

Francesco Lamendola

Un film al giorno:

« Strategia del ragno » di Bernardo Bertolucci (1970)

Il giovane Athos Sivieri (impersonato dall'attore Giulio Brogi) torna al paese natio di Tara, trent'anni dopo, per indagare sulle circostanze della morte di suo padre, eroe antifascista ucciso da sicari mentre progettava un attentato contro Mussolini, in una Bassa padana riconoscibilissima eppure indefinibilmente 'strana', quasi aliena (si ricordi quanto detto in proposito circa l'ambientazione del film di Pupi Avati *La casa dalle finestre che ridono*, in questa stessa rubrica). Egli è certo che gli assassini si celino ancora in paese e intende smascherarli e vendicare suo padre. Per prima cosa entra in contatto con tre vecchi compagni di fede dell'uomo, tre militanti comunisti che, insieme a lui, avevano preparato il mancato attentato alla vita di Mussolini; poi con la sua antica amante, Draifa (Alida Valli), che ha un breve mancamento davanti a quel giovanotto che assomiglia in modo così impressionante al padre.

Non è una ricerca facile, la sua. A parole, tutti si complimentano con lui e rievocano con enorme affetto e ammirazione la figura dello scomparso; di fatto, però, sin dall'inizio, Athos ha la netta impressione, la quale troverà conferma in una serie di fatti inquietanti, che il suo ritorno non sia gradito e che le sue domande ed indagini lo siano ancor meno.

Il clima, intorno a lui, si fa sempre più ostile: dalla misteriosa aggressione subita in casa di Draifa (ove è ospite), quando uno sconosciuto gli sferra un pugno attraverso la finestra del bagno, fino all'inseguimento degli abitanti di Tara, che si svolge lungo i portici del paese (in realtà, Sabbioneta, la "città ideale" del Rinascimento, fatta erigere da Vespasiano Gonzaga dal 1553), è tutto un crescendo di insofferenza e di vera e propria minaccia, in stridente contrasto con i paesaggi solari dei campi di granturco che si stendono a perdita d'occhio e con l'iniziale ospitalità a base di buon vino e affettuosi ricordi legati alla figura paterna.

Ma, cosa ancora più grave, Athos non tarda a rendersi conto che qualcosa non va, proprio nell'immagine che il padre ha lasciato di sé; o, meglio, che per gli abitanti di Tara - che a suo padre hanno dedicato perfino una lapide nel centro del paese - il mito di Athos Sivieri (il padre aveva anche lo stesso nome degli figlio) è divenuto qualcosa che vive di vita propria, concluso e autosufficiente; e che non hanno alcun desiderio di tornare alla concreta individualità storica dell'eroe locale. Perché?

Dapprima quasi solo intuito, poi sussurrato e, infine, alluso in maniera piuttosto esplicita, ecco farsi strada il terribile segreto, la rivelazione sconvolgente: Athos Sivieri, forse, non è stato affatto un eroe, ma un vile e perfino un traditore della causa antifascista; una spia o un agente provocatore della dittatura. Nessuno, però, è disposto ad assecondare il figlio della ricerca sempre più affannosa della verità, perché a loro la verità non interessa: l'unica cosa che vogliono è che rimanga in piedi il mito, il mito del coraggioso militante antifascista che ha sacrificato la vita per coerenza con i suoi ideali.

E così, per quanto si affanni, il giovane Athos non riesce a superare la dura scorza delle omertà e l'ancor più dura e vischiosa scorza dell'ambiguità del reale stesso: che, come insegna il leggendario *Rashomon* di Akira Kurosawa (tratto, a sua volta, da un racconto dello scrittore Akutagawa), ha mille facce ed è passibile di molte interpretazioni diverse e perfino contrastanti. Pertanto non gli

resta che rassegnarsi e prepararsi a partire, senza aver potuto risolvere l'enigma: venuto per vendicare il padre vilmente assassinato, eroe senza macchia e senza paura, non gli resta fra le mani che un'immagine poliedrica e incomprensibile della realtà; un'immagine in cui la figura paterna, avvolta dall'aura ingombrante di un mito ormai solidificato, permane avvolta da una patina di indecifrabilità che mai più verrà rimossa.

Al momento di partire da Tara con il treno, una nuova e sconcertante sorpresa attende il giovane Athos, già perplesso e stranito dalla piega impreveduta che ha preso il suo soggiorno in quello strano paese. Si accorge, infatti, mentre sta aspettando che passi il treno con il quale andarsene, che sulle rotaie della linea ferroviaria crescono abbondanti le erbacce: testimonianza inequivocabile del fatto che, da moltissimo tempo, nessun treno è mai passato da quella stazione. Dunque, egli non riuscirà mai più ad andarsene dal paese: segno, fuori di metafora, che non riuscirà mai a liberarsi dall'ombra che la figura paterna, pur con tutta l'ambiguità di cui ha scoperto che è fatta, continua a proiettare su di lui.

Evidentemente, non basta rendersi conto di esser finiti in una prigione, per trovare il modo (o la volontà) di uscirne.

Non sono in pochi a considerare *Strategia del ragno* come uno dei migliori film di Bertolucci e come uno dei migliori, in assoluto, di quella pur ricca (al confronto di oggi) stagione cinematografica, che fu quella tra gli anni Sessanta e i Settanta del secolo scorso. Pensato originariamente per la televisione, dalla quale ricevette i finanziamenti, esso riesce a conciliare mirabilmente le esigenze di entrambi i linguaggi espressivi, quello del grande e quello del piccolo schermo.

La fotografia di Vittorio Storaro, ad esempio, è a colori e tale appare nella versione cinematografica, ma originariamente era destinata al bianco e nero, e così hanno visto il film gli spettatori televisivi; con effetti eccellenti sia nell'una che nell'altra versione. L'elemento essenziale della fotografia, infatti, non è il colore o il bianco e nero, bensì il 'taglio' mirabilmente sospeso (come, del resto, in ogni altro aspetto del film) tra realismo e surrealismo, tra la concretezza padana (*Strategia del ragno* è stato definito il più 'padano' dei film del padano Bertolucci) e la dimensione onirica e fantastica.

In particolare, nella fotografia del film sono state notate derivazioni sia dalla pittura di René Magritte (secondo *Il Morandini*), sia da quella di De Chirico (per Paolo Mereghetti); ed è certo che l'ambientazione della vicenda in una cittadina così stranamente 'razionale' e artificiale, come Sabbioneta, perduta nelle pieghe di un profondo Nord che ha quasi i contorni della fiaba, contribuisce potentemente a creare nello spettatore una inconfondibile suggestione, che sembra evocare i paesaggi straniti e allucinati, ma al tempo stesso geometrici e 'naturali', delle *Città d'Italia* della fase metafisica della pittura di Giorgio De Chirico.

In effetti, mentre nella prima metà del film sembrano prevalere i toni realistici e quasi impressionistici, nella seconda prende il sopravvento un'atmosfera sempre più marcatamente simbolica e onirica, tanto da richiamare non solo le caratteristiche atmosfere alla Borgés (da cui è appunto tratto il soggetto), ma anche quelle di Tommaso Landolfi e, in parte, di Dino Buzzati (specialmente il Buzzati de *Il deserto dei Tartari*). Ma la sapienza registica di Bertolucci consiste proprio nel dosare il passaggio fra le due parti del film in maniera così graduale e naturale, da trasportare lo spettatore dal regno delle cose note a quello delle ignote con la massima naturalezza; come succede, appunto, nei racconti di Borgés e di Landolfi (pensiamo, in particolare, a *La pietra lunare* di quest'ultimo).

Anche la dimensione psicoanalitica, che in altre mani sarebbe divenuta un pesante e indigesto fardello, viene trattata da Bertolucci con leggerezza da maestro: rimane sullo sfondo e non invade pesantemente la scena, non rende la vicenda scontata e prevedibile, anche se i due temi principali dell'opera - la crisi d'identità del protagonista e l'indecifrabilità del reale - sono i temi classici della cultura psicanalitica.

Il labirinto in cui finisce per perdersi il giovane Athos nel suo tentativo di definire la figura paterna e, così facendo, di ridimensionarla quanto basta per vivere autonomamente la propria vita, è il labirinto di una condizione psicologica che finisce per travalicare la problematica dei rapporti tra l'io del figlio e la memoria opprimente del padre, e riguarda la stessa condizione umana nella società contemporanea, in cui l'apparire è più importante dell'essere e la realtà percepita prevarica, pirandellianamente, su quella agita. Perciò, levarsi dal viso la maschera che le altrui aspettative ci hanno costruito addosso diviene un'impresa sempre più difficile e non priva di rischi: a cominciare dal rischio di non trovare più, al di sotto di essa, alcun volto riconoscibile (come accade a Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno e centomila*).

Numerosissimi sono, nel film, i richiami colti al mondo della pittura, della letteratura, della musica, dai quadri del pittore *naïf* Ligabue al riferimento a *Via col vento* nel nome stesso del paese in cui è ambientata la vicenda: Tara, la mitica tenuta di Rossella O'Hara. La sequenza del ballo all'aperto sulle note di *Giovinezza* è, poi, una pagina da antologia, per usare l'espressione di Laura, Luisa e Morando Morandini.

Scriva il critico cinematografico Tullio Kezich (ne *Il Millefilm. Dieci anni al cinema, 1967-1977*), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983, vol. 2, p. 617:

"Un film per chi ha amato e per chi non ha amato Ultimo tango a Parigi: *realizzato in tutta modestia, con finanziamenti televisivi, non è arbitrario considerarlo il capolavoro di Bernardo Bertolucci. Si tratta di una versione padana, girata tra Sabbioneta e Pomponesco, del racconto di ambiente irlandese Terra del traditore e dell'eroe, raccolto da Jorge Luis Borges in Finzioni (Einaudi). Athos magnani, figlio e omonimo di un eroe antifascista di cui esiste il culto in un paesello della Bassa, torna come Oreste alla terra dei padri per scoprire l'assassino del genitore. I suoi scandagli nella memoria dei vecchi militanti incontrano improvvise difficoltà, affondano in zone d'omertà mal conciliabili con la civiltà edonistica ed estroversa dei culatelli e del lambrusco. In fondo a questo itinerario, percorso con ostinazione compulsiva, c'è una rivelazione spiacevole; ma anche il raggiungimento della consapevolezza che la verità vale sempre più del mito. Pochi film abbiamo visto, negli ultimi anni, immaginati e scritti in un tale stato di grazia, con la leggerezza un po' straziata di certe pagine mozartiane. Eppure per Bertolucci si è visibilmente trattato di rimettere in questione, quasi in psicoanalisi, tutta una privatissima eredità etnica e culturale: l'ha fatto con ferreo coraggio e struggente delicatezza. Strategia del ragno sullo schermo, per chi già l'avesse visto in TV, ha in più i colori di una soave tavolozza; e resta fra le più belle interpretazioni dell'ultimo cinema italiano la doppia personificazione che Giulio Brogi fa del padre e del figlio: ecco cosa significa, facendo il mestiere dell'attore, avere un autentico talento da artista. [1973]"*

Siamo particolarmente d'accordo con quest'ultimo giudizio: il protagonista, Giulio Brogi, è straordinariamente efficace sia nel ruolo del figlio, sia in quello (rievocato nella memoria) del padre. Il pubblico di allora lo ricorda soprattutto nei panni dell'Enea dello sceneggiato televisivo dedicato al capolavoro di Virgilio, oltre che in quelli del rivoluzionario protagonista del film *San Michele aveva un gallo*, dei fratelli Taviani; quello di oggi lo conosce poco, anche perché, da allora, Brogi (nato a Verona nel 1935) ha quasi smesso di lavorare per la televisione e si è concentrato sul teatro, che è stata la sua vera scuola e la sua costante vocazione. Sobrio, espressivo, bravissimo nel rendere lo smarrimento e l'insicurezza dell'antieroe moderno, Brogi è stato un attore intenso e appassionato, come ne vorremmo vedere di più al giorno d'oggi.

Alida Valli, poi (che, stranamente, nei ricordi relativi ad Athos 'padre', non appare più giovane: un altro gioco di specchi?) è bravissima come sempre; tanto brava da far apparire scandalosa la decisione della RAI di ignorarne, praticamente, la recente scomparsa.

E che dire del regista?

Nato a Parma nel 1941, figlio d'arte (suo padre era il poeta Attilio, e poeta è lui stesso; suo fratello minore, Giuseppe, regista anch'egli), ha esordito con un film dagli influssi pasoliniani, *La commare secca* (1962), per poi rivelarsi come uno dei grandi maestri del cinema italiano del Novecento, firmando capolavori quali *Ultimo tango a Parigi* (1972), *Novecento atto I* e *Novecento atto II* (entrambi del 1976), *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981), *L'ultimo imperatore* (1987), *Il tè nel deserto* (1990), *Piccolo Buddha* (1993), *Io ballo da sola* (1996), *L'assedio* (1998), *The Dreamers - I sognatori* (2003), all'insegna di una continua e coraggiosa sperimentazione.

E tuttavia, anche se sappiamo di fare un'affermazione che non piacerà alla critica "alta" (quella che ha dato a *Strategia del ragno* un giudizio di mera sufficienza - come il Mereghetti, che gli ha concesso appena due stelle -, noi ci associamo a quei (pochi) critici che hanno visto, e vedono tuttora, in quel film di ben trentotto anni fa una delle cose migliori, più fresche e più vive del pur bravissimo regista emiliano.