come un paesaggio entro cui fatalmente procedere verso le linee del proprio destino, o invece la rifiutano, evocandola solo per marcare una distanza, per sottolineare la propria indisponibilità a riconoscersi "allievo"? Rispondere a questa domanda non è semplice: pochi libri sono così metamorfici e sfaccettati; poche opere ci offrono tante *chances* di lettura. Da un lato Bernardo si cimenta a rifare Attilio come un musicista si allena al piano, in cerca della propria autentica voce, rimodulando temi famosi, variandoli e riarrangiandoli. Queste riprese sanno creare risonanze e riverberi in bilico tra il piacere leggero dell'eco, una sorta di ipnotica coazione a ripetere e un sornione gusto ludico, sino a veri e propri effetti parodici (penso ad esempio alla "bianca / rosa di giardino, alienata da antiche / febbri nevrotiche, famosa esaurita" di *Piccolo monologo domenicale*, evocazione amabilmente dissacratoria di una delle più celebri liriche di *Fuochi in novembre*, *La rosa bianca*). Da un altro lato chi scrive dimostra l'urgenza di forzare i confini del mondo familiare orchestrato dal padre e di allontanarsi dai moduli poetici di lui puntando su altre predilezioni, su altri richiami: assai chiara, in particolare, è l'attrazione di Bernardo per il dissidio pasoliniano tra eros e consapevolezza storica ("Questo vento serale che rintana / gli uomini nei passaggi fra muro e muro, / [...] / ha smosso nel panno dei vestiti / un'improvvisa vampa di inviti. // Ti accende e ti sgomenta [...] né mai / accosti la passione alla coscienza / della scelta..."). Ma tutto ciò (e molto altro dovrei osservare sul lavoro "per farsi le ossa") non esaurisce affatto la portata di questa giovanile eppure viva, caustica, pungente

raccolta. Attraverso e oltre il "romanzo di formazione", ciò che questi testi ci annunciano è già qualcosa di originale e inconfondibile: i tratti del regista *in statu nascenti*. Non è difficile ad esempio cogliere, in versi quali "Si prolunghino all'eterno / il duro e il morbido / di un attimo e della sua luce", il presagio di quello che sarà uno dei punti di forza della poetica filmica di Bernardo: la qualità di immagini insieme "morbide" e "dure", tanto vivide da fuoriuscire dal tessuto narrativo, da scavarsi nella memoria degli spettatori una specie di durata assoluta. Allo stesso modo in una lirica come *Per Cosima, di quattordici anni inventando una storia d'amore* ("Ho creduto di capire la follia e la pigrizia / di questa età che ti immalinconisce / nel ridere...") non è improprio riconoscere quella grazia adolescenziale e un po' acerba, ondeggiante tra la "follia", la malinconia e l'ebbrezza leggera di giorni aleatori, sospesi al passaggio dell'età e della stagione, che sarà la cifra stilistica del secondo film di Bernardo, *Prima della rivoluzione*.

\*\*\*

E' verso il cinema, dunque, che gravitano i passi di Bernardo fin dall'inizio – e basterebbe, per averne la conferma, rileggere *La teleferica*, la poesia di Attilio dedicata a un cortometraggio realizzato a Casarola dal figlio adolescente. Ma nemmeno la rinuncia, dopo *In cerca del mistero*, a scrivere versi e l'immersione totale nella settima arte potrà avvenire nella parabola di Bernardo in modo semplice, bruciando il viluppo dolce e vischioso delle proprie origini nel fuoco dell'altrove, nello slancio dirompente delle scelte personali. Per quanto nutrita della forza di tutti i gesti autenticamente creativi, l'opera filmica di Bernardo confessa in molti modi e per molti anni un rapporto mai del tutto risolto con la grande, ingombrante ombra paterna. Segno icastico di questo dissidio sono i tanti parricidi simbolici che, come è stato già più volte osservato, costellano i film di Bertolucci, da *Prima della rivoluzione* (il maestro Cesare tradito

dal giovane Fabrizio) a *Strategia del ragno* (Athos Magnani ucciso, in un certo senso, una seconda volta dal figlio per il bisogno che ha questi di scoprire la verità sulla vita, tutt'altro che limpida, del primo), dal *Conformista* (l'omicidio del professor Quadri architettato da Marcello Clerici) a *Ultimo tango a Parigi* (Paul, "padre" incestuoso di Jeanne, assassinato da lei) al *Piccolo Buddha* (Siddharta che rinnega il dorato e illusorio mondo paterno). Singolare, ma assai significativo, è che, intrecciati a simili figure, i film di Bernardo mettono spesso in scena riferimenti, più o meno trasparenti o allusivi, alla poesia di Attilio. I rilievi possibili sono tanti: mi limiterò a qualche esempio.

Quando Gina dice a Fabrizio, in *Prima della rivoluzione*, "Finirà che ti ricorderai di me come se fossi morta", inevitabile è richiamare testi di Attilio quali *Romanza* ("Se tu fossi morta / potrei ricordare...") o *Pensieri di casa* ("Come se fossi morto mi ricordo..."); ma tutta l'ambientazione del film, tra Parma e la bassa, risente del mondo affettivo e mentale dell'autore della *Capanna indiana*, annunciando, a distanza di anni, l'affresco mitico-epico di *Novecento*. Perfino in film apparentemente remoti dalle *rêveries* di Attilio, o addirittura concepiti "contro" di esse, è possibile cogliere dei segni o delle tracce (magari inconsce) di quell'immaginario poetico. La figura-chiave di *Ultimo tango a Parigi* – il tango, appunto – era già stata tratteggiata in una delle poesie di *Lettera da casa*, *Cronaca 1946*, e la madre alcolista di Paul, nello stesso film, ricorda uno dei dolorosi leitmotiv della *Camera da letto*, il "vizio del bere" a cui è dedicata la mamma di A., Maria. Nel *Piccolo Buddha* gli aeroplanini appesi nella casa di Seattle sono forse una reincarnazione dei "piccoli aeroplani di carta" di una delle liriche dedicate da Attilio a Bernardo (*Per B...*, in *Lettera da casa*), e non è da escludere che il filo conduttore, fiabesco, del film debba qualcosa al gusto per le "fole" – specialmente quella del mago Sabino e del Grifàsino, tramandata oralmente a Casarola e rinarrata con passione proprio da Bernardo bambino – testimoniato in alcuni luoghi di rilievo

della *Camera da letto*, i capitoli I, XLII e XLV. Ma è soprattutto *Novecento* (nato, per ammissione dello stesso regista, in competizione col romanzo in versi del padre, conosciuto in manoscritto o dattiloscritto anni prima della pubblicazione in volume) a dispiegare a ventaglio i riferimenti all'opera di Attilio. Certi nomi di personaggi del film ripetono quelli di alcuni protagonisti della *Camera da letto*: la fascista Regina e la contadina Adelina ricordano rispettivamente Regina (la madre di Maria, cioè la nonna di A.) e la stiratrice Adelina; il nome del fascista Attila, compagno di Regina, non è molto lontano da "Attilio"; sia la mamma di Alfredo junior, nel film, che quella di A., nella *Camera*, appartengono per nascita a una famiglia "Rossetti"; e nella scena del processo al padrone, allestita da Bernardo nell'aia delle Piacentine, sopra l'insegna "Azienda Agricola Berlinghieri" campeggia ben visibile uno stemma con la scritta *A.B.*

Diverse situazioni tipiche della vita e del lavoro dei contadini sono presenti sia nel film che nel romanzo in versi, dalla trebbiatura (delineata nel capitolo XIII della *Camera da letto*) ai sammartini (ricordati nel capitolo VI), sebbene nel film esse si dischiudano a una rappresentazione epica e corale di ben più ampia misura scenica rispetto alle fuggevoli, liriche evocazioni dei versi. Un rapporto più stretto lega tra loro la versione filmica e quella poetica del grande sciopero agrario del 1908: mentre in *Novecento* il senso della lotta collettiva è reso dalle voci che si inseguono e riecheggiano nella notte gridando "Sciopero!", nel capitolo VI della *Camera* (*Sciopero*) il pathos dell'evento è in qualche modo anticipato dagli "alterni colpi" delle falci che "di aia in aia si rispondono / per la pianura". (In un altro episodio, anteriore, del film, quando il vecchio padrone Alfredo invita i contadini a brindare con lui per la nascita del nipote, essi rispondono affilandolo minacciosamente, tutti insieme, le loro falci.) Proprio come nello stesso capitolo della *Camera* (vv. 125-130), in *Novecento* gli scioperanti rifiutano di mungere e accudire le vacche dei padroni, e i muggiti lamentosi del bestiame si diffondono tutt'attorno.

Anche l'apparizione di soldati a cavallo, giunti per reprimere la protesta contadina, è rappresentata sia nel film che nel romanzo in versi (vv. 223-225).

Fra le varie linee narrative di *Novecento*, quella al centro dell'intera impalcatura, quella attorno a cui si dipanano tutte le vicende storiche e famigliari è, come si sa, l'incontro-scontro, lungo l'arco di due vite parallele, tra Alfredo junior (figlio e nipote dei padroni) e Olmo (nipote bastardo del contadino-patriarca Leo). Raccontando questi due personaggi, e il loro sofferto e tenace rapporto, Bernardo ha fatto parecchie volte ricorso a immagini della poesia paterna. Il taglio dei capelli di Olmo (così come quello del codino di Pu Yi nell'*Ultimo imperatore* e quello della capigliatura di Siddharta nel *Piccolo Buddha*) è un "rito di passaggio", al modo di quel *Taglio dei riccioli* che intitola il penultimo capitolo della *Camera da letto*. La crisi del piccolo Alfredo per la morte del nonno paterno testimonia sull'intensità di un rapporto che ricorda, almeno in parte, quello tra A. e il nonno materno nel capitolo XV del romanzo in versi. La scoperta del sesso, in forma masturbatoria, tra Olmo e Alfredo, riecheggia l'iniziazione di A. con il compagno di scuola M. G. in uno dei luoghi più delicati, arcani e turbativi della *Camera*, il capitolo XIX, mentre la città vista dai primi due dall'alto di un granaio ricorda un paio di spunti del capitolo XXIX: la "vista di pianura fiorentina" dall'"aereo appartamento (...) dei solai" sino "alla città vicina" e "gli occhi / dei bambini sempre innamorati di fienili e di vertigini". (Una prospettiva prossima a queste è anche in *Giovanni Diodati*, una delle poesie di *Verso le sorgenti del Cinghio*: "... crepuscoli entrando obliqui / nel granaio sonoro di frumento / nascondiglio aereo vertigine della mente / su una pianura nera di rondini...").

Forse, però, nessuna delle invenzioni cruciali di *Novecento* è legata alla poesia di Attilio in maniera più stupefacente (tanto più in quanto

inconscia, come Bernardo ha rivelato) del gioco – ripetuto tre volte da Olmo e Alfredo nel corso del film, dalla loro infanzia sino alla vecchiaia estrema – di sdraiarsi in mezzo a dei binari lasciando sfilare sopra di sé un treno in corsa. La prima "fonte" di questo gioco è un episodio dei *Fratelli Karamazov*: la scommessa – di coricarsi, appunto, su delle traversine lasciandosi scavalcare da un treno – che il piccolo Kolja Krapotkin fa con gli amici. E' proprio ispirandosi (come mi confessò un giorno) a questo episodio che Attilio compose *Ottobre*, una delle sue liriche giovanili raccolte in *Fuochi in novembre*. Qui il protagonista "fanciullo", fluttuante a letto tra la veglia e i sogni, arriva a immaginare di giacere sotto il treno che passa, fischiando, nella pianura accanto a casa:

Nei mattini di ottobre  
quando i sogni  
di me fanciullo  
cominciavano ad empirsi di brezza e di voci  
(qualcuno aveva aperta una finestra  
e se n'era andato lieve)  
il treno che passava a quell'ora  
non lontano, con la sua criniera di fumo  
e i fischi, mi dava un dolce e muto terrore.  
Io gli giacevo sotto, senza pensieri,  
con il fragore nelle orecchie  
finché era passato tutto,  
(...)

\*\*\*

Con questi riscontri non intendo certo affermare che il rapporto tra la poesia del padre e il cinema del figlio sia da intendere a senso unico. Nella



propria opera poetica, soprattutto nella *Camera da letto* (libro che Cesare Garboli ha definito "un film in versi") Attilio deve a sua volta non poco alle inquadrature, al ritmo, ai movimenti di macchina e al montaggio del cinema in genere, e potrebbe aver attinto qualcosa, nel tempo, dall'irrequieta e azzardata *invitation au voyage* di Bernardo, dalla sua inesausta caccia di immagini lungo le vie del mondo. Ma, nel confronto tra padre e figlio, è l'opera filmica di Bernardo a porre il problema più complicato e intrigante. Come possiamo spiegare la presenza reiterata di allusioni alla poesia paterna in un cinema così innovativo e ribelle, e teso a rivendicare la sua indipendenza anche simbolicamente, in forme e figure di parricidio, di "insulto" a quella poesia? Non credo che, per trovare una risposta a questa domanda, basti affidarsi al classico demone dell'ambivalenza. Il punto-chiave, da precisare criticamente, è il carattere paradossale della poetica filmica di Bernardo, la sua autentica, evidentissima differenza dalla poesia di Attilio – una differenza, però, che non ha potuto realizzarsi se non attraverso una serie di ripetizioni, echi e citazioni, o secondo tocchi speculari, sebbene con la messa in atto di specchi inclinati, curvi o deformanti.

Trasparente è l'impossibilità per Bernardo di "uccidere" davvero, una volta per tutte, il padre: per quanto moltiplicati nel tempo, i tentativi di "parricidio" non possono evitare che il mondo paterno torni ad affacciarsi in quello del figlio, e che dunque occorra sempre, in vari modi, fare i conti con esso. La ragione prima di tale impossibilità mi sembra questa: per Bernardo la figura paterna non è mai stata solo un'*imago* edipica, cioè una sorgente di nevrosi; Attilio era per lui, in un certo senso, la poesia stessa. Cancellarlo in modo assoluto dai propri orizzonti avrebbe significato, dunque, negarsi la possibilità della poesia. Poco importa, mi azzarderei a dire, che Bernardo abbia scelto, dopo *In cerca del mistero*, di esprimersi solo con la macchina da presa: il suo, come ha ben visto Pasolini, è essenzialmente "cinema di poesia". In un racconto ripetuto in molte,

diverse occasioni e interviste da Bertolucci junior, egli evoca una delle liriche più celebri del padre, *La rosa bianca* (la stessa da lui parodiata, lo si è visto, in un testo di *In cerca del mistero*) sottolineando come ciò che più lo colpiva da bambino fosse la "perfetta" corrispondenza tra quel testo e i fiori che scorgeva nel giardino della casa di Baccanelli. E' la poesia, dunque, la visione delle cose attraverso cui Bernardo è cresciuto: è questa prospettiva, questo sguardo che ne ha illuminato e guidato negli anni l'incontro con la realtà. Anche nel suo lavoro di regista egli non avrebbe mai potuto fare a meno di tale sguardo, ma il problema che gli si poneva era: come appropriarsene, come farlo diventare il *proprio* sguardo?

In ogni conflitto edipico che si rispetti, il figlio cerca di sostituirsi al padre per amore della madre; nel "romanzo" nevrotico e creativo di Bernardo, la posta prima di questa sostituzione era, più che la madre, la poesia. Per amore della poesia, "tutto" era necessario tentare, sia allontanarsi nel modo più risoluto, perfino violento, dal padre che riprenderne la lezione per trasformarla – e questo spiega, forse, sia le figure di parricidio sia le citazioni dei testi di Attilio sia, soprattutto, la sofferenza che ha intriso il cammino di Bernardo nella scoperta della propria originalità: un'originalità cercata sanguinando ma raggiunta sul serio, in film che hanno segnato la storia del cinema.

\*\*\*

Considerate in parallelo e con una sorta di distacco postumo (fuori, cioè, dal conflitto che ne ha a lungo innervato i rapporti interni), l'opera di Bernardo e quella di Attilio svelano, credo, una singolare affinità sul piano della visione, un dispiego molto simile di quelle che si potrebbero chiamare le strutture profonde dell'immaginario. Questo parallelismo immaginativo va colto soprattutto osservando, tanto nel cinema di Bernardo quanto nella poesia di Attilio, due nodi simbolici e tematici: la ricerca di uno spazio di bellezza e di grazia, di una "terra della libertà"; il

bisogno di misurarsi, nel tempo, con quella forza segreta, sfuggente e ineludibile che è il destino.

Nell'opera di Attilio è molto forte il bisogno di una libertà poetica, di un luogo della mente o dell'anima entro cui muoversi sciolto dai vincoli pesanti della realtà, dai ricatti della Storia e dagli appelli dell'età adulta così come dagli agguati dell'inconscio, dagli abissi del sonno, dalle morse malate e oscure della nevrosi. Lo strumento-chiave per aprirsi l'accesso a un territorio simile è la *rêverie*: fantasticare significa per Bertolucci fluttuare a metà tra la coscienza e l'inconscio come fra la Storia e i sogni, scivolare su una sorta di crinale sospeso e aleggiante tra la luce e l'ombra, l'incertezza e la quiete, la brevità dei giorni e il respiro delle illusioni. Questo movimento fantasticante, che fa dell'opera di Attilio Bertolucci qualcosa di irriducibile alle più vulgate poetiche novecentesche, sia di matrice realista sia di ascendenza surrealista, si coagula in prospettive, stanze, paesaggi limpidamente mitici (come la "terra per viverci" del primo canto della *Camera da letto*) in cui è possibile, senza cadere nell'idillio, abbandonarsi ai doni della vita, scintillazione di attimi veri e incantati.

Anche nel cinema di Bernardo non è difficile riconoscere il desiderio di una "terra" liberata da tutti i grovigli storici e psichici che assediano l'esistenza degli uomini, sebbene – almeno a un primo sguardo – tale desiderio cavalchi prospettive alquanto diverse da quelle della poesia di Attilio. Si è detto e ripetuto che la pulsione-chiave di questi film è di tipo onirico, ma forse è più giusto dire che essi sono delle *rêveries*, dei sogni a occhi aperti, ondeggianti tra il cielo epico-lirico delle visioni (la realtà come pittura, coreografia, teatro, balletto) e il mondo duro dei bisogni e dei sensi. Quasi tutte le figure cruciali di Bernardo si muovono fra poli opposti: il passato e il futuro, la tradizione borghese e il "sogno" socialista dell'avvenire (*Prima della rivoluzione*, *Novecento*); la giovinezza e la vecchiaia, l'innocenza e la perversione (*Ultimo tango a Parigi*); il coraggio

e la viltà, la verità e la menzogna (*Strategia del ragno, Il conformista*)... Profondamente sbagliato sarebbe interpretare tali (e altre) contrapposizioni in chiave manichea: questo non è tanto un cinema di svelamento ideologico quanto una riflessione poetica sui paradossi, le ambiguità e il mistero del mondo. Bernardo ha sempre saputo che il marxismo e la psicanalisi non sono affatto delle chiavi sicure, "oggettive", per interpretare l'esperienza: per quanto letta e riletta attraverso Freud e Marx, la vita scivola via, si sposta, sfugge alla presa, cambia ripetendosi e si ripete cambiando... Nella sequenza iniziale del capitolo XXVI della *Camera da letto*, ambientata nel giugno 1930, Attilio delinea in controluce un'Europa in cui "ancora il dottor Freud descrive casi clinici / prolungando il romanzo, moribondo genere / della sua classe in via d'immolarsi", mostrandoci con chiarezza come per lui la psicanalisi freudiana sia degna d'interesse non tanto per la sua forza "scientifica", per la carica demitizzante delle teorie, quanto, piuttosto, per il suo essere un grande serbatoio di senso, un potenziale mitico in grado di "prolungare il romanzo", di salvare in extremis, in un mondo votato ad autodistruggersi, la possibilità di raccontare. Pure Bernardo non fa mai della psicanalisi, come del marxismo, un grimaldello ermeneutico; il suo marxismo e il suo freudismo sono del tutto mitici, allusi ed elusi al modo di fantasmi capaci di propiziare l'avventura espressiva. Benché pullulante di riferimenti "politici" e percorsa da un inesausto desiderio di esplorare intrichi nevrotici, l'opera filmica di Bernardo sa farci intuire che la vita è sempre più complessa delle categorie ideologiche, dei proclami teorici e delle bandiere fra cui si è stremato il Novecento. Di fronte ai conflitti che rischiano senza tregua di irrigidire l'esistenza in formule opposte, ma ugualmente limitative, ciò di cui l'uomo del nostro tempo avrebbe più bisogno è una serie di luoghi di libertà incondizionata, palpitanti del respiro della poesia; e sono proprio luoghi del genere – ritagliati, per così dire, *all'interno* di geografie mentali del conflitto e del contrasto, dalla

Parma di *Prima della rivoluzione* alla Sabbioneta di *Strategia del ragno*, dalla grande aia di *Novecento* all'appartamento parigino di *Ultimo tango* – che riconosciamo in alcuni dei momenti più lirici, magici e visionari del cinema di Bertolucci. Benché divisa tra borghesi e comunisti, la Parma di *Prima della rivoluzione* torna ad essere una pura dimora di bellezza – da contemplare in *souplesse*, in una sorta di *rêverie* in movimento – quando Gina la percorre a piedi per raggiungere la stazione. In questa lirica, trepida e fresca carrellata, le immagini della città segnata fatalmente dalla grazia scorrono sciolte tanto dalle ipoteche della politica e dell'ideologia quanto dai grovigli nevrotici dei protagonisti. In modo analogo la Sabbioneta di *Strategia del ragno* sa dispiegare i suoi sortilegi "attraverso" la doppia spirale della verità e della finzione, del passato e del presente, del candore e della colpa entro cui il protagonista si dibatte alla ricerca di un filo di senso. Malgrado tutti gli scontri fra i "paisani" e i padroni, i luoghi cruciali di *Novecento*, dall'aia al granaio alla pianura, ci attraggono e incantano per il mischiarsi, in essi, di ciò che l'ideologia vorrebbe dividere, per la possibilità che in certi istanti privilegiati la bellezza sia più forte della Storia: soprattutto per l'incontro umano tra Olmo e Alfredo, fratelli al di là degli steccati di classe, amici malgrado i rancori, votati sempre a cercarsi e a trovarsi attraverso e oltre i dissidi e le incomprensioni. Nella *Camera da letto* una linea chiara e mutevole, marcata dal torrente che interseca Parma, separa e unisce le due rive e i due mondi della città: quello dei ricchi e quello dei poveri (XVI, vv. 1-10; XXVII, vv. 126-7). Il protagonista A. si sente, in qualche modo, equidistante, "solidale con gli uni e con gli altri", incapace di scegliere, portato a "comprendere / le ragioni di ognuno" (XVII, vv. 137-143), ed è probabilmente per questo che ama sostare a metà dei ponti che attraversano il torrente, perdendosi a contemplare la fresca vertigine dei momenti, lasciando che gli altri, trascinati dall'"itinerario della propria pena", passino in fretta osservandolo con "meraviglia e diffidenza" (XXV,

vv. 66-80). Alla luce gratuita della bellezza, sembrano dirci simili passaggi testuali, la realtà ci si svela molto più grande, libera e ricca di quanto vorrebbero indurci a credere coloro che la osservano solo attraverso i filtri tormentosi della mente, ma per riconoscere questa luce occorre sapersi abbandonare, alleggerirsi, fluire all'unisono con l'esistenza. Forse il gioco, reiterato negli anni da Olmo e Alfredo in *Novecento*, di adagiarsi tra i binari, nasce dallo stesso bisogno di cedere a una *rêverie* smemorante, regressiva e felice: di lasciarsi attraversare dal "rumore della vita" sciogliendo in questo abbandono tutte le contrapposizioni, i contrasti, i conflitti tra la Storia e i sogni impossibili, fra la "salute" contadina e le "malattie" borghesi.

Sebbene, in apparenza, concepito come il più violento, duro, febbrile sfregio al mondo di Attilio, alla sua tenera, calda e protettiva camera da letto, anche l'appartamento di *Ultimo tango* è un luogo in cui si dispiega il bisogno fortissimo di una vita liberata dalla forza di gravità della Storia come dai condizionamenti dell'identità personale (ecco perché i due amanti non possono svelarsi, qui, i loro nomi), di una vita capace di fluttuare nella gratuità polimorfa, anarchica e imprevedibile dell'eros assaporato al di là della crudeltà e della dolcezza, della perversione infantile e della ragionevolezza adulta, della nevrosi e della salute. Attraverso questa liberazione la vita dovrebbe tornare alla sua "natura" primaria, energia senza regole o divieti, puro spreco, fuoco teso a consumarsi senza lasciare tracce... Il sogno di questa libertà non resisterà alla morsa del Principio di Realtà; eppure in certi momenti – quando gli amanti si avvitano tra loro come flessuosi fiori di carne, come *silhouettes* orientali di un disegno ispirato alla via del tantrismo, o quando Paul si abbandona a evocare la propria infanzia in campagna – l'appartamento diventa davvero un luogo di pura, incontenibile grazia, un teatro fiammeggiante e fantastico del desiderio, un'epifania rapinosa e ardente della bellezza, del mistero, della poesia.

\*\*\*

Né per Attilio né per Bernardo i luoghi della bellezza sono mai immuni dall'assedio del tempo. Nessuna scena, stanza o dimora, nessuna capanna indiana, nessun'isola di miele, di carne o di luce può essere difesa a lungo dalla corrosione, dall'impermanenza, dalla deriva del mondo; da nessuna parte esiste un'arcadia, un bosco sigillato, una terra magicamente immune dal risucchio dei giorni, dalla fuga della vita verso la morte. Dalla coscienza di ciò – combattuta, esorcizzata e rimossa, ma sempre risorgente tra le pieghe degli attimi – nascono l'ansia e l'irrequietezza di Attilio, il suo bisogno ossessivo di "spiare" le ore, di entrare in casa e di uscirne come per farsi guardiano della soglia, custode del bene prezioso della quotidianità di fronte all'andirivieni incessante delle ombre. Qualcuno continua a pensare alla poesia di Bertolucci come a un mondo narcisisticamente ripiegato su di sé, incapace di mettersi in gioco, di avventurarsi al di là dei propri confini protetti. Questa immagine è del tutto falsa. Proprio l'acutissima, disperata percezione del tempo che tutto muta, cioè della finitudine della condizione umana, ha dischiuso con sempre maggiore intensità il battito lirico di Attilio alla misura epica del cammino. *Viaggio d'inverno* è un libro fortemente centrifugo, l'esperienza di un'angoscia mortale che solo attraverso uno spostamento di prospettive potrà forse trovare la verità in grado di ammansirla. Tale spostamento si è realizzato davvero nella parabola creativa di Bertolucci, e va colto leggendo di seguito *Viaggio d'inverno* e *La camera da letto*: considerando il dolore testimoniato dalla prima raccolta e la forza terapeutica, espansiva del romanzo in versi come le due fasi di una grande parabola di morte e rinascita. Questa parabola si potrebbe descrivere come un superamento delle strettoie dell'ego compiuto dal poeta per scoprire il senso vero del proprio destino: un destino non di fuga dal tempo ma di radicamento coraggioso nel mondo, di accettazione della vita nella sua totalità. Un fatto non ancora abbastanza osservato è che, nel corso di questa parabola,

Bertolucci è arrivato in più occasioni (in poesie come *Il tempo si consuma*, *Presso la Maestà B e Solo*, o nel capitolo della *Camera da letto* per la fine di don Attilio) a risvegliare dal fondo del proprio cuore un sentimento bruciante della sacralità dell'esistenza e una sete viva di preghiere, come se il pathos d'assoluto implicito nella richiesta di "un po' di luce vera" da lui formulata nel '43 non potesse a un certo punto non confessarsi esplicitamente, secondo i crismi di una religione molto personale ma in nessun modo riducibile a una pura proiezione nevrotica.

Assai chiara, anche nella vicenda filmica di Bernardo, è l'esigenza di confrontarsi col tempo che trasforma le prospettive personali, mentre sullo sfondo la Storia agita i suoi scenari rutilanti e spesso assurdi come sipari o veli di un teatro in bilico tra il sangue e i sogni. Alcuni film decisivi quali *L'ultimo imperatore*, *Il tè nel deserto*, *Piccolo Buddha* e *L'assedio* hanno in comune il tentativo di mettere a fuoco dei movimenti di destino, dei cammini esistenziali segnati da una profonda sete di libertà ma costretti a fare i conti con le angustie del reale e con i propri stessi limiti egoici. Come la poesia di Attilio ha dovuto bruciare le scorie, i filamenti e i veleni del suo ego "invernale" per dischiudere dentro di sé la possibilità di quell'inno di devozione al mondo, di quella fioritura vitale, di quell'irradiazione creaturale che è il romanzo in versi, così i protagonisti di questi film devono affrancarsi da tutto ciò che li ha a lungo invischiati entro abiti mentali dorati e circoscritti per aprirsi a un altrove che è luce, vento, *plein air*, umiltà, leggerezza. In alcune di queste storie (*Il tè nel deserto*, *L'assedio*) Bernardo ha creato per la ricerca di verità dei suoi personaggi, per lo svuotarsi del loro ego dai propri attaccamenti, dei luoghi (il deserto in cui Kit si perde per ritrovarsi diversa, l'appartamento romano del pianista liberato via via da tutto, alla fine addirittura dal pianoforte) che sono i "correlativi oggettivi" di quelle ricerche, il loro simbolo visibile. Nell'*Ultimo imperatore*, invece, non c'è mai un luogo che alluda a una vera libertà: sia le fastose, sgargianti e impossibili architetture dei palazzi



imperiali, sia le grigie scuole di rieducazione concepite in epoca maoista non sono, in fondo, che carceri di segno contrario e uguale. Irriducibile agli spazi della Storia, la parabola di liberazione di Pu Yi, il suo percorso di morte e trasfigurazione dell'identità si consuma nel "non luogo" della mente, nella forza liquida dell'abbandono, nella capacità di bruciare come maschera per rinascere uomo, operaio dei giorni, giardiniere votato alla religione della pazienza. Sebbene mai dichiarato, un tocco di taoismo intride questa metamorfosi annunciando nella parabola di Bernardo la straordinaria avventura iniziatica del *Piccolo Buddha*.

In quest'ultimo film, forse non ancora compreso come merita, mi sembra che le pulsioni fondamentali alla base del cinema di Bernardo – la sete di una terra della libertà e lo scavo in essa del senso di un destino – tocchino il loro apice lirico e la loro espressione morale più alta. Il punto-chiave della vicenda di Siddharta, benissimo colto dal regista, è che rigettare la falsa libertà (gli ori e l'ipnosi del potere) non è sufficiente per trovare l'autentica liberazione: l'uomo corre sempre il rischio di scivolare da un estremo all'altro, da una categoria ideologica a quella opposta; ma se la verità non risiede nella troppa ricchezza, non sta nemmeno negli eccessi dell'ascetismo. Nella scena cruciale del film, Siddharta, udendo da un musicista di passaggio come occorre un giusto equilibrio per accordare gli strumenti ("Se tendi troppo la corda si spezzerà, e se la lasci troppo lenta non suonerà"), giunge di colpo a intuire che solo una "via di mezzo" può condurre alla verità ("La strada dell'illuminazione è la linea che sta fra tutti gli opposti estremi"). In questo preciso istante egli inizia a decantare la sua figura di destino, cioè a essere il Buddha, colui che insegnerà agli uomini l'autentica tolleranza, il distacco equanime della mente da ogni estremismo, la libertà "al di là del bene e del male".

Per arrivare a cogliere nel modo più pregnante il senso di un film quale *Piccolo Buddha*, credo occorra cominciare a prendere le distanze da

tutte quelle interpretazioni che vorrebbero sigillare il cinema di Bertolucci in un'ottica puramente, radicalmente laica. Proprio come nella poesia di Attilio, anche nel mondo mentale e affettivo di Bernardo c'è fin dall'inizio (entro versi della sua unica raccolta quali "le religiose strutture, le vele di duomo / della mia anima", o come quelli per la messa di Ferragosto a Casarola) un germe di sacralità, un bisogno d'interrogare la vita come "sacro mistero" destinato ad ampliarsi e irrobustirsi nel tempo. Benché distante dall'approccio del cinema pasoliniano al sacro (penso soprattutto al *Vangelo secondo Matteo*, opera realizzata sovrapponendo a un *background* neorealista dei tocchi di un estetismo nutrito di *art brut* come di primitivi del '300), anche l'opera filmica di Bernardo non è per nulla immune dalle risonanze del mito e del rito, dalle seduzioni di ciò che sfugge alla ragione laica, dalle vibrazioni dei simboli. Persino nella *dépense* erotica di *Ultimo tango* non è forse illegittimo cogliere una forma di sacralità dionisiaca, e non credo sia un'eresia vedere nel processo al padrone di *Novecento*, nella sua valenza utopica, nel dramma di morte dell'ingiustizia e di resurrezione nella libertà mimato dai contadini, una specie di sacra rappresentazione. Ma solo nel *Piccolo Buddha* e, in parte, nell'*Assedio* il cinema di Bernardo arriva a farsi meditazione esplicitamente sapienziale, inno a coloro che sanno rischiare fino in fondo per aprirsi alla verità, per consacrarsi alla pietà e alla bellezza. Nell'*Assedio* il protagonista intraprende la sua discesa nella *kènosis*, nell'arsione dell'ego, dopo aver sentito, durante una messa, un sacerdote di colore che cita queste parole di Cristo: "Chi cercherà di salvare la sua vita la perderà, chi la perderà l'avrà salva". Nel *Piccolo Buddha*, però, l'insegnamento del Maestro non è solo quello della rinuncia: la saggezza buddhista è la capacità di porsi a uguale distanza tra il "sì" e il "no" al mondo, è la mente leggera e sovrana di chi sa preservarsi dalle illusioni senza, tuttavia, cadere in alcuna forma di rigidità, di intransigenza moralistica o di ottuso "realismo".

Nell'ultimo componimento dell'ultima raccolta da lui pubblicata, *La lucertola di Casarola* (suo autentico testamento ideale), Attilio invoca una specie di libertà da tutto, dai morti come dai vivi, dall'essere come dal nulla:

A quelli che vorrebbero tenermi qui –  
morti che mi amano ancora  
perché non gli resta altro da fare  
che amarmi sin che anch'io  
non sia tornato con loro  
dietro il muro sbiadito e il marmo  
che salda la calcina mischiata  
con sabbia del Baganza e acqua  
del condotto farnesiano –  
vivi che non mi hanno mai amato  
e dicono di preferire  
quella mia poesia di una grazia  
proverbiale, dico: lasciatemi andare,  
giugno è ventoso  
e queste foglie amare  
sono imbrattate di lucciole sfinite,  
lasciatemi andar via.

In questi versi risuona davvero qualcosa di buddhista: sentendosi alla fine della sua lunga ricerca di verità, il poeta sa vedere con estrema nitidezza che solo una "terra di mezzo", un altrove irriducibile a tutti i condizionamenti, a tutti gli amori e gli odi, a tutte le trappole opposte entro cui il mondo rischia continuamente di perdersi, potrebbe pacificare la sua mente. Qualcosa di simile possiamo riconoscere anche nell'avventura di Bernardo, se – come sono convinto – è *Piccolo Buddha* il suo alto approdo. Anche qui la verità è pensabile solo in quanto "via di mezzo",

libertà dell'essere dalle idee rigide che cercano di intrappolarlo nelle loro ragnatele. Bernardo ha dovuto attraversare tutte le ideologie, i mali, le follie e le contraddizioni cruciali della modernità per arrivare a scoprire questo "non luogo" vasto, fluido e vibrante come l'oceano, e insieme piccolo come una ciotola, come uno sguardo, come una stretta di mano, come il sorriso di un "padre" (lama Norbu) finalmente accettato nella luce senza tempo della poesia.

## NOTE

Sull'incontro tra Attilio Bertolucci e i due figli, riletto attraverso il primissimo film di Bernardo – il cortometraggio *La teleferica* interpretato da Giuseppe – e la poesia omonima di Attilio per quel film, cfr. Fabien S. Gérard, *I giorni della teleferica*, in AA.VV., *Officina parmigiana. La cultura letteraria a Parma nel '900*, a cura di Paolo Lagazzi, Guanda, Parma 1994.

Per gli articoli e i saggi di Attilio sul cinema cfr. il volume *Riflessi da un paradiso. Scritti sul cinema* a cura di Gabriella Palli Baroni (Moretti & Vitali, Bergamo 2009), e inoltre le raccolte di prose *Aritmie* (Garzanti, Milano 1991; poi nelle *Opere* a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, I Meridiani Mondadori, Milano 1997<sup>1</sup>) e *Ho rubato due versi a Baudelaire*, a cura di Gabriella Palli Baroni (Mondadori, Milano 2000).

*In cerca del mistero* di Bernardo, apparso dapprima presso Longanesi (1962), è stato ristampato da Gremese nel 1988. Per *Questo vento serale che rintana* cfr. l'edizione Gremese, p. 33; per *Si prolunghino all'eterno* ivi p. 27; per la poesia dedicata a Cosima ivi p. 43. Sulla raccolta in sintesi cfr. il mio saggio *Nel cuore del mattino e nell'ombra. Officina bertolucciana e dintorni*, in AA.VV., *Officina parmigiana* cit.

Sul leitmotiv del parricidio nel cinema di Bernardo cfr. la testimonianza dello stesso regista nella lunga intervista rilasciata a Enzo Ungari (*Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Ubulibri, Milano 1987, p. 222): "Scrivendo la sceneggiatura [della *Tragedia di un uomo ridicolo*] avevo cercato di raccontare la storia di un padre che

[Ritorna a www.paololagazzi.com](http://www.paololagazzi.com)

assiste alla morte del figlio invece di quella di un figlio che uccide il padre, che è poi la storia di quasi tutti i miei film...". Tra le letture psicanalitiche dell'opera di Bernardo si segnala l'ampio saggio di T. Jefferson Kline *I film di Bernardo Bertolucci. Cinema e psicanalisi*, Gremese editore, Roma 1994; ma cfr. anche Lucilla Albano, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2004.

Per tutte le poesie qui ricordate di Attilio cfr. le *Opere* cit.

Per la definizione della *Camera da letto* come "film in versi" avanzata da Garboli cfr. *Un romanzo tutto di versi anzi un film girato in poesia*, "Panorama mese", giugno 1984 (poi, ampliato, in *Falbalas*, Garzanti, Milano 1990). Su alcuni aspetti cinematografici del romanzo in versi cfr. anche il mio *Rêverie e destino*, Garzanti, Milano 1993, pp. 168-9.

La lettura pasoliniana dei film di Bernardo in chiave poetica è in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972 (*Il "cinema di poesia"*, pp. 171-191).

L'idea di una poesia tendente a "un po' di luce vera", sulla falsariga degli impressionisti minori e di Vermeer, è stata formulata per la prima volta da Attilio nella paginetta da lui scritta per la famosa antologia dei *Lirici nuovi* curata da Luciano Anceschi (Hoepli, Milano 1943).

Per i risvolti "sacri" nella poesia di Bernardo, cfr. *In cerca del mistero* (ed. Gremese) rispettivamente a p. 69 (*le religiose strutture...*) e a p. 38 (*Oggi brucia l'incenso sull'altare / di Casarola...*).

[Ritorna a www.paololagazzi.com](http://www.paololagazzi.com)