

**LA RIVOLUZIONE INCOMINCIA IN CAMERA DA LETTO?
IL «DISCORSO SULLA FAMIGLIA» NELLA TRILOGIA DI
BERNARDO BERTOLUCCI**

«*Fa parte della morale non essere mai a casa propria.*»

Th. W. Adorno

L'ultimo lavoro di Bernardo Bertolucci, *Io e te* (2012), è forse meno opulento di precedenti fatiche, ma l'impudenza della macchina da presa che spia dal "buco della porta dei tuoi genitori" (come dice Matthew, in *The Dreamers*) per penetrare una scabrosa sur- (o sub-) realtà, più veritiera della realtà stessa, rivela inconfondibilmente la firma del regista parmigiano.

Tipicamente bertolucciana è anzitutto la struttura spaziale di *Io e te*, costruita secondo l'asse interno/esterno – dove l'interno corrisponde all'intimità della vecchia, grande casa borghese, un labirinto di cunicoli e anfratti in cui si accumulano oggetti, mobili coperti da teli, tubi, materassi e divani che nascondono colpevoli erotismi, e l'esterno è la strada dove alla fine i protagonisti sono costretti a scendere se vogliono sperimentare (e risolvere) pubblicamente i loro conflitti. Uno spazio così concepito rimanda ad altre due opere, *Ultimo tango a Parigi* e *The Dreamers*. Al centro di questi tre film vi è infatti un nucleo tematico

comune, che indaga il complesso rapporto tra la dimensione familiare, quell'istituzione borghese moderna che cova nelle sue tortuose interiora passioni sovversive, e la dimensione politica, intesa da Bertolucci come il luogo della (im)possibilità rivoluzionaria. In ogni opera della trilogia è proprio questo rapporto che diventa, in modi e con esiti diversi, la materia della potente estetica bertolucciana.

In *Ultimo tango* (1972), la relazione d'amore tra due estranei, l'ingenua parigina di buona famiglia e l'attempato americano, dal fascino un po' losco, è "sesso a prima vista", e apre immediatamente uno spazio a-sociale (l'appartamento semi-vuoto dove s'incontrano gli amanti) in cui ogni normalità è sospesa e nuove norme devono essere inventate. Lo stato di eccezionale libertà – nel senso che fa eccezione alle molte regole sociali che governano, negli anni '70 e probabilmente ancora oggi, le relazioni intime – permette di dissotterrare molti dei "segreti di famiglia" accuratamente nascosti sotto le assi del pavimento. *Ultimo Tango* denuncia l'istituzione della famiglia borghese come luogo di violenza e repressione, ipocrisia e paralisi morale, cieco conformismo, omertà, indifferenza ai veri bisogni e desideri degli altri. Nel suo "discorso sulla famiglia", l'americano Paul (Marlon Brando) svela il vero volto di quella "santa istituzione inventata per educare i selvaggi alla virtù, santa famiglia, sacrario dei buoni cittadini" dove "la volontà è

spezzata dalla repressione, la libertà è assassinata dall'egoismo". La vera potenza di questa preghiera blasfema risiede tutta nel fatto che Paul la pronuncia proprio mentre sta mettendo in atto una delle forme massime di violenza annidate in seno alla famiglia – quella inflitta da padri, mariti, amanti sulle loro donne.

La famosa e infame cosiddetta “scena del burro” è stata fino a oggi sotto il mirino di scandalizzati critici, più o meno avveduti: in una recente dichiarazione, il regista ha infatti confessato di aver a suo tempo concordato la scena dello “stupro” solo con Brando, lasciando Maria Schneider all'oscuro di tutto (del resto, la cosa era già nota da precedenti interviste alla Schneider). Bertolucci, che evidentemente non confidava nella recitazione della sua attrice, giustifica anche oggi la sua scelta adducendo la necessità di conferire più veridicità alla già sgradevole e drammatica sequenza. Non intendo qui sostenere l'argomento libertario (e anti-femminista) della priorità della ragione estetica su quella etica (si badi, comunque, di non confondere, come spesso è accaduto nei dibattiti su questa spiacevole vicenda, l'imposizione di una scena non voluta con uno stupro anale vero e proprio, che ovviamente non è mai avvenuto.) È però innegabile che la violenza perpetrata da Bertolucci/Brando sulla Schneider, che si somma a quella di Paul su Jeanne, ha l'effetto di intensificare la rappresentazione dell'essenza più

cruda del dominio di genere. Il vero scandalo di questa scena non è dato da ciò che succede in essa o da come ci si è arrivati, ciò che è insopportabile è la verità che mette in scena. Non è il film a essere scandaloso, ma la società che permette (e giustifica) la violenza. La sua rappresentazione nuda e cruda rende esplicito ciò che nelle pratiche della famiglia borghese rimane sempre implicito, latente, e una tale estrinsecazione, in cui la realtà sfonda il vetro della macchina da presa, apre alla possibilità di un superamento della violenza e dell'inizio di qualcosa di nuovo. Nel proseguo della loro relazione, infatti, Paul e Jeanne provano a superare la contraddizione tra violenza e critica della violenza sviluppando una forma nuova di relazione, in cui la passione feroce si accompagna alla cura, la dedizione ad una certa reciprocità (simbolicamente rappresentata nella scena in cui Jeanne, dopo essersi tagliata le unghie, penetra Paul con le dita), in cui il rispetto dell'oscurità dell'altro permette una conoscenza più autentica. Una simile relazione ha potenziale rivoluzionario, e merita di uscire dall'appartamento sfitto e pieno di muffa, scombusolare i passi degli indifferenti ballerini di tango, risignificare il passato. Purtroppo, il passaggio dalla sperimentazione domestica, dove le contraddizioni sono dolorosamente portate fino al loro punto di rottura, alla dimensione pubblica è destinato a fallire. Jeanne alla fine si spaventa; il suo sovversivo amore

viene relegato all'eccezione privata e particolare, che può rompere solo temporaneamente con lo status quo senza superarlo davvero. La condanna a morte del suo amore proibito – che significativamente avviene nella riconquistata casa paterna, con la pistola del padre – promuove il ritorno all'ordine. Ma la violenza della restaurazione è ancora più terribile di quella rivoluzionaria, anche se si giustifica come reazione a quest'ultima: Jeanne farà credere di aver voluto evitare uno stupro. Il maschilismo di Bertolucci (il suo o quello della società che sta mettendo in scena – fa molta differenza?) sta tutto in questo sconsolato finale: mentre il personaggio maschile era pronto a cambiare e ad andare avanti, quello femminile non può infine che restare inchiodato al suo ruolo di vittima.

The Dreamers (2004) può essere guardato ora come una riflessione a posteriori sulle ragioni del fallimento di quella rivoluzione sognata dai sessantottini e sfociata, solo pochi anni dopo, nel conservatorismo regressivo malinconicamente rappresentato dal finale di *Ultimo tango*. In realtà, il lavoro di Bertolucci sul maggio francese, come già esemplarmente in *Novecento*, consiste in una certa genealogia del movimento sociale. Come in *Ultimo tango*, anche qui i protagonisti, i due gemelli parigini Isabelle (Eva Green) e Théo (Louis Garrel) e il loro amico americano Matthew (Michael Pitt), si chiudono in casa per

riflettere privatamente sulla (loro) rivoluzione. Il padre, un poeta ormai inascoltato, e la madre, dolce e silenziosa casalinga, sono mandati in esilio fuori Parigi. I figli provano ad appropriarsi del futuro espropriando per prima cosa quello spazio privato, il grande appartamento borghese dei genitori, che è la sede simbolica e il cuore stesso della società sotto accusa. Gli ossessivi giochi intellettual-erotici dei tre ragazzi, che ormai non lasciano più l'appartamento nemmeno



SPINE E RUGGINE
VIA PARADIGNA, PARMA

per andare alle manifestazioni, diventano il loro laboratorio rivoluzionario privato.

L'espropriazione ha prima di tutto, naturalmente, un significato economico. Le provviste e il denaro lasciato dai genitori vengono sperperati senza riguardi: il privato diventa il luogo dell'esaurimento della proprietà privata. In secondo luogo, il rapporto tra i sessi viene elaborato da una complicatissima conformazione edipica, dove il ruolo materno viene giocato e distorto dalla trasgressiva e insicura gemella, il ruolo paterno si divide tra un gemello narciso e possessivo e l'amico, l'ospite straniero. I generi e i rapporti di potere rimangono, ma le gerarchie (almeno quelle generazionali), così come i risparmi, vengono spazzati via, liberando il campo per ulteriori sperimentazioni. Il motto sessantottino dell'"immaginazione al potere" significa, per i sognatori di Bertolucci, andare a ritrovare in quel potente immaginario collettivo costituito dalla storia del cinema degli alter ego da reinterpretare (come i *freaks* di Tod Browning, la regina Christina di Rouben Mamoulian, «e naturalmente Franz, Arthur e Odile di *Band à part*), mimando una rivoluzione che verrà – o che forse sta già accadendo, altrove, e senza di loro. Ma in fondo, sentenza Théo, Mao è un "grande regista, che fa un film con un cast di milioni di persone".

Anche qui come in *Ultimo tango* l'interno deve, alla fine, diventare

esterno. Lo schermo del cinema non può più rimanere lo schermo che "schermava noi, dal mondo" (Matthew), ma viene infranto dal sasso di un manifestante lanciato contro la finestra dell'appartamento. Scendendo in strada, la riflessione diviene azione; tensioni e conflitti privati possono essere risolti, positivamente o negativamente, solo nello spazio pubblico, in cui le immagini di una società alternativa non sono già date (dall'arte, per esempio) ma devono essere create tutte daccapo. Il finale di *The Dreamers* non lascia però molto spazio, come non lo lasciava il finale di Novecento, all'ottimismo rivoluzionario. L'evento dei giovani del maggio parigino infervorati nelle strade e nelle piazze ha solo l'apparenza di quell'evento imprevedibile che dovrebbe intervenire a interrompere brutalmente il corso normale del tempo e a spezzare i vincoli dello status quo. Secondo la rappresentazione di Bertolucci, infatti, l'interno diventa esterno solo come mossa disperata per salvare una sperimentazione privata ormai giunta al limite della sopportazione. Il sasso (l'evento) arriva a rompere la finestra e salva Isabelle dalla vergogna di essere stata scoperta dai genitori nelle sue illecite liaisons (molto interessante, in questo frangente, la reazione dei genitori che, alla vista dei figli e dell'amico abbracciati nudi in una tenda in mezzo al salotto, decidono semplicemente di lasciare del denaro su una credenza, e se ne vanno senza dire una parola. I legami sociali, di amore e di

potere, si riducono a una transazione economica.) Una volta in strada, poi, il legame tra Matthew, Théo e Isabelle si allenta subito, nell'esatto momento in cui la violenza rivoluzionaria interdice l'americano e lo spinge a ritrarsi nel suo individualismo, mentre i gemelli al contrario si concedono entusiasti all'abbraccio della folla, che li purifica e assolve. I conflitti che erano stati elaborati privatamente non vengono davvero svolti all'esterno, sono piuttosto messi in *stand by* e rimossi, ma riappariranno poi con virulenza nel periodo post-rivoluzionario (il set di *Ultimo tango*).

L'ultimo film di Bertolucci riprende lo schema interno vs. esterno, ma con alcune differenze strutturali che lasciano spazio, inaspettatamente, a una prognosi più felice della società contemporanea. Inaspettatamente, perché la diagnosi da cui Io e te prende il via è una delle più cupe di sempre: siamo a Roma, in uno dei momenti più acuti della presente crisi europea, e le condizioni per qualsiasi tipo di pretesa o discorso politico sembrano del tutto assenti – “Non volevo perdere tempo con la politica”, ha dichiarato infatti Bertolucci in un'intervista. Lorenzo (Jacopo Olmo Antinori), l'adolescente protagonista, non è interessato ai rapporti umani, e si auto-esilia nella posizione dell'osservatore neutrale. Oggetto preferito delle sue osservazioni sono gli animali, meglio se piccoli e racchiusi in gabbie o teche di vetro; le

loro ordinate geometrie comportamentali, come quelle delle formiche, gli danno un senso di armonia e sicurezza impossibile da trovare tra i suoi simili. La casa borghese, che nei film precedenti era stata, come abbiamo visto, il luogo privilegiato di riflessione e sperimentazione, non è ormai più usufruibile per questi scopi. Gli adulti sono tornati a essere padroni in casa loro, non sembrano esserci vie di fuga da un reale che ha ormai occupato ogni spazio del possibile. Non resta allora altro da fare che ritirarsi ancora più in profondità, scendere in cantina, andare alle radici di un mondo ormai divenuto completamente ostile per i sognatori. Il sottosuolo, che doveva inizialmente servire come rifugio dal mondo, si rivela però ben presto un luogo magico, uno spazio che si allarga gradualmente mano a mano che il passato rimosso, simbolicamente rappresentato dalle cianfrusaglie e dai tesori ammassati nei molti scatoloni di cui la cantina è ingombra, viene di nuovo a galla.

La trasformazione del sottosuolo non è però opera della coscienza solitaria e distaccata di Lorenzo, ma diviene possibile solo nel momento in cui l'esterno irrompe nell'interno scombuscolando i piani ordinati e ossessivi del giovane. L'evento rivoluzionario – che in *The Dreamers* arrivava tardi, un ultimo disperato appello a uscire da se stessi – appare qui invece nella cascata dei capelli biondo-rossi della sorella Olivia (Tea Falco): nel momento in cui la chioma si riversa fuori dalla cuffia nera

illuminando la cantina, il film prende il via, e il possibile comincia ad aprirsi una fenditura nelle maglie rigide del reale. La possibilità del cambiamento è contenuta allora nel rapporto che lentamente si costruisce tra fratello e sorella, entrambi incapaci di seguire le regole del normale vivere in comune (Lorenzo preferisce la compagnia delle formiche a quella dei suoi compagni di scuola, Olivia è una drogata che ritiene di non meritare l'amore di nessuno). La possibilità di cambiare queste regole, per fare in modo che ognuno possa essere accettato nelle sue stranezze e particolarità, parte dal fragile tentativo di avvicinamento tra due estranei – come in fondo lo sono tutti i famigliari, nel modello di famiglia che Bertolucci mette sotto accusa – che si ritrovano nella comune esigenza di dire la verità. Sia gli azzurri occhi spalancati di Lorenzo, sia i tristi e consapevoli occhi di Olivia accettano di guardare dritti in faccia quei “gioielli di famiglia” che mano a mano emergono dai loro stentati discorsi: la verità sui loro indifferenti genitori, la verità sugli affari di Olivia, la verità sulla droga che “no, non è una figata, perché ti fa diventare indifferente, cattivo, come me.”

Dopo che le rivoluzioni del passato sono state chiuse negli scatoloni e buttati nel fondo del nostro inconscio collettivo, la possibilità di una nuova rivoluzione è ancora tutta da riconquistare, da strappare a una trama del reale che non sembra lasciare spazio per nessuna alternativa al

sistema economico e morale dominante. Il punto di partenza, per Bertolucci, è ancora l'intimità dei rapporti interpersonali, la cui “microfisica del potere” rappresenta un luogo privilegiato per esaminare dinamiche sociali più estese. È nelle ambivalenze e ambiguità del delicato rapporto d'amore che s'instaura tra Olivia e Lorenzo che comincia a farsi strada, ora con più forza che altrove, quella che potrebbe essere considerata la chiave di una rivoluzione che verrà: ovvero, un'idea di libertà che non deve essere più “assassinata dall'egoismo”, dall'indifferenza, dalle soluzioni facili e solo apparentemente radicali. Perché la liberazione dall'ordine vigente può partire solo dalla libertà che si sperimenta in quei forti vincoli tra esseri umani in cui ognuno/a è intrinsecamente dipendente dall'altro/a e, grazie all'altro/a, può trovare se stesso/a. Solo con questa consapevolezza si può alla fine uscire dal sottosuolo nella debole luce del mattino, e iniziare a camminare verso un qualcosa che potrebbe, in effetti, essere diverso da com'era prima.

FEDERICA GREGORATTO