Lessico personale in un connettivo più vasto

di **Alessandro Cappabianca**

Dopo un film giapponese (**La comare secca**), un film privato (**Prima della rivoluzione**), un film espressionista-murnauiano (**Partner**), un film di larve (**Agonia**) e uno di fantasmi (**La strategia del ragno**), ecco un film conformista su un conformista. Bertolucci ha lucida consapevolezza del « conformismo » del suo ultimo film, ha parlato in parecchie interviste di avvicinamento al pubblico, di volersi procurare un'udienza più vasta ecc. ecc. Il suo problema era, dunque, fare un film conformista su un conformista, e di trovare i modi per farlo senza degradarsi.

Se definiamo « conformista » il film che tenta di attuare soluzioni narrative, stilistiche ecc., attinenti all'idioletto individuale, al lessico personale dell'autore, nell'ambito di una nozione di cinema già ampiamente elaborata, pacifica, accettata a livello addirittura di grande pubblico, è evidente che viene subito da pensare al cinema hollywoodiano. Grandi film « conformisti » in questo senso sono stati quelli degli Hawks, dei Cukor, dei Minnelli, dei Wellman, dei Ford ecc. ecc., e in parte quelli di alcuni maestri non americani costretti per un certo periodo ad integrarsi scomodamente ai margini: i Buñuel, i Lang, i Renoir...

La nozione stessa di film **conformista d'autore** (se così si può dire) è dunque legata all'esistenza d'una tradizione cinematografica codificata in cui inscriversi, d'una convenzione, che sia però seria e di prima mano, in cui mimetizzare il proprio discorso personale. Il rapporto tra la rigidità delle strutture produttive del « modo di cinema » hollywoodiano, e la sua contemporanea flessibilità, che lo rendeva capace di recepire l'apporto individuale, rimanendo se stesso ad un certo livello di fruizione e diventando « diverso » ad un altro, costituisce il nodo critico su cui misurarne l'importanza (enorme, ha ragione Turroni), ma può instaurarsi solo laddove si sia formato, attraverso successive e lente stratificazioni, un codice capace di porsi come interlocutore valido di fronte al singolo apporto lessicale.

Il cinema italiano non ha alcuna tradizione di cinema « conformista » in questo senso, e pour cause. Tra produzione corrente beota e prodotti (pochi) di punta, c'è un abisso di incomunicabilità, manca lo spazio per qualunque operazione mimetica, manca un complesso codificato di convenzioni che non siano d'accatto o da sottosviluppo, e che possano rendere fattibile l'operazione di propinare al pubblico la medicina amara cospargendo di soave licor l'orlo della tazza.

Allora, l'unico modo per un regista italiano di fare un film « conformista » senza conformismo, consiste nel fare un film **non italiano,** nel senso di riallacciarsi a codici e tradizioni di altre cinematografie (che sono poi esattamente, nel caso di Bertolucci, Hollywood, i francesi degli anni '30 e '40, i giapponesi...).

Tutti i pericoli (qualcuno non evitato) che **Il conformista** corre, sono dovuti, mi pare, proprio al fatto che c'è un versante « italiano » della storia moraviana che Bertolucci non s'è sentito di eliminare o non ha potuto sufficientemente « trasformare »; alludo ad una certa iconografia fascista convenzionale, in cui l'aggettivo va inteso nel suo senso negativo: non la convenzione che estranea, quella del grande cinema classico americano, ma la convenzione che meschinamente si illude di ribadire un effetto di realtà, quella dei tardi epigoni neo-realisti, che ha il solo effetto di distruggere lo spessore semantico dell'immagine, riducendola a stereotipo (il trio Lescano * — la barba e la parlata di Manganiello...). Parallelamente, e siamo sempre in « zona italiana », Bertolucci non contrasta l'inclinazione dell'art-director Scarfiotti per le scenografie dilatate, felliniane...

Il film va però visto per quello che più felicemente vuol essere, e riesce ad essere: l'inscrizione d'un lessico personale in un connettivo ad alto indice di gradimento, senza lacerarne le convenzioni. Le più estemporanee impennate di Bertolucci (la fioraia che canta l'Internazionale; la sparizione dell'autista Alberi in un vortice di foglie autunnali; ecc.) si mimetizzano come metafore individuali in mezzo alla grande metafora convenzionalizzata che è il film. La Parigi sognata, irreale, avvolta in un perenne crepuscolo, il grande ballo renoiriano, funzionano benissimo perché recuperano il discorso del classico cinema francese, innovando senza strappi ciò che è convenzionale, sì, ma stavolta in senso positivo, in quanto complesso di artifici, la violazione della cui norma è ancora capace di funzionare da cassa di risonanza per l'irradiamento di nuove metafore.

Questo non significa, si badi, che sia possibile (o auspicabile) perdere le proprie radici. Il dato realistico, addirittura provinciale, ha sempre costituito una componente ineliminabile del cinema di Bertolucci ma, facendo da contraltare ad una cultura filmica internazionale, tutta intessuta di spunti metaforici ed estranianti, si carica d'uno spessore simbolico, connotante un ricco milieu di significati e al tempo stesso la **distanza** che lo separa dal segno. Così il ragazzino (o forse la ragazzina?) che nella **Strategia del ragno** recita « La cavallina storna », evoca di fatto una certa Romagna, e ricordi di poesia da scuola sottosviluppta, ma anche pone un segno-indizio inscritto nella convenzione narrativa del film di investigazione, e ancora, recita un testo simbolico dell'uccisione del padre; nel **Conformista,** sono le violette di Parma, le strade coi villini liberty di Roma, un vecchio che accarezza una gallina, una preghiera che finisce « nell'ora della nostra morte », le

* O trio « Primavera » (n.d.r.).

bambine d'una scuola di ballo, a costituire un versante nostalgico che la struttura portante del flash-back evidenzia in modo forse anche troppo insistito (ma ricordiamocelo, il film vuol essere « conformista »).

Nella fable, si susseguono eventi, succedono cose, i personaggi portano avanti la loro parte di storia con conseguenzialità fino alla conclusione; ma la forma-soggetto è intessuta di gesti simbolici e ritornanti, costituenti una precisa e sottile ragnatela o contrappunto di richiami anche lontani nel tessuto stilistico (due volte Marcello copre le nudità d'un corpo di donna su un letto: quando è all'albergo, nella sequenza iniziale, con la moglie, e nella villa con la madre; due volte ha l'incontro fatale con Pasqualino; due volte ferma una macchina — da bambino, quella di Pasqualino; nel presente diegetico, quella di Manganiello —; due volte incontra una donna che è la Sanda o le somiglia; due volte è coinvolto in uccisioni, o almeno lo crede). Marcello è un fascista mezzo impotente (è lui a rifiutare di « andare troppo oltre », durante il fidanzamento con la Sandrelli), ma è anche una figura clownesca nella sua attonita rigidità che scatta all'improvviso in corsetto, tic, gesti stravaganti. Il nome del professor Quadri viene introdotto con una associazione di tipo verbale (quadri=Quadri) forse facile, e forse consueta è l'iconografia dell'esule atifascista, intellettuale sconfitto ma non rassegnato, idealista fino all'ultimo: ma l'incontro nella stanza in penombra tra questi e Marcello, evoca la favola platonica dell'uomo incatenato nella caverna attraverso un preciso contrappunto visivo-sonoro incentrato sull'apparizione-sparizione di ombre, e non più che ombre, riallacciabile ad una tematica espressionista. L'uso del piano-sequenza è sempre preciso, funzionale, al momento e al posto giusto scatta la presenza del personaggio che ne innesca la significazione e al tempo stesso ne riceve lo stacco inerente alla sua importanza di agente nella fable; e le inquadrature oblique della sequenza con Marcello seguito per le vie di Roma da Manganiello, non sono gratuite, ma scandiscono un arabesco di tensione ritmica, ritagliato con nettezza e vigore nell'« orizzontalità » di ciò che precede e segue. Così, nella scena a due tra Marcello e la moglie, nel vagone letto, le immagini « gradevoli », fotografate alla Lelouch con sfondi di paesaggi « bellissimi » in continuo trascorrere dietro i finestrini, sono, nello stesso istante che appaiono, contestate e demistificate dall'ironia sottile del dialogo e dei gesti, che distrugge dall'interno proprio quel « romanticismo » cui sembra esteriormente rifarsi. (Ciò senza dimenticare qualche caduta, qualche momento in cui questa risonanza interna delle immagini non scatta, e allora, per l'impostazione stessa del film, non può che esserci il banale: gli incontri con Pasqualino, per esempio. O qualche citazione non sufficientemente motivata: p.e., la foto con dedica di Stan Laurel e Oliver Hardy che appare incollata dietro il vetro della sala da ballo... forse allusione alla coppia Trintignant-Moschin?).

Se la struttura **apparente**, immediata, del film, è quella rassicurante e riconoscibile della storia raccontata in flash-back, coi suoi risvolti qualche volta ovvii, il tema sotterraneo è, come sempre in Bertolucci, quello della **duplicazione**, della ripetizione dei gesti e delle situazioni, costituenti una trama fitta di rimandi che fondano la reciproca significazione. Questo vuol dire che Bertolucci non crede veramente al gesto, alla sua iscrizione significativa nella forma-soggetto come portatore autonomo di valori (che è poi il cinema **veramente classico**): dell'attribuzione di significato si gratifica il rapporto a distanza tra segni dotati di somiglianza, il solo capace di instaurare una metafora complessa a largo raggio, rinsaldata nelle strutture temporali della diegesi. La ripetizione, in Bertolucci, è sempre **ripetizione nel tempo**, elemento strutturante il suo svolgersi. Così, con un procedimento a blocchi, nella **Commare secca**; così in **Partner**, storia d'una duplicazione esistenziale; così nella **Strategia del ragno**, in cui i vivi ripetono i gesti dei fantasmi, rivivono le loro storie di morte. Così nel **Conformista**, in cui un morto-vivo ripete gesti e vive situazioni appartenenti alla sua passata o futura morte-vita, e il loro senso nasce solo da questa ripetizione. Marcello non è che il vuoto: il suo contenuto è solo il suo ripeter(si), il ripeter(si) del conformista. Conformista è appunto colui che (si) ripete. Marcello ormai coincide col suo Partner.