

Gloria Zerbinati

VICENZA O DELL'INNOCENZA PERDUTA

«Quand nous ne sommes plus des enfants, nous sommes déjà morts»¹ (Quando non siamo più bambini, siamo già morti) diceva Constantin Brancusi. In fondo questa frase potrebbe sintetizzare il senso ultimo del raffronto tra *Il prete bello* (1989) di Carlo Mazzacurati e *Primo amore* (2004) di Matteo Garrone.

Che cos'hanno in comune queste due opere? Sono entrambe ambientate a Vicenza, provincia-paradigma del nord-est, benché le vicende della prima si svolgano nel 1939 e quelle della seconda nel 2003. Sono entrambe legate alla letteratura: *Il prete bello* è tratto dall'omonimo romanzo di Goffredo Parise, *Primo amore* è interpretato e sceneggiato, tra gli altri, da Vitaliano Trevisan. Infine affrontano tutte e due il tema della purezza: perduta tragicamente nel film di Mazzacurati, ricercata con disperata follia in quello di Garrone.

A contrapporle, ma non senza soluzione di continuità, è invece l'età: età dell'innocenza per Sergio e Cena, i bambini, quasi adolescenti, che giocano sul ponte e gli argini in un'Italia povera, che di lì a poco sarebbe entrata in guerra; età della disillusione per Vittorio e Sonia, coppia ossessiva e disturbante, che vive il proprio amore estremo ed assoluto nel Veneto odierno e ricco.

Ad esasperare però lo scarto tra lo sguardo della giovinezza ancora, in parte, spensierata e quello della consapevolezza adulta, senza speranza, è soprattutto l'avvento di ciò che viene solo sussurrato, sottilmente suggerito: il consumismo.

Pier Paolo Pasolini faceva dire al Corvo di *Uccellacci, uccellini* (1966): «Ma gli operai dormono, e producono in sogno... E i Ninetti consumano... prodotti senza anima... che piano piano tol-

¹ COSTANTIN BRANCUSI, *Aforismi*, Abscondita, Milano, 2001, p. 22

gono l'anima a chi ce l'ha...» Ed è appunto questa che viene perduta, l'anima, quell'essenza selvaticamente irriducibile che rende la differenza virtù.

L'amicizia tra Sergio e Cena, l'amore di entrambi per Fedora, giovane e delicata prostituta, sono sentimenti che non conoscono il compromesso, perché l'infanzia è estranea al calcolo subdolo, all'ambiguità dei medi, è vergine, totale nelle sue espressioni. «Si stava a guardarla a bocca aperta quando cantava e quando scendeva le scale in quel suo modo; perfino la seguivamo, come cagnolini, quando andava a passeggio. Fedora, nel cortile, aveva preso il posto del sole, era l'unica cosa vera, viva, bella, luminosa, che ci capitava di vedere dopo tanti anni di malinconia»².

Ci innamorammo tutti e due e ce lo confidammo una sera di particolare tristezza e solitudine, nel porticato. Ci abbracciammo, allora, con le lacrime agli occhi, per niente gelosi uno dell'altro; ma che dico, gelosi! fu una delle poche volte in cui Cena non pensò di imbrogliarmi e quando s'aveva da andar da Fedora, uno chiamava l'altro, ci si cercava, ci si faceva i complimenti per entrare dall'uscio. Non eravamo gelosi neppure degli ufficiali e dei sottoufficiali; perché avremmo dovuto esserlo? Ci bastava guardarla, sentirla parlare, osservarla mentre si muoveva e si cambiava d'abito con lentezza, pigrizia, sonno e stanchezza amorosa tutto insieme nelle vene e nel corpo, e certe volte perfino si denudava, con la stessa stanchezza, senza far caso a noi due³.

Il trasporto e la meraviglia dei bambini di fronte a tutto⁴, la gioia, non ancora corrotta dalla delusione, il vivere smanioso, così lon-

² GOFFREDO PARISE, *Il prete bello*, Rizzoli, Milano, 1998, p. 182

³ *Ibid.*, p. 183

⁴ È interessante notare come un altro vicentino, Luigi Meneghello, abbia lo stesso cando- re nel raccontare le vicende dell'infanzia. Ad esempio, in un passaggio di *Libera nos a Malo*, si legge: «Atinpurì! Per la prima comunione che si faceva in chiesa a sette anni, ci vestivano da marinaretti; e le bambine in bianco. Quando venne il mio turno e dovetti andarmi a confessare per la prima volta, mi era ben chiaro che dovevo confessarmi anche delle brutte cose: anni e anni, una vita intera di brutte cose: ma come, con che parole? Me le insegnò la Norma. Lei aveva fatto la comunione qualche anno prima, e per un po' aveva poi scansato i giochi proibiti, a cui tornò in seguito solo di rado e riluttando. Un giorno che facevo pissin sul muretto del letamaio, passò la Norma che andava in orto col cestino di fil di ferro a raccogliere insalata. Io mi voltai verso di lei, e cominciai a invitarla festevolmente agitando quel che tenevo nella manina. Ma la Norma s'indignò. «Va' via, mas'cio!» Mi disse. «Pensa che presto fai la cumunione!»

tano dal sopravvivere stanco degli adulti, non può che finire, in modo più o meno brusco, nel momento in cui si viene a contatto con la morte. Morte fisica, morte ideale.

Ma ogni piacere umano trova dentro di sé il suo contrario e la sua distruzione. Proprio dalla mia compiacenza nacque il pensiero più torbido, quello che dovevo morire. Lo incontrai nell'infanzia, sebbene ancora un po' freddo; s'accese con me d'anno in anno; si scaldò, divenne tormento. Vi ho detto che quella delizia escludeva ogni rinuncia; ma proprio per questo accendeva il presentimento di una rinuncia forzata ed arbitraria, la stessa che mi aveva tolto i miei nonni ed i servi.

E come? dicevo a me stesso. Quello che io provo chi potrebbe ancora provarlo? Potrebbe essere trasmesso ad altra persona, proprio così, col suono della mia carne; questa mia musica costante? C'è forse nessuno che senta un piacere di vivere così degno d'essere eterno? Rispondevo di no; ma il piacere della natura a poco a poco si guastava. Gustavo una delizia che, quando toccava il sommo, generava l'orrore, e non il pensiero ma il senso fisico della sua fine. (...) Passavo allora in rassegna nella mia fantasia i ricordi coi quali ero riuscito a comporre il sapore della mia vita; il suono delle campane dei colli, la luce della mattina in campagna, il borbottio di una stufa; quelli che mi sfuggivano erano come riassunti in una dolcezza varia e modulata che mi saliva dal cuore. Ciascuno di questi ricordi pensavo non porta dentro qualche cosa d'eterno? Ma s'io muoio, dove vivranno? Per questo, non posso morire. Non difendevo i miei piaceri futuri, ma il diritto di quelli passati a vivere eterni. Riflettendo che invece sarebbero stati distrutti, ed io con essi, e la mia fantasia, mi sentivo agghiacciare di fronte a tanta ingiustizia, a un così orribile sopruso⁵. Io sono un uomo che non si rassegna a morire⁶.

Quei ricordi di dolorosa dolcezza, ferita aperta che continuamente sgorga, carne viva torturata senza tregua, desiderio malamente nascosto di tornare feti nel ventre materno, sono gli stessi ricordi che fanno gri-

Più tardi ci trovammo in cortile (scendeva la sera) e passeggiando su e giù la Norma mi confidò la formula con cui ci si confessa. La imparai bene a memoria e a suo tempo la ripetei al prete: «Atinpùri!». Agli adulti e ai preti il gioco creduto segreto era notissimo; ma lo chiamavano così". In LUIGI MENEGHELLO, *Libera nos a Malo*, in *Opere scelte*, i Meridiani Mondadori, Milano, 2006, pp. 8-9.

⁵ GUIDO PIOVENE, *La Gazzetta Nera*, Milano 1953, pp. 57-58.

⁶ *Ibid.* p. 83.

dare a Nanni Moretti-Michele Apicella, ai bordi della piscina, in *Palombella rossa* (1989): “Le merendine, di quand’ero bambino... I pomeriggi di maggio, non torneranno più! (...) Mia madre... Il brodo di pollo, quand’ero malato... Gli ultimi giorni di scuola, prima delle vacanze...”

E sono gli stessi ricordi che spingono Vittorio e Sonia a fare del loro amore un sentimento primigenio, puro. Ma la loro relazione non può che, posta in questi termini, diventare una patologia. La decisione di vivere in modo totalizzante l’uno per l’altra, di mettere in atto l’*assoluto*, credendo sia ancora realizzabile, li porta alla malattia, all’impossibilità di essere *normali*.

Uno che i soldi non li farà mai perché non è capace di farli, dunque, in questa città, un idiota. Uno che legge, dunque, in questa città, uno che perde tempo perché è difficile far soldi leggendo – forse impossibile – e se non impieghi il tempo per far soldi, vuol dire che il tempo lo stai buttando via, soprattutto in questa città, penso, dove tutti, ma proprio tutti, sono impegnati dalla mattina alla sera in questa attività di fabbricazione della propria cosiddetta fortuna⁷.

Fuori ci aspetta una città di più di centomila cadaveri convinti di essere vivi. Una città di morti che camminano e si danno da fare come se fossero vivi, come del resto anch’io, probabilmente, sono morto e mi do da fare come se morto non fossi⁸.

Ma ora no, pensavo, ora non mi do affatto da fare, ora dispongo del mio tempo nella sua totalità: dalla mattina alla sera posso fare quello che mi pare: anche niente, anche starmene seduto tutto il pomeriggio su una panchina al parco Querini senza fare assolutamente nulla. Che cosa inconcepibile, in questa città, in questa provincia, in questa regione, in questo nebbioso e malsano nord-est di questa ugualmente malsana, anche se non totalmente nebbiosa, nazione. Comunque impensabile in questa città, dove tutti lavorano in modo forsennato dall’alba al tramonto, molto spesso da prima dell’alba fino dopo il tramonto e addirittura la notte, il sabato, la domenica e le altre feste comandate. Il vicentino non aspetta altro che il sabato e la domenica non certo per riposarsi, ma per poter fare, il sabato o la domenica, ma molto più spesso il sabato e la domenica, ciò che non può fare gli altri giorni della settimana, e cioè

⁷ VITALIANO TREVISAN, *Un mondo meraviglioso*, Torino, 2003, p. 12.

⁸ *Ibid*, pp. 16-17

dedicarsi a degli altri lavori che non siano il suo lavoro abituale, oppure per fare in maggiore tranquillità il suo lavoro abituale”⁹.

In entrambi i film ci sono alcuni momenti che potrebbero essere letti in parallelo: i giochi e le corse in bicicletta dei bambini de *Il prete bello* e la gita in moto e in barca della coppia di *Primo Amore*; la sequenza dei bigné offerti dallo zio di Cena in un caffè nella piazza di Vicenza e quella del ristorante in cui Sonia ha una crisi di nervi.

La natura, nel film di Mazzacurati, è materna, le stagioni vanno di pari passo con la crescita dei ragazzi. L'argine, il ponte, il fiume, gli alberi, sono pacificanti nella loro bellezza semplice e mite. Nonostante la morte violenta di Cena, nel finale, e la drammatica presa di coscienza di Sergio, di quanto la vita possa essere cruenta, non si rimane angosciati di fronte al paesaggio, che non è mai semplice sfondo, ma parte integrante della narrazione. La bicicletta, oggetto del desiderio dei due bambini, il loro metterla in comune come simbolo dell'amicizia che li lega, diventa anche il modo per attraversare i luoghi fisici e metaforici della loro infanzia.

L'inverno era al suo pieno, le strade, i campi e i giardini coperti di ghiaccio, ma noi si sognava già l'estate arrancando furiosamente su e giù, su e giù, col movimento di due stantuffi, mentre la gamba libera del pedale si indolenziva per aria: le mantelline volavano lasciando intravedere i magnifici colori dei maglioni.

Cena sudava e anch'io sudavo ma la bicicletta era lì, con noi; il nostro alito si condensava nell'aria, si perdeva nei viali deserti e gelati dove la bicicletta correva solitaria. Che bella bicicletta, la Bianchi! sottile ed esile; a noi sembrava di volare, di scivolare sui rami scheletrici degli alberi, sulla nebbia, sui tetti della città¹⁰.

Anche nell'incontro con Gino Bartali, c'è un che di fiabesco, quasi leggendario. È l'incontro con una creatura mitica, divina, ma che avviene inconsapevolmente, senza nessun timore reverenziale: è il classico episodio che potrebbe essere materia di chiacchiere da paese, anche ingigantendolo un po', aggiungendovi, di volta in volta,

⁹ V. TREVISAN, *Un mondo meraviglioso*, p. 20.

¹⁰ G. PARISE, *Il prete bello*, pp. 140-141.

dettagli sempre più bizzarri. In quella sequenza c'è l'entusiasmo genuinamente provinciale, la meraviglia di fronte a qualcosa di irripetibile, di grandioso. Le emozioni non sono ancora smorzate, mediate dal disincanto.

Le corse in bicicletta sui colli con Fedora, poi, hanno la grazia, la levità, di quelle di Bernadette ne *Les Mistons* (1957) di François Truffaut. Lo sguardo dei due protagonisti nei confronti della ragazza, gioiosa, sensuale, viva, è lo stesso dei "birbanti" che danno il titolo al cortometraggio del regista francese.

Totalmente diverse le scampagnate di Sonia e Vittorio. Il verde del prato e degli alberi è cupo, inquietante. La natura incombe come un presagio sui due amanti, è il segno di come qualcosa di armonioso celi dietro di sé l'orrore. La scelta della ragazza di perdere peso per compiacere l'uomo, di diventare puro nulla, emblema della coazione a ripetere, per liberarlo dal trauma infantile del distacco dal corpo materno, di cui era lacanianamente godimento, porta alla perdita di entrambi nella follia.

Noi continuiamo a vivere la nostra infanzia con i suoi desideri e le sue credenze. Anche se lo svilupparsi della coscienza vela e deforma questa condizione, dandoci l'impressione di essercene staccati, di trovarci in un luogo molto lontano da essa¹¹.

La luce degli esterni è sempre troppo bianca, chiara, luminosa, per loro due. Accecante. Le loro menti sono invece confuse, appannate, deliranti. La sequenza della barca, che rimane nell'ambiguità, sospesa tra realtà e immaginazione, è un chiaro riferimento all'opera di Francis Bacon. I corpi, le carni sempre più esigue, i volti scavati, trasfigurano la mostruosità interiore, fatta di disperazione e pazzia. I due non sono a fuoco, perché entrambi hanno perso la lucidità per costruire un amore essenziale, incontaminato, incorruttibile.

Se l'amore casto e pre-adolescenziale di Sergio e Cena per Fedora non chiede nulla in cambio, è gratuito, privo di legami di dipendenza, quello tra Vittorio e Sonia si gioca sui ruoli di vittima e carnefice. Alla base c'è il possesso del corpo e dello spirito dell'altra

¹¹ GRAZIELLA BERTO, *Freud, Heidegger, lo spaesamento*, Milano 2002, p. 66.

persona. Nonostante questo, però, non è un rapporto di tipo “consumistico”. Anzi. Ciò che viene messo in atto dalla coppia di amanti è una forma di ribellione al consumismo. Che è, poi, la stessa ribellione dell'anoressica all'interno del *discorso del capitalista* postulato da Jacques Lacan.

Il *discorso del capitalista* – così concettualizzato da Lacan – è il discorso che governa l'attualità delle società cosiddette *del benessere*. Il suo tratto distintivo è la *soppressione della dimensione della mancanza*. Non c'è in effetti in questo discorso - in questa forma storica del legame sociale – oggetto perduto, ma riciclo costante del godimento in un sistema apparentemente senza perdita. Apparentemente, perché in realtà il *discorso del capitalista*, per poter continuare a funzionare, deve poter produrre costantemente la mancanza, anche se la mancanza è qui solo un prodotto anonimo, non soggettivato, che serve esclusivamente a far muovere questo sistema di riciclo continuo – *ad infinitum* – del godimento che costituisce la base logica di tale discorso. In questo senso il *discorso del capitalista* è effettivamente il discorso che anima ogni sistema di consumo in quanto tale¹².

L'anoressica si rivolta, almeno per un verso, alla logica del consumo: essa non consuma niente. E da questo punto di vista mette in scacco l'idea postcapitalista di una saturazione possibile del desiderio. La magrezza ostinata ed esibita fa segno di una mancanza che non si lascia riciclare nel sistema del consumo.

A questo proposito è interessante analizzare la rappresentazione del cibo all'interno dei due film. I bambini de *Il prete bello*, che non possiedono nulla, in un'epoca preconsumistica, mangiano i bignè, offerti dal Ragioniere, con atteggiamento festoso, con gioia, poiché l'evento è, vista la situazione di povertà, eccezionale.

Tutti sanno che è molto meglio desiderare che possedere ogni ben di Dio; finché le meraviglie agognate non si possono toccare hanno la virtù di racchiudere in sé magici significati e i pacchetti di cellophane si crede arrivino direttamente dal cielo, sono profumati di aria, di stratosfera, di ozono e più giù, verso terra, di nebbia: sono tutti lucenti come se le stelle indirizzassero i loro bagliori a scintillare su di essi.

¹² MASSIMO RECALCATI, *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, Milano 1997, p. 170-171.

Noi si era di quelli che desideravano. E solo noi o quelli come noi potrebbero dire l'odore dei cioccolatini in forma di minuscoli castelli, di animali domestici o di lanterne, che traboccano dai grandi magazzini e dalle pasticcerie. Chi conosceva a fondo la luce, i bagliori, lo scoppiettio dei piccoli razzi da dieci centesimi eravamo noi che stavamo col naso e gli occhi sopra lo spettacolo inalando le scintille fino all'ultimo¹³

Per i protagonisti di *Primo amore*, invece, il cibo è ossessione, malattia, tragedia. Basterebbe ripensare al dialogo tra Vittorio e Sonia, durante il quale lui l'accusa di aver mangiato un biscotto assieme agli amici.

Vittorio: L'hai mangiato allora? Vedi che l'hai mangiato, cazzo! Sì o no? Sì! L'hai mangiato, me l'hai appena detto, no? E allora lo vedi che sono costretto a comportarmi così. Credi che mi piaccia? È una questione di principio Sonia. Non è tanto mangiarne uno o dieci, capito? Non è la quantità. È che se lo fai una volta, dopo lo fai ancora un'altra volta e dopo anche una terza e diventa un'abitudine. E non deve diventare un'abitudine, no? Sennò... Dimmi se sbaglio... Ma ti piaci di più così?

Sonia: Mah, forse un po' ma...

Vittorio: Ti piaci di più o no così?

Sonia: Mi piaccio perché ti piaccio a te!

Vittorio: Ma sto parlando di te, quando ti guardi allo specchio, ti piaci di più o no? Adesso, come sei adesso, non com'eri prima.

Sonia: Sì un pochino di più"

Vittorio: Eh, e allora?

Sonia: Ma guarda che io ce la sto mettendo tutta sai?

Vittorio: E allora se ce la stai mettendo tutta non mangiare quando non ci sono, per favore

Oppure analizzare la sequenza della cena, in cui la ragazza ha un crollo nervoso ed inizia a mangiare senza freno tutto ciò che le capita tra le mani. A riguardo è utile, perlomeno ricordare, il ruolo del cibo, ed il suo significato simbolico, nel cinema di Marco Ferreri, soprattutto ne *La grande abbuffata* (1973) e in quello di Pier Paolo Pasolini in diverse sue opere, da *La ricotta* (1963), a *Porcile* (1968-1969), fino a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

¹³ G. PARISE, *Il prete bello*, pp. 98-99.

Tornando ai due film presi in esame, è la percezione stessa della realtà ad essere cambiata, da un lato perché muta l'età e l'animo di chi osserva, dall'altro perché è la città stessa (ed i suoi cittadini) a trasformarsi. "La forme d'une ville / change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel"¹⁴ (L'aspetto di una città muta più presto, ahimè, che il cuore dell'uomo) diceva Charles Baudelaire in *Les fleurs du mal*.

La Vicenza de *Il prete bello* quindi è una città completamente diversa rispetto a quella di *Primo amore*. I portici e le colonne che nascondevano le confidenze della signorina Immacolata a Don Gastone, la chiesa, le stalle, i campi che erano gli spazi per i giochi di Cena e Sergio, vengono pian piano soffocati dalle costruzioni nuove, seriali, dalle fabbriche degli imprenditori, dal cattivo gusto che si nutre di un arricchimento che è bulimico accumulo di denaro, volgarmente ostentato.

«Gestione del territorio! [...] Sfruttamento del territorio, abuso del territorio, sodomizzazione del territorio!»¹⁵

Il vostro razionalismo non è che un abborracciato pseudorazionalismo di provincia; il vostro postmoderno un *appastellato* postmoderno di provincia, e in definitiva tutta l'architettura vicentina non è che una avvilente architettura di provincia, che ha perso per strada anche il minimo decoro di facciata. Siamo circondati da case color cremino, da condomini color nocciolina, da residence giallini e marroncini. Mai giallo, giallino. Mai verde, verdino. Mai celeste, celestino. Mai una casa, sempre e solo casette. Un pezzo di Le Corbusier di qua, una palata di Scarpa di là. Una cazzuolata di Lloyd Wright a destra e una di Loos a sinistra. Camminare per una qualsiasi di queste zone residenziali industriali o artigianali, significa infilarsi in una pattumiera urbanistico-architettonica in scala di uno a uno. Un'isteria urbanistico architettonica, una cacofonia cementizia che ci assorda e ci squilibra non appena mettiamo il naso fuori d casa¹⁶.

Tornando al gioco di rimandi tra i due film, entrambi si aprono e si chiudono con la voce fuori campo del protagonista che ripete la medesima frase.

¹⁴ CHARLES BAUDELAIRE, *Il cigno*, in *I fiori del male*, Milano 1981, p. 162.

¹⁵ VITALIANO TREVISAN, *I quindicimila passi*, Torino 2002, p. 80.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 81-82.

Ne *Il prete bello*, Sergio dice, con infinita dolcezza: «Caro amico Cena, volevo solo dirti quanto bene ho voluto alle cose, a tante persone e ai nostri amici di allora» in una ormai avvenuta perdita dell'innocenza e delle illusioni, in un traumatico ingresso nell'età adulta, di un bambino, di un popolo, di una nazione.

In *Primo amore*, invece, Vittorio, colpito alla testa da Sonia con un attizzatoio, sussurra in una sorta di flusso di coscienza delirante:

Ci sono ancora, perché so che ci sei anche tu. Non devi aver paura. Non è successo niente di irreparabile. Potevo morire, ma non è colpa tua. Abbiamo sbagliato tutto. Ci siamo illusi di potercela fare. La testa sempre insieme con il corpo. Ed io non dovevo lasciarti da sola. Perché era il tuo corpo che voleva mangiare, non la tua testa. Il peso, il peso non conta, qualcosa di più specifico, lo stesso volume, ma l'oro pesa di più. Me l'ha insegnato mio padre – Se riesci ad alzare il lingotto senza spostar-lo è tuo -. E io non ci riesco, non capivo una cosa così piccola, così pesante. Togliere tutto Sonia, bruciare tutto, fondere le ceneri. Alla fine resta solo quello che conta veramente

In una società, quindi, in un paese in cui il candore viene sporcato sempre troppo presto, in cui l'infanzia ha tempi sempre più brevi, in cui i bambini smettono di essere bambini quasi subito, introdotti immediatamente in un sistema di compravendita¹⁷, di scambio venale, in cui imparano che tutto ha un prezzo, sembra che l'unica via per ritrovare la purezza, l'innocenza perduta, sia la follia. O la morte.

¹⁷ A tal proposito sono di grande interesse le riflessioni di Pier Paolo Pasolini, sul tema del consumismo dilagante, in G. BACHMANN, *La perdita della realtà e il cinema inintegrabile - Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, in *Il cinema in forma di poesia*, a cura di Luciano de Giusti, Pordenone 1979.

