

Figure del desiderio e della rimozione nel *Conformista* di Bernardo Bertolucci

Federica Ivaldi

Il romanzo

Il protagonista del *Conformista* di Moravia è un esponente della borghesia romana negli anni del fascismo. Nel *Prologo* viene narrata la sua infanzia costellata di giochi solitari in giardino e turbata dalla sensazione di diversità rispetto ai coetanei; qui si radicano la premessa narrativa dell'intero romanzo (l'incontro e la presunta uccisione di Lino, autista pederasta, ovvero l'evento traumatico che segnerà la psiche del protagonista) e la tesi che lo sostiene: la diversità del protagonista è, in primo luogo, una diversità di tipo sessuale.

Nella *Prima parte*, dopo un brusco salto temporale, Marcello ormai uomo è intento nei preparativi del matrimonio con Giulia, mediocre donnina borghese, e nell'organizzazione di una missione a Parigi per conto dell'OVRA: dovrà rintracciare e uccidere l'antifascista Quadri, suo vecchio professore universitario. La *Seconda parte* intreccia i resoconti del viaggio di nozze e della missione, rendendo sempre più evidenti le connessioni fra il tema politico e quello erotico: palesemente Marcello tenta di coprire con l'azione fascista il proprio disordine di carattere morale e sessuale, nella speranza di omologarsi agli altri. Infine, dopo una nuova ellissi, l'*Epilogo* racconta le reazioni di Marcello alla caduta del fascismo e la sua morte.

Sul piano ideologico – oltre che su quello estetico – il romanzo ha incontrato diverse critiche. Qualcuno ha suggerito che raccontare nel '51 il conformarsi alla società del '40 significa addossare la

responsabilità del male alla vecchia borghesia e perciò circoscriverlo, ed escluderlo dal presente.

Il fascismo è stato un violento e sproporzionato difendersi per un peccato, un delitto che non è stato commesso: è stato un intrigo inutile, non necessario ora che, senza di esso, la storia pacificamente e proficuamente prosegue. [...] *Il conformista* [...] pare il libro sommario e frettoloso del modo frettoloso e sommario con cui la borghesia degli anni '50 [...] si dichiara appena nata, ignara e innocente di fascismo. (Longobardi 1967: 60)

In realtà la posizione politica di Moravia sul fascismo rientra nella riflessione, ben più ampia e complessa, che lo scrittore conduce proprio in quegli anni sulle ideologie, sulle loro derive e sui rapporti fra politica e arte (cfr. Moravia 1943a, 1943b, 1944, 1953, 1954 ma anche Casini 2007 e Sebastiani 2008). Di fronte all'accusa di una lettura superficiale del periodo fascista, Moravia si difende così:

Il fascismo non vi è considerato che come un aspetto generale del conformismo del secolo, che altrove prende il nome di comunismo, democrazia, e via dicendo. È la storia come detto di *un* fascista o meglio di *un* membro dell'OVRA e di *un* delitto politico. (novembre 1950, Moravia – Prezzolini 1982: 53)

Non credo che a Moravia interessasse dare “un’analisi freudiana del fascismo”, ma eventualmente di *un* fascista, così come ha tentato quella di *un* comunista nell’incompiuto *I due amici* (Moravia 2007); credo che gli interessasse considerare l’ideologia come una delle tante motivazioni che possono muovere o bloccare i suoi personaggi.

La seconda grande critica mossa al romanzo, osservando la stretta connessione fra la tematica politica, quella sessuale e l’elemento psicanalitico, fu quella di aver applicato al personaggio di Marcello alcuni schemi psicanalitici in modo troppo rigido e meccanico:

Allorquando volle dare la sua interpretazione di narratore sul periodo fascista, egli scrisse *Il Conformista* che ha indubbe radici

psicanalitiche. Discutibili, certo, e forse troppo esteriormente applicate per essere convincenti sul piano narrativo e quindi anche su quello simbolico-politico. (David 1966: 54-55)

Moravia avrebbe voluto offrire una diagnosi freudiana del fascismo, lodevole per il suo anticonformismo rispetto al momento storico e culturale ma «frutto di un frettoloso adattamento e di un mancato approfondimento». Ci sarebbe dunque un errore psicanalitico gravissimo: nella sua analisi della psicologia delle masse, Freud avanzava una diagnosi di omosessualità inconscia e perciò operante, mentre l'eroe di Moravia è perfettamente conscio della sua anormalità e della sua "differenza", che tiene volontariamente inattiva.

Il problema della sessualità entra a pieno titolo nel *Conformista*, dove assume toni davvero particolari, tutto giocato sulla dialettica fra due poli: da un lato l'ambiguità di certe pulsioni di Marcello e il proliferare di queste pulsioni intorno a lui (ad esempio nel rapporto fra Giulia e la moglie del professor Quadri), dall'altro la convinzione del protagonista che un matrimonio e una vita sessuale "normale" siano la chiave per trovare l'equilibrio di una vita "normale".

Come in molte altre prove di Moravia, anche qui la conquista di un sereno rapporto con la realtà passa, o vorrebbe passare, attraverso la sessualità (sul tema erotico nella sua opera cfr. Curi 2008): il riconoscimento senza riserve del fattore sessuale rappresenta spesso, per i personaggi moraviani, la via per il riscatto e la possibilità di ricongiungersi alla realtà, «un'azione di inserimento in un ordine cosmico e sovrumano» (Moravia 1961: 359).

Il film

Portando sullo schermo *Il Conformista* (1971), Bertolucci attinge a un romanzo carico di temi che già sentiva vicini, si appropria del loro significato e li carica di valenze semantiche personali. Il regista ritrova nel testo moraviano anche alcune delle proprie metafore ossessive: gli specchi e i vetri, spia del tema dell'apparenza; il viaggio, inteso come spostamento fisico ma anche come percorso esistenziale d'indagine e

fuga; la danza, metafora erotico-rituale dell'ambiguità, il complesso edipico e la tematica freudiana (le matrici psicanalitiche del suo cinema sono ormai luoghi comuni della critica cfr. Lopez 1976; Ungari 1982; Garofalo 1991; Kline 1994; Campani 1998). Attraverso un lavoro di distillazione e potenziamento, egli riconduce i temi tipicamente moraviani (la sessualità, il rapporto edipico, la critica alla borghesia) allo stile del proprio cinema: lo si vede nella particolare struttura temporale del racconto; nel ricorso ad alcuni particolari movimenti di camera (come il *dolly* nella scena del ballo e il carrello nella visita al ministero); nel gusto per il *fantastique*, il metafisico, il surreale; nella citazione di alcuni procedimenti ormai un po' fuori moda, come la sequenza anni '30 a casa di Giulia o l'inizio del film, esplicito omaggio al giallo anni '40; in certe trovate stranianti sia a livello di inquadratura che di montaggio.

Considerandosi in tutto e per tutto autore del film da fare, Bertolucci concepì il lavoro prima di tutto in termini di messa in scena, trattando il romanzo di Moravia come un testo drammaturgico da reinterpretare con un allestimento originale. Lo stesso Moravia apprezzò molto, per questo, la trasposizione del suo romanzo:

[l'adattamento] non è una riproduzione, è un'altra cosa. Il romanzo è scritto da un certo artista, il film è girato da un altro artista. Non si può chiedere a un regista di essere fedele [...].
(Moravia 1986: XXI)

Nel trattamento si possono individuare tre interventi base, strettamente correlati fra loro.

In primo luogo si assiste a uno scardinamento della ferrea progressione causale del romanzo per mezzo dello scardinamento della progressione temporale: tempi diversi, memoria, sogno e realtà si mescolano sullo schermo come nella mente di Marcello.

Secondariamente scompare ogni cenno al fato, alla predestinazione del protagonista: per questo, a livello diegetico, si elimina tutta la parte relativa all'infanzia, di cui restano solo pochi residui nella memoria.

Infine, la psicoanalisi diventa la chiave di volta che regge tutto il film. Muoversi in queste tre direzioni comporta una straordinaria accentuazione della soggettività di Marcello, che diventa filtro unico dell'intera narrazione.

Nascondendo nel profondo della psiche di Marcello il trauma del rapporto omosessuale con Lino (che nel romanzo era narrato subito ed esplicito fino all'ostentazione) il regista ha "corretto" i due errori che venivano rimproverati a Moravia: ha approfondito il dato psicanalitico e metaforizzato la coloritura storica, facendo del *Conformista*, prima che una metafora della storia politica collettiva, il racconto di un'ossessione privata. Il racconto di Bertolucci, attingendo le immagini direttamente dalla memoria del personaggio, ne amplifica la soggettività e, attraverso lo sguardo in macchina dell'inquadratura finale, suggerisce l'idea che l'intera narrazione venga direttamente da lui. In questo modo, la natura psicologica dell'intrappolamento del protagonista in un sistema da lui stesso creato diventa più credibile rispetto al rassegnato determinismo del romanzo, in cui la scoperta della propria aggressività e diversità avveniva con un'autoconsapevolezza tanto chiara quanto poco plausibile:

Tornò a domandarsi, sarebbe forse stato possibile che le cose avessero potuto andare altrimenti? No, non sarebbe stato possibile... Lino aveva *dovuto* insidiare la sua innocenza e lui, per difendersi, aveva *dovuto* ucciderlo, e poi, per liberarsi dal senso di anormalità, che ne era derivato, aveva *dovuto* ricercare la normalità nel modo che l'aveva cercata; e per ottenere questa normalità aveva *dovuto* pagare un prezzo corrispondente al fardello di anormalità di cui aveva inteso liberarsi; e questo prezzo era stata la morte di Quadri. Così tutto era stato *fatale anche se liberamente accettato*; come tutto era stato al tempo stesso giusto e ingiusto. (Moravia 1951: 261, corsivi miei)

Nel film la vicenda comincia *in medias res*: la linea diegetica principale si apre a Parigi, durante il viaggio di nozze-missione, quando Marcello riceve una telefonata in hotel, si prepara, esce e sale

sull'auto dell'agente speciale Manganiello per inseguire il professor Quadri in viaggio verso le Alpi con la moglie. Sul tempo lineare di questo viaggio in auto (cornice dell'intera storia) si innestano alcuni *flashbacks* che recuperano la vicenda a partire dal momento in cui Marcello viene incaricato della missione. I ricordi affiorano per lo più nel giusto ordine cronologico finché in un *flashback* se ne inserisce un altro: un *dejà vu* scatena l'improvviso riaffiorare del trauma infantile. Manganiello in auto sta seguendo Marcello a passo d'uomo, come un tempo fece Lino per adescarlo; come un tempo, Marcello ferma la macchina con un gesto della mano [fig. 1-4], e vi sale. Il ripetersi di una stessa situazione richiama alla memoria l'incontro col pederasta Lino e la sua presunta uccisione, e allo stesso tempo suscita il ricordo del sacramento della confessione, che Marcello riceve prima del matrimonio e con il quale spera di tacitare il senso di colpa. Si tratta, significativamente, del punto di maggior confusione fra i piani temporali. Mentre il presente diegetico, il ricordo della confessione e il riaffiorare del rimosso si intrecciano sullo schermo, nella mente di Marcello tornano il senso di colpa e il dubbio sulla propria diversità: «l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che *ritorna* [...] e non ha importanza sapere se ciò che ora è perturbante era fonte di angoscia fin dalle origini o era invece latore di un altro affetto» (Freud 1919: 102).

Nel film le dinamiche dell'inconscio sono rispettate e la rivelazione del trauma scatenante, al ventiseiesimo minuto di proiezione, è volutamente ritardata e nascosta allo spettatore finché l'evento resta rimosso dal personaggio.

Dopo aver rievocato l'incontro con Lino, Marcello ha bisogno di ritrovare pace nel ricordo della confessione: con le parole "ego te absolvo", si chiude la parentesi sull'infanzia e si riconquista, anche nella dimensione del ricordo, la linearità cronologica. Solo ora le due linee narrative – la linea retta del viaggio in auto e quella circolare della memoria – si ricongiungono: chiuse l'una e l'altra parentesi, assistiamo all'inseguimento e all'assassinio dei coniugi Quadri nel bosco, il 15 ottobre 1938. A questo punto, una brusca ellissi temporale ci porta al 25 luglio 1943.

L'undicesima musa

Rispetto a Moravia il trattamento dei materiali freudiani si complica e non riguarda più il solo piano dei contenuti (il complesso di Edipo, il trauma e il senso di colpa, l'omosessualità, il parricidio, il perturbante) ma investe anche il campo della forma, attraverso meccanismi di condensazione, spostamento e reduplicazione. La psicanalisi, undicesima musa, è infatti uno dei motivi conduttori del cinema di Bertolucci:

La decima – il cinema – e l'undicesima musa sono nate nello stesso tempo e hanno profondamente caratterizzato il ventesimo secolo... Tutti i miei film sono stati fusi nello stampo dell'analisi, fondata in massima parte sul materiale onirico – e dopo tutto non sono forse i film fatti di materia onirica? Non sono fatti della stessa materia del sogno? La psicanalisi è sulla mia camera come un altro obiettivo, oppure uno strumento che sia contemporaneamente un obiettivo, un dolly, un carrello... (Kline 1994: 18)

È in chiave onirica e memoriale, e dunque antinaturalistica ed efficacemente espressiva, che vanno inquadrare tanto la particolare ricostruzione storica degli ambienti, quanto i numerosi elementi stranianti del film, quanto infine il trattamento dei personaggi. Gli ambienti traducono in immagini suggestive tre aspetti diversi e concomitanti della società borghese: quello putrido e antiquato della villa materna (le radici familiari malate del protagonista), quello perbenista e squallido dell'appartamento di Giulia (il banale conformismo quotidiano), quello spersonalizzante e allucinante del ministero, del manicomio e del bordello (l'aspetto falsamente pulito e maestoso di un regime meschino e ignorante). Nelle scelte scenografiche, la ricostruzione dell'epoca storica richiama diversi elementi culturali, l'*Art Nouveau*, il razionalismo, la pittura metafisica piegandosi a esigenze simboliche.

La messinscena è nel complesso antinaturalistica e denuncia la sua finzione: la distesa di noci che inspiegabilmente copre il tavolo del

federale a Ventimiglia [fig. 5] o quella delle mele nella stanza della bimba nel finale [fig. 6]; l'ambiente allucinante del manicomio; il quadro che diventa paesaggio reale; i tagli delle luci mobili e quasi espressionistiche nella casa di Giulia; i paesaggi onirici fuori dai finestrini del treno... la costruzione straniata di questi ambienti fa dello spazio diegetico un ulteriore elemento di destabilizzazione e di ambiguità, riflesso delle visioni allucinate del protagonista.

Allo stesso scopo puntano anche i complessi giochi di reduplicazioni e spostamenti presenti nel film, sia nel trattamento dei personaggi sia nella costruzione delle scene.

Già nel romanzo *Il Conformista* il quadro dei personaggi (il protagonista maschile, nuova variazione sul tema dell'*indifferenza*; la moglie mora e prosperosa; la donna-tentazione bionda e longilinea; la madre fredda e ipocrita; il padre assente; il padre intellettuale; l'alter ego Manganiello) era complicato da un fitto sistema di duplicazioni meccanico e troppo autoconsapevole da parte del protagonista. Nella sua ricerca di normalità, Marcello era via via aiutato da alcuni personaggi che incarnavano il conformismo e la stabilità delle norme di comportamento condivise o viceversa ostacolato da altre figure che rappresentavano invece le sue stesse tentazioni omosessuali e antifasciste.

Nel film i personaggi conservano il loro valore di ipostasi delle istanze, repressive o represses, ai due poli del conflitto fra conformismo e desiderio autentico, sia sul piano sessuale che su quello politico.

La teoria freudiana della letteratura proposta da Francesco Orlando (Orlando 1987) offre un'interessante chiave di lettura per il romanzo di Moravia ma anche per il film di Bertolucci.

La letteratura o la poesia è sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato, se per ipotesi il linguaggio della poesia, come quello del motto di spirito, ha qualcosa da spartire con la logica propria dell'inconscio. [...] L'espressione ritorno del represso riceve [...] le seguenti accezioni:

1) ritorno del represso come presenza di qualità formali assimilabili a quelle proprie del linguaggio di Freud.

2) o 2a) ritorno del represso come presenza di contenuti censurati dalla repressione sociale che grava sul sesso.

3) o 2b) ritorno del represso come presenza di contenuti censurati da una repressione ideologico-politica. (*Ibid.*: 26-27)

È evidente che il ritorno del represso sul piano dei contenuti è attivo tanto nel romanzo quanto nel film sia «come presenza di contenuti censurati dalla repressione sociale che grava sul sesso» sia «come presenza di contenuti censurati da una repressione ideologico-politica».

Quanto al contenuto, Orlando (*ibid.*: 74 sgg.) propone cinque categorie di ritorno del represso: inconscio (A), conscio ma non accettato (B), accettato ma non propugnato (C), propugnato ma non autorizzato (D), autorizzato ma non da tutti i codici di comportamento (E). La stessa scissione in cui si trova il personaggio si riverbera sul lettore e la diversa collocazione del soggetto all'interno di queste cinque categorie, provoca una diversa reazione da parte del lettore implicito del testo, ovvero un diverso procedimento di identificazione.

Il conformista di Moravia si trova in una situazione di tipo B: è conscio della propria doppia tensione, sceglie volontariamente le azioni repressive e autonomamente nota le spinte in direzione contraria (come David rinfacciava). L'identificazione del lettore, però, soprattutto per quanto riguarda il versante politico, la cui violenza risulta veramente insopportabile, riesce difficile come nei testi di categoria A. Nel film, invece, Marcello perde la coscienza analitica del proprio problema e il suo conseguente atteggiamento un po' schizoide lo colloca a pieno diritto nella categoria A: il ritorno del represso si manifesta ora soprattutto negli atti inconsci (il sogno che racconta a Manganiello o gli atti mancati) e rende difficile l'identificazione da parte dello spettatore.

La correzione è possibile perché, come si accennava, nel film la tematica freudiana, e con essa il ritorno del represso, si attua non solo sul piano dei contenuti ma anche «come presenza di qualità formali assimilabili a quelle proprie del linguaggio di Freud».

Un gioco di specchi e ulteriori raddoppiamenti del sistema dei personaggi accentua ora, per mezzo di strategie formali stranianti, il loro valore di funzioni psichiche, ben più e ben prima che di funzioni attanziali.

Se la struttura apparente, immediata del film è quella rassicurante e riconoscibile del flash-back [...] 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. (Cappabianca 1971: 156)

La ripetizione più emblematica riguarda un personaggio e si manifesta, a livello formale, nella triplice comparsa di Dominique Sanda che presta il volto ad Anna Quadri ma anche ad altre due donne, in due fulminee ma significative apparizioni. La prima donna amoreggia con il ministro, sdraiata sulla sua scrivania, quando Marcello entra per sbaglio nella stanza; la seconda donna è una prostituta del bordello di Ventimiglia (dove Marcello riceve istruzioni da un federale).

Cominciamo dalla prima comparsa: se si considera che dal punto di vista meramente evenemenziale l'incontro con la donna al ministero è irrilevante, si devono forse intendere la sua presenza e il fatto che abbia il volto di Dominique Sanda come segno di una volontà di accentuare la valenza simbolica che già Moravia le aveva attribuito. Nel romanzo la donna intravista al ministero rappresentava per Marcello una spinta a liberare i propri desideri e le proprie pulsioni, perché suggeriva che anche un rappresentante del potere ufficiale come il ministro poteva tenere una condotta socialmente e sessualmente non canonica, senza che la sua convinzione di conformità alla norma ne fosse minimamente scalfita. Nel film questo significato è accentuato dalla sovrapposizione con le fattezze di Anna Quadri e potenziato in chiave psichica perché l'attribuzione di quel volto a quella donna non può che essere frutto dell'attività mnestica di Marcello. Il montaggio della scena, infatti, rivela con un procedimento

formale straniante che Marcello in realtà non poteva aver visto il viso di quella donna: dopo il primo piano dell'attrice, un velocissimo zoom all'indietro svela che l'inquadratura è in realtà una falsa soggettiva [fig. 7-8]; dalla posizione in cui si trova Marcello, le figure del ministro e della donna sono appena distinguibili.

Poiché tutto il racconto è filtrato dalla soggettività del personaggio, nulla ci impedisce di pensare che egli abbia, al momento del ricordo, costruito una sorta di memoria apocrifa e dato alla donna il volto di un'altra donna, conosciuta in seguito, che incarna le sue stesse funzioni liberatorie e antirepressive. Del resto lo stesso Marcello si dichiara pronto a cedere ad Anna Quadri: "Ho degli amici in Brasile, mollo tutto se vieni con me", le dice, comprendendo in questo "tutto" anche il matrimonio, istanza repressiva della tentazione omosessuale, e la missione fascista, istanza repressiva della tentazione antifascista. Sul volto della Sanda si gioca dunque una figura di condensazione. La seconda apparizione dell'attrice, nei panni di una prostituta nel bordello di Ventimiglia, è accomunata alla prima dal fatto che la presenza di Marcello in quel luogo è di nuovo dovuta alla missione fascista e dal particolare che anche qui la donna (che vestiva nel romanzo di Moravia abiti chiari) è interamente vestita di nero: il particolare forse è trascurabile ma potrebbe voler attribuire alle due donne, inserite perfettamente in un ambiente fascista, lo stesso valore di scatenante del represso che avrà poi Anna, lesbica. Di nuovo la memoria di Marcello lavora a ritroso; al primo incontro con la moglie del professor Quadri, egli riconoscerà e denuncerà il suo *dejà vu*: "a Ventimiglia ho visto una donna che aveva i tuoi occhi".

Il volto della Sanda è portatore di una critica che nasce, paradossalmente, dall'interno delle due serie repressive – quella politica e quella sessuale – e le due fugaci comparse sono duplicazioni, e anticipazioni, di una stessa funzione antirepressiva, che troverà in Anna il suo compimento.

La moglie del professore aveva già nel romanzo – come doppio di Lino, di cui replicava anche il nome, Lina, in una troppo scoperta simmetria – questo valore, sia per Marcello (perché attraente in un contesto in cui non avrebbe dovuto esserlo) che per Giulia (in quanto

lesbica). In più, nel film, attraverso la sua ulteriore duplicazione Anna si configura come un essere plurimo, posseduta in modo ambiguo e misterioso da chi detiene il potere (il ministro, i fascisti al bordello, il professore-padre elettivo), configurandosi come oggetto di desiderio sessuale. Queste ripetizioni e raddoppiamenti non sono altro, in realtà, che l'espressione drammaturgica della profonda ambiguità del protagonista.

È innegabile nel film una certa coazione a ripetere: il tema del doppio, del sosia, della ripetizione, non possono non richiamare il saggio di Freud sul perturbante.

«Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare» e si sperimenta quando «complessi infantili *rimossi* sono richiamati in vita da un'impressione, o quando convinzioni primitive *superate* sembrano aver trovato una nuova convalida» (Freud 1919: 83 e 110). Tutto sta nella dialettica fra noto e ignoto, fra conscio e rimosso, o superato. Perturbante è

il motivo del sosia, in tutte le sue gradazioni e configurazioni, ovvero la comparsa di personaggi che, presentandosi con il medesimo aspetto, devono venire considerati identici; [...] un raddoppiamento dell'Io, quindi, una suddivisione dell'Io, una permuta dell'Io; un motivo del genere è infine il perpetuo ritorno dell'uguale. (*Ibid.*: 95)

Sono tutti temi già presenti nel romanzo moraviano e potenziati nel film di Bertolucci, dove al raddoppiamento di personaggi ed episodi adombrato nel romanzo, si aggiunge anche la ripetizione di situazioni e addirittura di immagini: due volte Marcello copre le nudità di una donna su un letto (la moglie e la madre); due volte ferma una macchina, quella di Lino da bambino, quella di Manganiello nel presente diegetico; due volte è coinvolto in uccisioni; la seduzione di Marcello bambino da parte di Lino, che inginocchiato davanti a lui gli abbraccia le ginocchia, è perfetto specchio di quella di Giulia da parte di Lina [fig. 9-10]; l'inquadratura delle gambe della donna in

compagnia del ministro, viste penzolare dal tavolo in quella 'soggettiva immaginaria' di Marcello, ha come *pendant* l'inquadratura delle gambe della madre, ciondolanti dal letto [fig. 11-12].

Da queste ultime due coppie di immagini emerge la possibilità di sovrapporre Anna alla madre, avvalorando la fondatezza del tema edipico, ma anche Anna (si ricordi che nel romanzo si chiamava Lina) a Lino, confermando il suo valore di ipostasi dell'emersione del desiderio autentico rimosso. Questa sovrapposizione è sottolineata da un'ulteriore duplicazione di immagini, complicata per altro da una citazione iconografica.

Vittorio Storaro, autore della fotografia, ha dichiarato – se ce ne fosse stato bisogno – che le citazioni e le allusioni alla pittura di Magritte furono volontarie ed esplicite (Storaro 2001: 158-167). In particolare menzionava un quadro di Magritte (“*La Mémoire*”, 1948) che ritrae la testa di una statua bianca imbrattata di sangue rosso, che ricorda il volto della Sanda. Quest'immagine condensa un po' le due immagini dei corpi di Lino e di Anna. Immagini duplicate (per la posa dei corpi, per la bianchezza, per il taglio orizzontale, per la funzione psichica di coazione a ripetere che le due scene comportano) e ugualmente inverosimili rispetto alle dinamiche del loro fermento. Marcello ha visto Lino sdraiato a terra, ma non era presente al momento della morte di Anna: la sua memoria costruisce dunque un'immagine fittizia del corpo della donna, della cui morte è responsabile, sovrapponendolo al ricordo del corpo dell'autista che crede di aver ucciso.

Se Anna è il personaggio principe dell'istanza antirepressiva, l'agente in servizio speciale Manganiello è, viceversa, il primo portatore dell'ordine e della disciplina nel romanzo e poi, soprattutto, nel film. Doppio di Lino, poiché autista, ma anche modello, in quanto fascista “sempre sulla breccia”, è lui che ricorda a Marcello, affascinato da Anna e tentato di cedere all'emergenza del rimosso, che “l'azione deve essere sicura e decisa”; è ancora lui, lanciando un eloquente sguardo alla pistola inattiva, a lamentarsi della vigliaccheria di Marcello quando, durante l'attentato, non ha il coraggio di sparare alla donna. Come una voce della coscienza, l'agente ricorda al protagonista

i suoi doveri, assumendo un ruolo che nel romanzo era se non assente certo molto più debole. A Manganiello sono legati il ricordo e anche la rimozione dell'episodio traumatico di Lino. Marcello bambino incontra Lino due volte nel romanzo e una sola nel film, eppure Bertolucci non ha rinunciato alla ripetizione e anzi l'ha resa più perturbante e significativa: la duplicazione avviene in questo caso nel primo incontro con Manganiello, e poi nella sequenza in cui, come abbiamo visto, Marcello ferma la macchina dell'agente. Nel film, lo spettatore assiste ad entrambe le sequenze prima di aver conosciuto l'importanza dell'episodio infantile. Come l'apparizione di Anna rispetto alle due condensazioni precedenti, così anche l'incontro con Lino è riportato solo dopo le due apparizioni perturbanti. Della seconda, censurata col ricordo della confessione, abbiamo già detto, ma anche nel primo incontro è lo stesso Marcello a censurare i contenuti dell'inconscio. L'effetto perturbante del primo incontro con Manganiello è sottolineato dall'espedito formale delle inquadrature inclinate e da un montaggio "sgrammaticato" della scena (non rispetta le regole del raccordo di movimento) che gioca, volutamente, a disorientare lo spettatore [fig. 13-14]. Quando Manganiello, che Marcello ancora non conosce, gli si avvicina e lo segue con la macchina (non è superfluo ricordare che nel romanzo l'inseguimento avveniva a piedi) su un viale alberato del tutto simile a quello dell'incontro con l'omosessuale, Marcello non può trattenere il riaffiorare di quel ricordo rimosso: lo stato sinistro e l'atmosfera di anormalità si riflettono sulle inquadrature fortemente inclinate, avvertite come insolite anche dallo spettatore meno esperto. Nel momento in cui l'agente si presenta come esponente del fascismo e Marcello lo riconosce come portatore delle istanze repressive, ecco che queste hanno la meglio sull'insorgere del rimosso e un movimento di macchina riporta all'inquadratura frontale [fig. 15-16]. Tutto questo lo spettatore non può coglierlo se non dopo almeno un quarto d'ora di proiezione: quando il ricordo dell'incontro vero e proprio con Lino si manifesterà, sarà ormai privo della patina di sinistro, poiché già esorcizzato dalla memoria del primo incontro con Manganiello. Quando Marcello, durante l'inseguimento, scende dalla macchina perché ormai consapevole che non è possibile salvare Anna Quadri,

seguito dall'agente si accorge della propria indulgenza verso un sentimento che dovrebbe reprimere e decide di proseguire la sua missione: bussa allora sul tetto dell'auto e vi risale – come aveva fatto da bambino – ma il suo ora è un gesto che, dal punto di vista della dialettica repressione/ritorno del represso, va in direzione opposta, e l'immagine è di nuovo luminosa e frontale.

Se è genericamente vero che il montaggio cinematografico ha una funzione equivalente a quella del lavoro onirico, dal momento che raccoglie immagini staccandole dal loro contesto originario per farne figure senza tempo e unirle in un nuovo ordine crono-logico, le somiglianze fra lavoro onirico-memoriale e proiezione filmica sono particolarmente forti in questa prova di Bertolucci. Il film mette in scena contenuti e temi freudiani attraverso una forma che ha forte attinenza con le dinamiche dell'inconscio attraverso meccanismi di spostamento, condensazione e duplicazione, come abbiamo visto, ma anche ricorrendo a un montaggio che sveli attraverso tecniche stranianti l'emergenza di un rimosso (si pensi all'incontro con la donna del ministero o alla sequenza del primo incontro con Manganiello).

Sostituendo la meccanicità progressiva e cronologica del fato con la bi-logica dell'inconscio, Bertolucci fa della manipolazione del tempo lo strumento principale della sua operazione di riscrittura e il suo centro tematico: ricordi, falsi ricordi e rivelazioni epifaniche, duplicazioni, rimozioni e faglie temporali, muovendosi secondo le leggi dell'inconscio, si configurano, per dirla con Lugnani, come «esperienza umana del tempo». Estremizzare il montaggio in questa direzione, riconoscendo alla soggettività il potere di sconvolgere l'ordine degli eventi e collegarli, significa potenziare la componente non razionale della comunicazione cinematografica e costruire una temporalità non evenemenziale o cronica, ma associativa, come relazione e sovrapposizione di tempi diversi.

L'espressione dell'esperienza del tempo si attualizza in discorso narrativo come folgorazione, come raccostamento repentino e brusco di tempi che nella cronicità sono separati o come radicale distorsione soggettiva della durata cronica. (Lugnani 2003: 107)

Che relazione c'è fra il tempo in cui si svolgono gli avvenimenti e quello in cui vengono narrati? Quando questa storia viene raccontata? Io credo che la narrazione, che quasi coincide con il ripensamento dell'intera vicenda da parte di Marcello, si collochi esattamente nel finale, al momento dell'agnizione.

Alla notizia della caduta di Mussolini, Marcello esce da casa per incontrarsi con l'amico cieco Italo e vedere «come cade una dittatura»; mentre cammina con lui nella zona del teatro di Marcello, si imbatte nel redivivo Lino, che evidentemente non aveva ucciso, in compagnia di un ragazzo di vita. Ai pochi astanti che l'ascoltano distratti Marcello prima urla che Lino è un assassino, colpevole dell'uccisione del professor Quadri e della moglie Anna, poi denuncia anche la collusione dell'amico Italo col fascismo.

Scoprendo Lino ancora vivo, Marcello è costretto a rileggere tutti gli eventi del passato sotto nuova luce: per cancellare un omicidio mai avvenuto ne ha commessi altri due, senza riuscire a conquistare la normalità; ora, forse, è tempo di accettare la verità.

Le ultime inquadrature del film ritraggono Marcello solo, seduto di spalle, che si volta infine a osservare il ragazzo di vita che prima era con Lino, sdraiato su un giaciglio nudo a pancia in giù – come Giulia nella prima scena del film – mentre gira la manovella di un grammofo: le voci un po' gracchianti sono quelle del Trio “Le rondinelle” (citazione ed omaggio al Trio Lescano) che sta cantando *Nella vita cos'è che mi manca?* Ironicamente lo stesso trio, all'inizio del film, cantava *Chi è più felice di me?*, quando Marcello spiegava ad Italo che dal matrimonio si aspettava l'illusione della normalità: la colonna sonora sottolinea, evidentemente, il crollo e lo smascheramento di quella illusione. Voltandosi e puntando lo sguardo in macchina, Marcello rivela una nuova consapevolezza e cerca complicità o comprensione da parte degli spettatori

Anche la luce che illumina il suo primo piano, rossa e tremolante, rimanda all'inizio del film, ma se nella scena iniziale il protagonista teneva gli occhi chiusi o coperti, qui lo sguardo verso il giovane (e la macchina da presa e noi) è insistito. Il represso torna, e questa volta viene se non accettato, almeno guardato e riconosciuto. Il film si

richiude su se stesso e istituisce la comunicazione come se appunto l'esperienza umana del tempo consistesse precisamente in questo: nel non poter più separare, nella memoria e nella rimemorante discorsività narrativa, quei diversi tempi diacronici e separati (*ibid.*: 93).

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

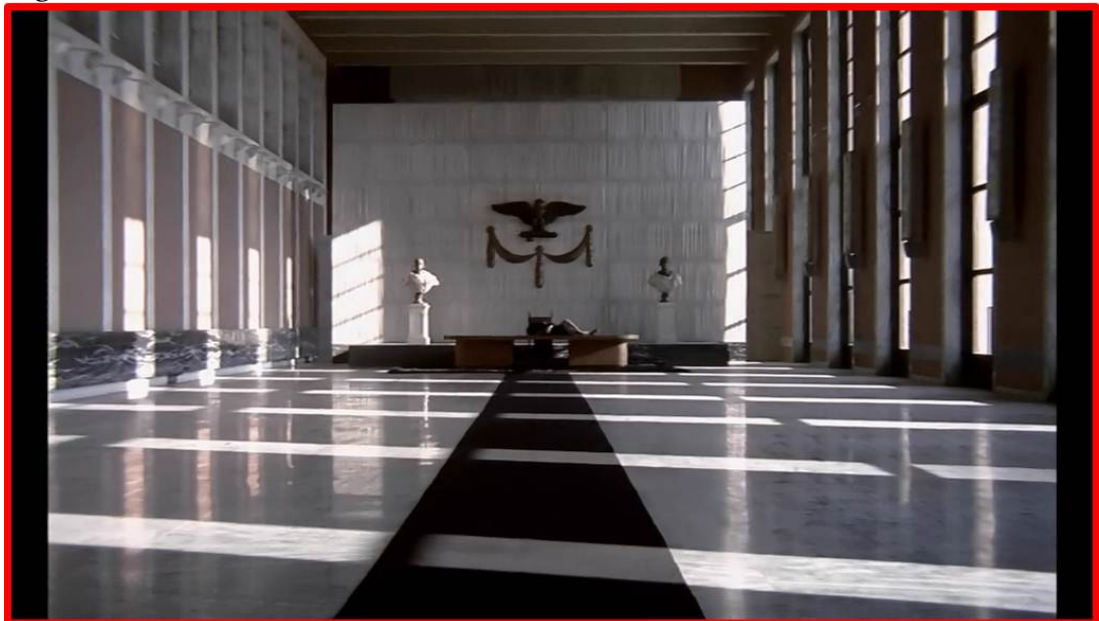


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

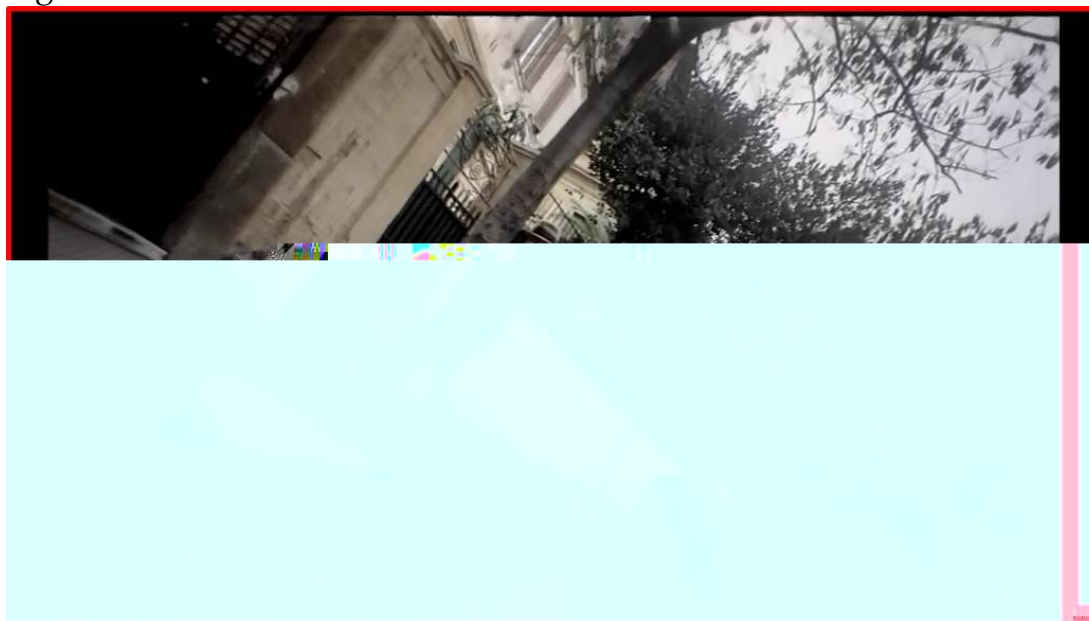


Fig. 15



Fig. 16



Bibliografia

- Campani, Ermelinda M., *L'anticonformista. Bernardo Bertolucci e il suo cinema*, Fiesole, Cadmo, 1998.
- Cappiabianca, Alessandro, "Lessico personale in un connettivo più vasto", *Filmcritica*, 214 (1971): 154-156.
- Casini, Simone "Introduzione a Moravia, Alberto", *I due amici*, Milano, Bompiani, 2007: V-LXXIII.
- Curi, Fausto, "Il corpo, il sesso. Per un'introduzione a Moravia", *Poetiche: rivista di letteratura*, 10.1/2 (2008): 5-73.
- David, Michel, *La psicanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri 1966.
- Freud, Sigmund, *Das Unheimliche* (1919); trad. it. "Il perturbante", *Opere complete*, IX, Torino, Boringhieri, 1977.
- Garbarino, Alessandro, "Il Conformista", *Rivista del Cinematografo*, 7 (1971): 23-25.
- Garofalo, Marcello, "L'Edipo simulato di Bertolucci", *Cinema studio*, 2.2-4 (1991): 99-110.
- Kidney, Peggy, "Bertolucci's *The Conformist*: a study of the flashbacks in the narrative strategy of the film", *Carte Italiane: A Journal of Italian Studies*. 7 (1985-1986): 47-56.
- Kline, T. Jefferson, "The unconformist: Bertolucci's *The Conformist*", *Modern European filmmakers and the art of adaptation*, Eds. Andrew Horton – Joan Magretta, New York, Ungar, 1981: 222-237.
- Kline, T. Jefferson, *I film di Bernardo Bertolucci. Cinema e psicanalisi*, Roma, Gremese, 1994.
- Legrand, Gérard, "Les panneaux coulissants de Bertolucci", *Positif*, 129 (1971): 135-140.
- Longobardi, Fulvio, *Moravia*, Milano, Il Castoro, 1967.
- Lopez, Daniel, "Novel into Film: Bertolucci's *The Conformist*", *Literature/Film Quarterly*, 4.4 (1976): 303-312.
- Lopez, Daniel, "The Father Figure in *The Conformist* and *Last Tango in Paris*", *Film Heritage*, 4 (1976): 1-11.

- Lugnani, Lucio, *Del Tempo. Racconto, discorso, esperienza*, Pisa, ets, 2003.
- Micciché, Lino, "Il Conformista", *Cinema italiano degli anni settanta*, Venezia, Marsilio, 1989.
- Morandini, Morando, "Il Conformista", *Cineforum*, 99-100 (1971): 85-88.
- Morandini, Morando, "Il conformista", *In viaggio con Bernardo. Il cinema di Bernardo Bertolucci*, Eds. Roberto Campari - Maurizio Schiaretti, Venezia 1994: 64-73.
- Morandini, Morando, "Bernardo lo schizoide", *Sipario*, 229 (1971): 20-23.
- Moravia, Alberto, "Folla e demagoghi", *Il popolo di Roma*, 25 agosto 1943, Moravia 1980: 3-6.
- Moravia, Alberto, "Irrazionalismo e politica", *Il popolo di Roma*, 7 settembre 1943, Moravia 1980: 7-10.
- Moravia, Alberto, *La speranza, ossia cristianesimo e comunismo*, Roma, Documento Libraio-Editore, 1944, Moravia 1980: 11-29.
- Moravia, Alberto, *Il conformista* (1951), Milano, Bompiani, 1998.
- Moravia, Alberto, "Il comunismo al potere e i problemi dell'arte", *Nuovi Argomenti*, 1.1 (1953): 3-29, Moravia 1964: 159-186.
- Moravia, Alberto, "L'uomo come fine", *Nuovi Argomenti*, 2.11 (1954): 1-53, Moravia 1964: 193-248.
- Moravia, Alberto, "L'erotismo in letteratura", *Nuovi Argomenti*, 9.51-52 (1961), Moravia 1964: 357-360.
- Moravia, Alberto, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964.
- Moravia, Alberto, *Impegno controverso. Saggi articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*, Ed. Renzo Paris, Milano, Bompiani, 1980.
- Moravia, Alberto – Prezzolini, Giuseppe, *Lettere*, Milano, Rusconi, 1982.
- Moravia, Alberto, "Breve autobiografia letteraria", *Opere. 1927-1947*, Milano, Bompiani, 1986.
- Moravia, Alberto, *I due amici*, Ed. Simone Casini, Milano, Bompiani, 2007.
- O'Healy, Aine, "Re-envisioning Moravia: Godard's *Le Mépris* and Bertolucci's *Il Conformista*", *Annali d'Italianistica*, 6 (1988): 148-161.

- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.
- Pecori, Franco, "La protezione della casa privata", *Filmcritica*, 214 (1971): 157-158.
- Peruzzi, Giuseppe, "Il Conformista", *Cinema Nuovo*, 211 (1971): 210-211.
- Prono, Franco, *Bernardo Bertolucci: Il Conformista*, Torino, Lindau, 1998.
- Silva, Umberto, "La finzione dell'integrazione", *Filmcritica*, 214 (1971): 158-159.
- Storaro, Vittorio, *Scrivere con la luce*, Milano, Electa, 2001.
- Tassone, Aldo, "Bernardo Bertolucci", *Parla il cinema italiano*, Milano, Il Formichiere, 1980: II, 59-82.
- Turrone, Giuseppe, "Cultura nel cinema o cinema della cultura", *Filmcritica*, 214 (1971): 152-154.
- Wagstaff, Christopher, "The Construction of Point of View of Bertolucci's *Il Conformista*", *Italianist: Journal of the Department of Italian Studies*, 3 (1983): 64-71.

L'autrice

Federica Ivaldi
Dipartimento Studi Italianistici, Università di Pisa.
Email: federica.ivaldi@gmail.com

L'articolo

Data invio: 01/03/2013
Data accettazione: 24/05/2013
Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Ivaldi, Federica, "Figure del desiderio e della rimozione nel *Conformista* di Bernardo Bertolucci", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>