



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

TEMPO E VISIONE FILMICA:  
ESPERIENZE TEMPORALI  
DEGLI SPETTATORI  
a cura di Stefano Ghislotti e di Elisa Pezzotta  
marzo 2016

ALESSANDRO MARINI

**Ripetere, fermare, immaginare l'esperienza.**

**Cinema e costruzione del tempo in *Prima della rivoluzione***

Un regista deve prendere posizione non soltanto nel confrontarsi con il mondo e con la società che descrive, ma anche confrontandosi con l'arte che egli stesso crea. Sarebbe un'ottima cosa vedere film che prendono coscienza di ciò che sono, come già è successo per la musica e la letteratura, cioè che ci possa essere un cinema che guardi a se stesso, un cinema che parli di cinema. Nel film che intendo fare - e, in fondo, anche in quelli che ho già fatto, specialmente nel secondo - [...] vorrei poter prendere posizione nei confronti del linguaggio scelto (Bragin 1966: 42).

Le parole di Bertolucci insistono su uno dei tratti più originali del nuovo cinema degli anni Sessanta: l'ambizione a interrogarsi sulle modalità e sul senso della propria scrittura. E non è certo un caso che l'autore faccia riferimento proprio a *Prima della rivoluzione*, il suo secondo film, uscito nel 1964, come opera esemplare di un 'cinema che parla di cinema'.

La vocazione autoriflessiva, ponendo enfasi sulla natura stessa della rappresentazione, si trova naturalmente a doversi confrontare con una delle materie prime cui essa contribuisce a dare forma, e cioè con il tempo. In *Prima della rivoluzione*, al motivo del tempo che scorre, tema centrale e fondante della vicenda del film, fa così

riscontro, sul piano della scrittura, una decisa sottolineatura sui procedimenti di intensificazione e rarefazione della durata e del movimento dell'esperienza nel tempo. La percezione dello spettatore viene così frequentemente a confrontarsi con una scrittura alterata, iterativa, retrospettiva e 'pensante': sull'azione del tempo e sul senso del cinema, che tale processo costruisce, investendolo della sua forma e del suo linguaggio. Come già Boris Ejchenbaum aveva messo in rilievo (1973: 41-42), al cinema il tempo non è un prerequisito della rappresentazione ma una questione di scrittura, il risultato di un processo, che modella le forme della durata e la loro percezione da parte dello spettatore.

Già sul piano dell'intreccio, d'altronde, *Prima della rivoluzione* è la storia di un blocco e di un cambiamento impossibile nel tempo: quello del giovane Fabrizio, borghese insoddisfatto che vorrebbe tagliare i ponti con la sua famiglia, con Parma, la sua città, e con la classe sociale cui dolorosamente appartiene. La sua ricerca prende le forme di una storia d'amore impossibile, con Gina, la sua giovane zia, e dell'impegno nel PCI, per poi concludersi però in un esito fallimentare: un definitivo ritorno all'ordine, segnato dal matrimonio borghese con la fidanzata di sempre e dall'abbandono della militanza politica. Il motivo della problematicità del divenire storico, calato nella vicenda esemplare del protagonista e condensato nel suo immobilismo, ha una serie di riscontri sul piano della rappresentazione e si concretizza in alcune sequenze particolarmente esposte verso una riflessione sugli effetti del tempo e sulla sua costruzione nello spazio del racconto. In questo saggio, propongo una lettura di quattro di esse, le più esplicite nel manipolare il fattore tempo, nel piegarlo a effetti di iterazione, arresto, fantasmatica: sono tutte legate a Gina, il personaggio più sensibile alle dinamiche dei passaggi temporali, costantemente messo alla prova dalla dialettica di speranza e di delusione intrinseca alla progettualità umana. Si tratta di una tensione che genera nevrosi: eppure, proprio nelle sequenze che ho scelto per questo saggio, a Gina sembra non mancare una particolarissima forma di chiaro-

Fig. 1  
Da *Prima della rivoluzione*. Gina dispone intorno a sé sul letto e osserva a lungo una serie di fotografie che la ritraggono in vari momenti della sua vita.



veggenza, che la porta a intuire la portata devastante dell'azione del tempo sul breve respiro della vita umana, e a formalizzarla in una riflessione che possa in qualche modo riscattare la sua condizione di vittima insofferente.

In *Prima della rivoluzione*, Gina e Fabrizio si incontrano per la prima volta in occasione di una visita di lei a casa della sorella. La sequenza è significativamente introdotta da una dissolvenza sulle due donne, che poi si allontanano abbracciate nel corridoio: come se fossero quasi una sola persona, ad alludere fin da subito al carattere incestuoso della relazione che unirà Gina e il nipote. Un articolato piano sequenza accompagna i saluti di rito, suggerendo un'unità familiare già per altro ridimensionata dalla ripresa ravvicinata, volta a isolare i componenti della famiglia in ritratti isolati e, nel breve scambio di battute tra Fabrizio e il padre sulla vocazione politica del protagonista, garbatamente conflittuali. Gina, poi, prende possesso della sua camera, dispone intorno a sé sul letto, e osserva a lungo una serie di fotografie che la ritraggono in vari momenti della sua vita [Fig. 1; Video 1].

Alla parte conclusiva della sequenza hanno fatto riferimento vari studi; lo stesso Pasolini, in un saggio molto conosciuto, la utilizza come esempio della sua idea di 'cinema di poesia' (1972: 220-226). Si tratta di una breve sezione – tredici inquadrature in tutto – in cui l'elemento tempo è al centro della costruzione drammatica, radicalmente distante dalla linearità del breve e convenzionale segmento appena conclusosi, quello delle presentazioni e dei salu-

ti nel salotto buono di casa. Ora, in camera da letto, le inquadrature dedicate a Gina appaiono invece spesso decisamente anomale, oltre che legate da nessi incongrui e contraddittori. In particolare, dopo che le prime due inquadrature ci hanno 'regolarmente' mostrato Gina che entra in camera e alcuni suoi oggetti gettati sul letto, la terza inquadratura ci mette in modo del tutto imprevedibile di fronte a una vecchia istantanea di Gina, che nell'inquadratura successiva è già sul letto e nella quinta appare sezionata in un *décaldrage* – la testa dell'attrice è infatti tagliata fuori dai confini della ripresa –, mentre dispone in semicerchio, sempre sul letto, una piccola galleria personale di fotografie: le stesse che nella sesta e nell'ottava inquadratura passiamo in rassegna con due panoramiche di diversa durata. La situazione era già in *L'anno scorso a Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) di Resnais: ora, non è certo casuale la posizione della protagonista, al centro di un ipotetico quadrante di orologio, in cui le fotografie – dodici, per la precisione – corrispondono, esternamente, alle indicazioni delle ore.

L'irruzione inaspettata della fotografia, in questa sezione del film, costruisce un testo per mezzo del quale l'autore definisce una sua personale riflessione sul tempo, coinvolgendo lo spettatore in un gioco di specchi ambiguo e perturbante. La fotografia, assimilabile al cinema per il suo desiderio di fermare il tempo in un presente immobile e irripetibile, moltiplica l'effetto prodotto dalle immagini in movimento, esibendo il corpo e il volto della protagonista, ritratti in vari momenti esemplari del suo vissuto, e oggetto, ora, di riflessione, per non dire di evidente nostalgia. Il gioco di specchi – lo spettatore osserva Gina che osserva le sue foto – rende esplicito il sostrato profondo della fascinazione figurativa, quel "complesso della mummia", di cui parlava André Bazin (1973: 3), che ora lo spettatore riconosce sotto i suoi occhi, esibito nell'enigmatico narcisismo della protagonista. Lo stesso movimento della macchina da presa che caratterizza la sesta e l'ottava inquadratura, passa in rassegna le fotografie con due panoramiche semicircolari

da destra verso sinistra, in direzione antioraria, secondo una prospettiva opposta, dunque, a quella generalmente avvertita come naturale, che tenderebbe a ordinare lo sguardo secondo il modello della lettura, da sinistra a destra. Il procedimento esibisce una sfasatura con la linearità cronologica con cui le fotografie sono state scattate, ordinate a ricostruire le tappe di una crescita affettiva, dall'infanzia alla maturità. Da un lato, così, l'effetto prodotto dall'accostamento delle varie fotografie suggerisce un'idea di compiutezza, di progressività, di cui il movimento all'indietro della macchina da presa mette contraddittoriamente in rilievo il carattere illusorio, alludendo alla fascinazione vertiginosa del passato, alla pulsione regressiva che è sia il carattere più vistoso della vicenda esemplare dei protagonisti del film, sia l'attrattiva segreta, irrinunciabile del cinema. Su tutto ciò, la scrittura dell'autore: che confonde i piani, accosta liberamente il prima e il dopo, compone il tempo in un collage spiazzante ed enigmatico: non certo casualmente, le fotografie sul letto appartengono al vissuto dell'attrice e non al personaggio da lei interpretato in *Prima della rivoluzione* (in una di esse riconosciamo l'attrice insieme a Franco Zeffirelli, con cui la Asti aveva lavorato in alcune *pièces* teatrali). Contaminando così il piano della finzione con quello della 'verità' dell'immagine reale ed extradiegetica, Bertolucci compromette ulteriormente l'oblio della finzione da parte dello spettatore, già minato per altro dall'enfasi sulla costruzione del discorso narrativo.

Al centro del discorso, in *Prima della rivoluzione*, è dunque, fin da subito, la visione: una visione che è, nello stesso tempo, interrogazione del proprio vissuto, riflessione sul potere evocativo e magico della rappresentazione e movimento regressivo, volto a fermare come in un esorcismo l'azione del tempo e il procedere di fatica e nevrosi, a recuperare, con la fissità ineffabile dell'immagine fotografica, un passato illusoriamente più felice. In gioco, è una concezione bergsoniana del tempo, inteso come categoria della coscienza e, aristotelicamente, come movimento: l'interiorità del soggetto, a confronto con il mondo esterno, costruisce il tempo, così



Fig. 2  
Da *Prima della rivoluzione*. Fabrizio insegue Gina e cerca di parlarle, mentre lei fugge, in piena crisi di pianto (vista di fronte).

come il cinema costruisce il suo discorso. E su tale terreno che scorrono le ossessioni di fondo dei personaggi e dell'immaginario dell'autore: lo sguardo su se stessi, realizzato nella prospettiva dinamica della mutabilità del vissuto individuale, il doppio, il sogno e la morte.

La nona inquadratura della sequenza è introdotta, nuovamente, da un nesso assolutamente incongruo, sul piano della strutturazione temporale della narrazione. Le fotografie, infatti, sono sparite: il letto di Gina appare nuovamente e 'scandalosamente' sgombro, come nel momento in cui la protagonista era entrata nella stanza, e viene ripreso, per di più, da un punto di osservazione assolutamente non convenzionale (lateralmente, a poco più dell'altezza del materasso), avvicinato con uno zoom in avanti del tutto ingiustificato, visto che non c'è niente, sul letto, che potrebbe motivare una maggiore attenzione. Altrettanto irrazionalmente, le fotografie ricompaiono nelle ultime quattro inquadrature della sequenza, privando la narrazione di uno dei caratteri fondativi della regolarità sintattica: la progressività; il tutto a favore di "un racconto per ricominciamento e iterazione che è assolutamente irregolare nel lin-



Fig. 3  
Da *Prima della rivoluzione*. Fabrizio insegue Gina (vista da dietro).

guaggio del cinema" (Pasolini 1972: 226). La soluzione esprime l'idea di un blocco, di una crescita interrotta e parziale, di un eterno desiderio di giovinezza, e allude, nel gioco di specchi di cui dicevamo, alla regressione che caratterizza l'esperienza dello spettatore, sempre disposto all'oblio e alla ripetizione, sensibile al piacere del già conosciuto. Il movimento temporale all'indietro si somma dunque, nella coscienza di chi osserva, all'idea dell'accumulo e della complessità, dell'impossibilità di uno sviluppo lineare.

Scelte compositive altrettanto irregolari sono presenti in una delle sequenze successive: Fabrizio e Gina sono ormai innamorati e da ciò estremamente turbati, lui la insegue e cerca di parlarle, mentre lei fugge, in piena crisi di pianto [Figg. 2 e 3; Video 2]. Sebbene, infatti, la presenza di un commento musicale suggerisca l'impressione della compattezza cronologica, anche in questo caso i raccordi tra un'inquadratura e l'altra violano ripetutamente il principio di continuità delle azioni dei personaggi. Pensiamo alle prime due inquadrature. Nella prima la macchina da presa è davanti agli attori: vediamo Gina allontanarsi, mentre Fabrizio la segue a pochi passi di distanza; nella seconda ci viene presentata la stessa situazione,

con la macchina da presa che riprende i personaggi da dietro: Fabrizio che cammina mentre Gina fugge disperata, davanti a lui. Il raccordo è sul personaggio maschile: Gina, nella prima inquadratura, è appena uscita nel fuori campo, lasciando Fabrizio al centro dell'immagine, quando interviene il taglio di montaggio, che ci mostra ancora Fabrizio, di spalle, mentre cammina a qualche metro di distanza da Gina, suggerendo così una stretta consequenzialità temporale. La regolarità della composizione, però, è clamorosamente contraddetta dalla discontinuità spaziale. Ad essere accostati, infatti, sono due frammenti dello stesso evento che si realizzano in luoghi assai diversi: nella prima inquadratura siamo in una strada di campagna, nella seconda siamo a Parma, nei pressi del cimitero. Vuoti meno vistosi, per altro, sembrano dividere anche le inquadrature successive: colpisce in particolare il deciso miglioramento del tempo atmosferico, dalla nebbia iniziale all'intensa luce delle inquadrature finali, chiuse in fondo dalle mura perimetrali del camposanto. Siamo insomma di fronte a una scrittura che procede per ellissi, alterando sistematicamente le categorie narrative tradizionali.

Soprattutto, però, a esibire una esplicita contraddizione della regolarità diegetica sono le quattro inquadrature con cui si conclude la sequenza. Lungo le mura del cimitero Gina avanza verso Fabrizio, ripresa con un carrello che segue per tre volte lo stesso percorso laterale di avvicinamento ai personaggi, che anche si avvicinano tra loro fino quasi ad abbracciarsi. Le tre inquadrature, però, non sono ordinate secondo un criterio cronologico, ma alternano liberamente due situazioni diverse: nella prima e nella terza, infatti, vediamo il braccio di Fabrizio che si alza per stringere Gina e per poi chiudersi in un pugno all'altezza della sua spalla, esitando a lungo davanti alla prospettiva di un abbraccio, nella seconda invece il personaggio resta immobile, davanti alla donna che ormai sta piangendo davanti a lui. Anche in questo caso, dunque, Bertolucci si allontana dalle convenzioni di una narrazione imperniata su una dimensione orizzontale, newtoniana del tempo, per scegliere un

linguaggio 'verticale', centrato sulla mutilazione del piano-sequenza e sul ritmo anaforico dell'iterazione, mutuato ancora dalla *Marienbad* di Resnais. L'intensità del momento, una confessione non verbale della passione incipiente, da parte di Gina, un ansioso interrogarsi, da parte di Fabrizio, sulla portata dell'abisso verso cui si sta spingendo, trova così un equivalente espressivo di straordinaria originalità, che contiene sia il 'blocco' di Gina, il suo singhiozzare ripetuto e disperato, sia l'esitazione di Fabrizio, l'irrisolutezza del suo agire di fronte ad un impegno grande e definitivo, la sua difficoltà nel dare significato alle relazioni interpersonali, leggibili nella contraddizione del movimento del braccio, spezzato e iterato dal ritmo del montaggio. La mutevolezza dei sentimenti, la loro enormità, si traducono così nella costruzione di un tempo frantumato e contraddittorio, quello della coscienza dei personaggi, che sottrae lo spettatore al miraggio della facile identificazione e lo trascina verso un complesso interrogarsi sui molteplici esiti delle aspirazioni umane. L'inquadratura finale della sequenza – un piano ravvicinato che ci mostra lateralmente i due protagonisti, ormai abbracciati, uno davanti all'altra – si presenta altrettanto irregolare. Separata in modo un po' artificiale dai tre carrelli iterativi che la precedono, esclude in alto buona parte del volto di Fabrizio: ancora un *décadrage*, dunque, che dice di un'emarginazione consequenziale alla focalizzazione sul dramma di Gina, oggetto dell'insistenza non convenzionale della macchina da presa, terreno di esplorazione e d'indagine della scrittura dell'autore.

La riflessione sul tempo e sulla sua rappresentazione si fa più intensa in una delle ultime sequenze del film. Siamo a Stagno Lombardo, una tenuta oltre il Po, proprietà di Puck, un maturo ed elegante signore amico di Gina, figura viscontiana di gentiluomo decaduto e marginalizzato nel conflitto con la modernità. I due sono in compagnia del pittore Padova, l'unico essere al mondo con cui Puck – afferma lui stesso – “riesce ancora a parlare”. Presto arriva sul luogo anche Fabrizio, accompagnato da Cesare, il suo mentore politico. Puck informa gli amici della sua rovina economica, scate-



Fig. 4  
Da *Prima della rivoluzione*. Gina, Fabrizio, Puck, Cesare e Padova a Stagno Lombardo.

nando la rabbia di Fabrizio, che lo attacca impietosamente, poi si lascia andare a una nostalgica rievocazione del passato, trascorso nell'idillio della sua arcadia personale. L'ultima inquadratura della sequenza raccoglie in un campo lungo tutti i personaggi. Fabrizio e Puck sono soli ed assorti, mentre l'attenzione degli altri è ormai catturata dalla tela di Padova: "Che bella luce...", nota Cesare proprio quando ormai la luce del giorno, a Stagno Lombardo, si sta spegnendo in un diffuso grigiore; Gina si avvicina e osserva: "Ci siamo dentro anche noi, tutti" [Fig. 4; Video 3]. Sia Cesare che Gina, con le loro parole, ricostruiscono uno spazio comune in una dimensione fittizia, ora che il cielo è grigio e ciascuno dei personaggi è solo, prigioniero del proprio dramma personale. E proprio ora l'immagine si ferma per alcuni secondi: il cinema interviene per arrestare la fuga del tempo, testimoniando di un mondo e consentendone la sopravvivenza: "Sono le ossessioni che fanno lo stile", afferma Bertolucci; così, un'urgenza affettiva, data dal senso di fine, dalla nostalgia del passato, diviene stile, determinando un'attenzione regressiva verso la pittura e la fotografia, arti capaci di fermare l'istante, sottraendolo alla deriva temporale.

La conclusione della sequenza di Stagno Lombardo è il risultato di

un ripensamento autoriale. Vediamo la sceneggiatura originale:

*Padova solleva la testa dalla tela.*

Padova. Io avrei finito.

*Tutti, con un respiro di sollievo, si precipitano a osservare il dipinto. A colori, inserto. Nel dipinto sono rappresentati anche loro, come per miracolo, seduti sulla riva dello stagno, nei loro abiti quasi estivi.*

Gina (*con gioia*). Ma è splendido... Che sorpresa meravigliosa!... Ci siamo dentro tutti!

Cesare. È veramente bello, guardate che luce vera, è una luce reale...

Puck. Visto che il quadro è mio, vorrei ora da voi un ricordo di questo pomeriggio.

*Prende una penna di tasca e la porge, già aperta, a Gina.*

Puck. E visto che i ricordi più belli sono i nomi...

*Firmano tutti sul retro della tela. I loro nomi: Gina, Fabrizio, Cesare, Puck.*

Il bisogno di sopravvivere al tempo era dunque già in azione anche nel progetto originale del film. Se i nomi, esibiti nella loro 'bellezza', proiettano il ricordo in prospettiva metaletteraria, l'operazione, sul piano della narrazione, assume una forma convenzionale e ad essa interna: la firma, atto concreto che testimonia la presenza, a ricordo di una giornata che non si vuole dimenticare. Il superamento di tale soluzione per la scelta del fermo-immagine introduce dunque un intervento sulla forma, sostituendo ciò che i personaggi dicono e fanno con il modo in cui l'artista mostra le cose. In un'analogia prospettiva, appare significativo anche il fatto che la versione originale della sceneggiatura indichi la presenza di un inserto, a colori, che avrebbe dovuto mostrare il quadro di Padova, nella versione definitiva di *Prima della rivoluzione* solo evocato dalla fissità del fermo-immagine, con un significativo slittamento dalla concretezza della diegesi alla riflessività della scrittura. Visto che al centro dell'inquadratura – ma non mostrato – si trova il quadro di Padova, il fermo-immagine, "forma cinematografica originale di mi-

se *en abîme*”, ottiene ora “l’effetto di rendere ‘visibile’ l’invisibile, quello che non si vede, il quadro che il pittore sta dipingendo, facendo – dell’inquadratura che contiene il quadro e dei personaggi che il pittore ‘si suppone’ stia dipingendo – a sua volta un quadro” (Albano 2002: 96).

Secondo Pascal Bonitzer, il linguaggio del cinema non può che definirsi in relazione a quello delle arti figurative che lo hanno preceduto. In particolare, nei confronti della pittura, il cinema chiarisce il suo rapporto non solo tramite un complesso rimando di citazioni e scelte compositive, ma anche attraverso una specifica figura retorica, che Bonitzer chiama *plan-tableau*, in cui gli attori e la macchina da presa si fermano, come nei *tableaux vivants* della tradizione figurativa settecentesca e ottocentesca (1985: 33 e ss.). Il *plan-tableau* realizza così un accordo innaturale, in cui il cinema sospende le sue più peculiari funzioni (il movimento, il tempo), per rendere l’illusione dell’immobilità, con la conseguenza, nella percezione dello spettatore, della consapevolezza della visione, di cui il *plan-tableau* esibisce una innaturale immobilità. Il fermo-immagine non è che una variante del *plan-tableau* di cui parla Bonitzer: è solo un procedimento tecnologico, anziché l’immobilità della ripresa e degli attori, a determinare l’effetto di durata, il senso di narrazione incompiuta. Anche attraverso il fermo-immagine, dunque, *Prima della rivoluzione* propone un momento di autoriflessività, in cui il cinema rinuncia al suo specifico ed esibisce il tempo, l’atto stesso della visione. Due sono gli esiti, contrastanti, del procedimento: la rappresentazione mediata dell’immobilismo e dell’impossibilità di agire positivamente nella Storia, propri di un’intera classe sociale, e la proposta di una via di fuga in uno spazio-tempo ideale, quello dell’arte, centrato classicamente sulla sintonia tra uomo e natura. Non certo a caso, dunque, proprio ora il narratore-protagonista prende nuovamente la parola: “In quel momento mi accorsi che Puck aveva parlato anche per me. Avevo visto in lui me stesso passati gli anni, e avevo avuto la sensazione che per noi, figli della borghesia, non ci fosse scampo”. Non prima dunque, quando ave-

va attaccato ferocemente Puck, ma solo ora, nel momento in cui Gina osserva il quadro di Padova e nota come tutti vi siano dentro, Fabrizio si rende conto di quanto il suo personale destino assomigli a quello di Puck. In *quel* momento; non grazie cioè a un confronto o a interpretazione, ma quasi per illuminazione, in seguito a un’osservazione di un altro personaggio, irrelata con le argomentazioni politico-sociali che Fabrizio aveva acrimoniosamente sostenuto. Il filtro della rappresentazione artistica – il quadro che, con la sua fissità, suggerisce un destino comune – agisce in modo decisivo sulla consapevolezza del protagonista. Puck, abbiamo visto, aveva detto di riuscire a parlare ormai solo con Padova; così, solo il quadro del pittore riesce a parlare a Fabrizio: è anche questa deriva dal pragmatismo dell’azione alla seduzione figurativa che unisce questi due personaggi borghesi, per i quali il fermo-immagine è misura di un tempo storico incapace di vera evoluzione. In Fabrizio, la preponderanza della sensibilità figurativa dice anche del carattere astratto della sua protesta, mettendo in luce la contraddizione di fondo dell’intellettuale bertolucciano: il desiderio frustrato di azione nella storia e il fascino della rappresentazione, segnati in filigrana dall’ossessione del tempo.

Ancora Gina è la protagonista assoluta di una delle sequenze centrali di *Prima della rivoluzione*, anch’essa orientata alla riflessione sul tempo e sulla natura della visione. Rispetto a Stagno Lombardo dobbiamo fare un passo indietro, fino al giorno in cui Fabrizio aveva portato la sua amante a Fontanellato per farle conoscere una curiosità locale: la camera ottica della Rocca Sanvitale. La visita guidata includeva una dimostrazione pratica: Fabrizio, infatti, dopo aver condotto Gina nella torre ed averla fatta accomodare nella posizione privilegiata della spettatrice, esce di scena per rientrarvi come attore gesticolante di un film a colori, girato nella piazza antistante, ormai nel campo visivo della sua interlocutrice. Terminato l’esperimento, poi, Fabrizio torna dalla sua compagna; le parole di lei, che evocano il trascorrere del tempo e il desiderio di fermarlo, sfociano in una nuova dimostrazione immaginaria del meccanismo



Fig. 5  
Da *Prima della rivoluzione*. Gina e Fabrizio nella camera ottica di Sanvitale a Fontanellato.

della camera ottica, che ci mostra di nuovo la piazza del paese: questa volta, però, Fabrizio è assente e siamo già in autunno [Fig. 5; Video 4].

La sequenza, come molte altre nel film, si configura come una digressione, relativamente autonoma rispetto alla narrazione principale. Anche altrove, infatti, il carattere relativamente slegato di alcune sezioni conferisce al racconto la consistenza dell'apologo: basti pensare, per restare nell'ambito del nostro discorso, alla breve storia raccontata da Gina sul vecchio santone e il giovane discepolo, venti anni di vita del quale corrispondono, nella percezione del vecchio, a un pomeriggio di attesa. Ecco così che, sostiene Gina, "il tempo non esiste", o meglio, che non esiste una sua percezione condivisa. L'avvertimento della durata è solo una costruzione mentale: terreno dell'affettività, della fantasticheria, del ricordo. Anche a Fontanellato, il carattere eccentrico dell'intera sequenza consolida la sua intenzione autoriflessiva: il risultato è un breve saggio sul cinema e sulla fenomenologia dello sguardo. Su tale terreno, l'esposizione intreccia al tema della visione il motivo del tempo, investendo così l'*exemplum* della camera ottica di un rile-

vante spessore filosofico.

In Gina, l'esperienza della visione produce un momento di autoanalisi:

Tu sei contento, lo so. Ma non durerà. Fabrizio, io sento che non durerà. È inutile, cosa vuoi... finirà che ti ricorderai di me come se fossi morta. Poi passerà dell'altro tempo, e tu mi avrai già dimenticato. Andrà a finire che mi odierai...

Se la camera ottica, cioè il cinema, è un gioco, indubbiamente si tratta di un gioco molto serio, che coinvolge istanze profonde, sollecita lo spettatore ad un confronto perturbante con il lavoro del tempo. Grazie al gioco illusionistico, le barriere delle convenzioni si abbassano e crollano altre illusioni: solo ora Gina riesce a collocare il suo presente nel tempo, consapevole di aver intrapreso una relazione impossibile e foriera di pesanti conseguenze. Il cinema, insomma, produce i sogni e li ferma nella rappresentazione, ma racchiude anche la macchina della verità: è uno strumento moderno e allegorico, che contiene sia la percezione del significato delle cose, il senso sfuggente della pienezza del vivere, sia l'effimero di ogni esperienza e la consapevolezza della precarietà di ogni gioco. La sequenza di Fontanellato mette dunque in scena una riflessione sulla visione, sulla partecipazione alla costruzione del senso di ciò che è oggetto di uno sguardo, fin dal momento in cui lo spettatore entra prepotentemente in scena nell'inquadratura in cui Gina, ripresa frontalmente, è seduta nella camera ottica. Il corpo di Gina disegna una duplice ombra sul muro alle sue spalle, enfatizzandone la centralità in uno spazio perfettamente simmetrico; inoltre, una luce particolare illumina il volto della donna, come a dire che tutto passa di lì, da quello sguardo. Fontanellato, indubbiamente, chiarisce ciò che abbiamo già intuito a Stagno Lombardo, e cioè che "il cinema appartiene soprattutto allo spettatore, nella misura in cui è un'arte dell'evanescenza, un'arte che non si costituisce se non dal momento in cui è ri-creata attraverso una serie di proces-

si che sono quelli della visione immediata, del ricordo e della scrittura sul cinema stesso” (Rancière 2009: 10).

Il finale della sequenza salda la riflessione sulla visione e sul ruolo dello spettatore con quella sul tempo. Fabrizio ha appena condiviso con la compagna la felicità della situazione: “questo momento qui non lo scambierei con nessun altro, e anche se sta passando, non me ne importa niente, glielo perdono”. Gina replica proclamando la sua diversità e aprendo a Fabrizio il fondo delle sue contraddizioni: “non immagini neanche cosa mi piacerebbe... vedi, vorrei... che niente si muovesse più. Tutto fermo, fisso come in un quadro, e noi... noi dentro, fissi anche noi. Guarda qui: niente più maggio, giugno, luglio, agosto, settembre. Settembre... chi sa dove saremo noi in autunno...”. Gina, in poche parole, di fronte alla possibilità dell'abbandono, preferisce confermare la sua schizofrenia, tra il desiderio di immobilità e di stasi, in un momento irreali di parentesi dal quotidiano, e l'insopprimibile fuga della fantasia, proiettata nell'altrove inconoscibile del futuro.

Sembra quasi scontato notare come tale dialettica sia, più o meno, quella che caratterizza ogni animo umano, diviso tra il bisogno di sicurezza, di prevedibilità, e la necessità del cambiamento, della costruzione del nuovo. Per Bertolucci, il desiderio di fermare il tempo è manifestazione del disagio di fronte alla separazione dagli affetti, e, indubbiamente, anche le parole di Gina esprimono la paura, difficile da confessare apertamente, che l'amore di Fabrizio sia solo un accidente passeggero, incapace di crescere in una relazione matura. La perfezione dell'attimo, allora, riscatta la vanità dello scorrere insensato delle ore, e offre un rifugio, perfetto e immutabile, all'alternativa imprevedibile dell'evolversi delle relazioni. Lo spettatore prefigurato da Gina, però, non si accontenta della contemplazione: sogna di essere dentro un sogno, parte della perfezione di un eterno presente che, coscientemente, sa di essergli preclusa; il sacrificio della mutevolezza degli eventi gli riesce tollerabile perché si sente incapace di affrontare le imprevedibili cadute della vita e il suo inevitabile scivolare verso la morte. “Noi den-

tro, fissi anche noi”, chiede Gina alla rappresentazione della camera ottica, così come, a Stagno Lombardo, è ancora lei a ricordare ai presenti che nel quadro di Padova “ci siamo dentro anche noi, tutti”. L'insistenza nevrotica sul desiderio di fare parte di una rappresentazione rivela così il modo con cui Bertolucci si avvicina al mito dell'arte eternatrice: il sogno dell'immobilità, l'utopia del 'noi dentro', sono soprattutto la conseguenza dell'incapacità di accettare le contraddizioni del presente in continua ridefinizione.

A Fontanellato, come a Stagno Lombardo, *Prima della rivoluzione* chiarisce così ulteriormente quanto già mostrato nella sequenza delle fotografie: il fascino della rappresentazione è il prodotto di un'istanza regressiva, del desiderio inconfessato di perfezione, ricercata illusoriamente nel passato e nella cancellazione del tempo. Il bisogno di esserci non esclude l'assenza: è anzi, più precisamente, proprio l'unione di presenza e assenza a sedurre il desiderio: come nei sogni, in cui si può “rendere presente una certa assenza, doppiare il visibile con l'invisibile, essere perfetti pur essendo parziali” (Pontalis 1987: 213).

Lo sguardo di Gina, insomma, mette in luce le debolezze ontologiche dello spettatore, e il precario bisogno di rassicurazione chiesto alla rappresentazione, allo sguardo di un altro cui sovrapporre il proprio. Il bisogno di protezione che Gina chiede all'immagine avulsa dalla storia, “la nostalgia persistente, e sempre contraddetta, di una fissità fuori dal tempo e dallo spazio” (Aprà 1965: 291), nel finale della sequenza, stabilisce una relazione alquanto problematica con l'insopprimibile tensione fantastica propria del personaggio. Gina, infatti, ha appena formulato il desiderio irrealizzabile che il calendario, con l'alternanza dei mesi e delle stagioni, smetta per sempre di segnare il passo della vita umana; eppure, appena espressa la formula augurale, non può fare a meno di chiedersi cosa accadrà in autunno, di immaginarsi quel settembre che vorrebbe non arrivasse mai. È, anche questo, il paradosso del cinema, oggetto immobile, capace di fermare il tempo in un prodotto tecnicamente determinato, così come di costruire bergsonianamente

un tempo dell'interiorità, con tutte le sue accelerazioni, le sue omissioni, le sue alterazioni. In quanto prodotto finito, il film può riprodurre il reale, contenere la nostra memoria, prestarsi all'attenzione dell'analisi; il suo potere evocativo, la sua mobilità non ne escono però per questo limitati. Nel cinema è dunque ontologicamente in gioco il conflitto tra la razionalità del non credere e la tendenza irrazionale ad affidarsi all'immaginario: una fantasticheria, costantemente limitata dalla negazione cosciente.

L'inquadratura finale della sequenza di Fontanellato ci mostra la sua piazza, in autunno, osservata dal punto di vista del dispositivo ottico: è lo stesso luogo dove, in tempo reale e a colori, avevamo già osservato per due volte Fabrizio, nella lunetta semicircolare del dispositivo. Ora, invece, l'immagine occupa l'intero fotogramma: sono scomparsi il tavolo all'aperto e le bandiere dello sfondo, il cielo è grigio, la chioma del grande albero è ingiallita e solo poche figure solitarie attraversano lo spazio, seguendo varie direzioni. Se la lunetta alludeva alla presenza di un osservatore ben determinato (Gina, al suo posto privilegiato nella camera ottica), l'inquadratura 'completa' riproduce ora uno sguardo immaginario, che prende sì le mosse dalle parole del personaggio, ma che è indubbiamente allusivo di un procedimento collettivo, determinato dalla disposizione fantastica di ogni spettatore cinematografico: la fuga in avanti verso l'autunno ci proietta così nel sogno a occhi aperti della protagonista, costringendoci nuovamente a una spiazzante quanto fascinosa correzione percettiva. La più sfuggente delle utopie, il controllo del tempo, si propone così allo spettatore in tutta la sua attrattiva: ne sono un segno sia il prolungamento dell'inquadratura oltre il tempo strettamente necessario alla narrazione, quasi ad alludere al fascino indefinito della fantasticheria, sia, in direzione opposta, il marchio autoriale della didascalia indicante la conclusione della prima parte del film, sovrapposta alle immagini che danno corpo alle *rêverie* della protagonista.

*Prima della rivoluzione*, in definitiva, vista la densità dei suoi passaggi in cui la dimensione temporale diviene oggetto percettibile della

scrittura cinematografica, si configura come un'opera esemplare, manifesto di una poetica centrata su un sistematico attentato alla linearità del tempo cronologico. Le quattro sequenze analizzate ne mostrano alcune declinazioni, dai blocchi dell'iterazione e del fermo immagine, al tempo regressivo della memoria, alla fuga del presente, all'evocazione precaria di un'idea di futuro. Costantemente, la costruzione autoriale trasferisce nell'ottica dei personaggi le proprie ossessioni, dovute a una marcata ipersensibilità di fronte alle conseguenze di ogni cambiamento, fino a costruire un'ampia riflessione per immagini, in cui lo sconforto derivante dalla fuggevolezza delle esperienze venga riscattato, almeno in parte, dalla sopravvivenza della rappresentazione, dal suo fissare in una forma resistente la contraddittoria precarietà del reale.

## BIBLIOGRAFIA

*Prima della rivoluzione* (1968), in "L'Avant-Scène du Cinéma", n. 82 [sceneggiatura originale].

ALBANO L. (2002), "Parma come Clermont Ferrand", in BERTETTO P. e PRONO F. (a cura di), *La valle dell'Eden. Dossier Bernardo Bertolucci*, 10/11, pp. 83-102.

APRÀ A. (1965), "Bertolucci e il cinema come 'certezza'", in *Filmcritica*, 156-157, pp. 289-293.

BAZIN A. (1973), "Ontologia dell'immagine fotografica", in *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, pp. 3-10.

BRAGIN J. (a cura di, 1966), "A conversation with Bernardo Bertolucci", in *Film Quarterly*, XX, 1, pp. 39-44.

BONITZER P. (1985), *Peinture et cinéma. Décadrages*, Cahiers du Cinéma, Parigi.

EJCHENBAUM B. (1973), "I problemi dello stile cinematografico", in KRAISKI G. (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano, pp. 11-52.

PASOLINI P. P. (1972), "La lingua scritta della realtà", in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, pp. 198-26.

PONTALIS J.-B. (1987), *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard, Paris; citato e tradotto in KLINE T. J. (1993), *I film di Bernardo Bertolucci. Cinema e psicanalisi*, Gremese, Roma.

RANCIÈRE J. (2009), "Le ragioni del disaccordo. Conversazione con Jacques Rancière", a cura di DE GAETANO R., in *Fata Morgana*, III, 9, pp. 7-26.