DOPPIOZERO

Bertolucci prima e dopo la rivoluzione

Gabriele Gimmelli

27 Novembre 2018

Nel secondo film di Bernardo Bertolucci, *Prima della rivoluzione* (1964), il protagonista Fabrizio (Francesco Barilli) discute di cinema con un sodale (Gianni Amico): Howard Hawks, Alain Resnais, Nicholas Ray, *Il grande sonno*, il Rossellini di *Viaggio in Italia*, senza il quale «non si può mica vivere!». Il cinema, che è «un fatto di stile»; e lo stile, che «è un fatto morale: 360 gradi di carrello, 360 gradi di moralità». Il dialogo è uno dei momenti cardine della cinefilia italiana degli anni Sessanta: chiunque abbia frequentato intorno a quegli anni le salette d'*essai*, saprebbe recitarlo a memoria, come un decalogo minimo di ogni "mangiatore di film" degno di questo nome. E magari rimarrebbe stupito nello scoprire che l'intero scambio di battute nacque in sala di doppiaggio, all'ultimo momento, sostituendo una discussione sul rapporto fra intellettuali e Partito comunista e un invito a risentirsi per telefono.

Una sostituzione esemplare. L'opera di Bernardo Bertolucci, scomparso ieri a 77 anni, non ha sempre oscillato fra questi due poli? Da una parte il dandyismo cinefilo, il feticcio, il desiderio (sessuale: Bertolucci ha spesso dato l'impressione di "fare l'amore" con il cinema, la sua storia, il suo mito). Dall'altra, la tradizione, l'impegno, l'ideologia. Come Ermanno Olmi (scomparso pochi mesi prima di lui e di cui era in un certo senso il contraltare), anche Bertolucci ha incarnato le contraddizioni della modernità cinematografica italiana, oppressa da un'eredità culturale pesantissima (il Neorealismo) e al contempo chiamata a raccontare il "paesaggio mentale" nato dall'incipiente modernizzazione di un Paese per molti versi ancora arcaico.



Bertolucci, Godard, Pasolini

Rispetto al più anziano Olmi (classe 1931) e al quasi coetaneo Bellocchio (classe 1939), Bertolucci ha incarnato la contraddizione in prima persona e all'ennesima potenza. Figlio di Attilio, uno dei maggiori poeti italiani del secondo Novecento, questo *enfant gaté* dell'intellighenzia italiana – che sulle prime sognava di seguire le orme paterne – aveva poi avuto ulteriori "padri putativi", assai diversi fra loro, ma accomunati dal fatto di essere parecchio ingombranti: Pier Paolo Pasolini, che ne favorì nel 1962 l'esordio alla regia con *La Commare secca*; Sergio Leone, che lo volle al proprio fianco, insieme a Dario Argento, per la stesura dello *script* di *C'era una volta il West* (1968); e, più indirettamente, Jean-Luc Godard, caposcuola della *Nouvelle vague* e figura-guida per tutti i registi-cinefili di quegli anni (non a caso, nel *Conformista*, Bertolucci assegnerà l'indirizzo parigino di Godard al professor Quadri, vittima dei sicari fascisti).

Se è vero, come sosteneva Pasolini, che "i maestri vanno mangiati in salsa piccante", Bertolucci, dato il calibro dei suoi maestri, rischiava l'indigestione. La sua risposta non poteva dunque che essere dirompente e contraddittoria, ai limiti della schizofrenia. Una risposta nella quale l'amore per la tradizione (e l'amore per il cinema) convivesse con una sorta di distanza "critica" destinata talvolta a sconfinare nella repulsione, ma senza che mai si riuscisse davvero a capire quale dei due atteggiamenti fosse il più sincero. Pensiamo a *Il conformista* (1970) e *Novecento* (1976), due fra i titoli che lo imposero, poco più che trentenne, sulla

scena internazionale. Quello che scorre davanti ai nostri occhi è, in tutto e per tutto, un passato reinventato *sub specie cinematografica*: nel primo caso pesca indifferentemente dal realismo poetico francese e dai telefoni bianchi italiani (il *“Fascinating Fascism”* di cui parlerà Susan Sontag), combinandoli con un linguaggio fatto di carrellate e bruschi stacchi di montaggio; nel secondo, tenta addirittura un recupero dell’epica alla *Via col vento* (e dalla Hollywood passata e presente vengono gli attori: Burt Lancaster, Sterling Hayden, Robert De Niro, Donald Sutherland), filtrata attraverso la lezione viscontiana (*Il Gattopardo*), oltre che dall’esempio di Leone, ma con un'incongrua e bizzarra intonazione agit-prop (le bandiere rosse del finale).



Il conformista

È stato un cinema degli eccessi, quello di Bertolucci: sempre melodrammatico (*Scene madri di Bernardo Bertolucci* è il titolo non casuale di un libro di Enzo Ungari, uno dei più belli dedicati al suo cinema), spesso irritante nel suo uso disinvolto del *pastiche* (celebre l’insofferenza di Italo Calvino nei confronti della ricostruzione storica de *Il conformista*), talvolta apertamente greve. In qualche caso (il bambino violentato e ucciso dai fascisti in *Novecento*) moralmente putrido, con buona pace delle carrellate.

A ripensarci adesso, in occasione della sua scomparsa, viene quasi da domandarsi se l'abbiamo mai amato davvero, Bertolucci. Uno che, secondo la ripartizione di Arbasino, è passato con fulminea rapidità dal rango di "giovane promessa" a quello di "Venerato Maestro", ma sotto sotto è sempre stato considerato il "solito stronzo". Tutto sommato, *Prima della rivoluzione* è stato elevato a film di culto dalla critica d'Oltralpe prima e dai *movie brats* poi (qualcuno si è chiesto quanto Bertolucci ci sia in Scorsese o in Coppola?), mentre in patria fu accolto quasi con indifferenza, anche da molti cinefili. Mentre un altro titolo irrinunciabile della filmografia bertolucciana come *Ultimo tango a Parigi* (1972), rimane più un "caso" – per la sua incredibile vicenda censoria e per l'aneddotica fiorita intorno alla lavorazione, con il regista accusato di crudeltà dai suoi stessi interpreti – che non un film realmente visto e amato: Goffredo Fofi, per deriderne la pretenziosità, dirà in un'intervista di preferire la parodia *Ultimo tango a Zagarol* con Franco Franchi.



L'ultimo imperatore

Abbandonate le velleità pseudo-rivoluzionarie degli anni Settanta, con gli anni del riflusso Bertolucci metterà sempre più il proprio talento "europeo" al servizio di ricche produzioni internazionali: in una sorta di riedizione postmoderna del "superspettacolo d'autore" di Visconti e Fellini, nell'arco di un decennio si succederanno *L'ultimo imperatore* (1987, nove premi Oscar), *Il tè nel deserto* (1990), *Piccolo Buddha* (1993), *Io ballo da sola* (1996). Ma il regista non

disdegnerà una vena intimista quasi claustrale, che si dispiega nell'ultimo ventennio della sua carriera, sempre più segnato dalla malattia: e se *L'assedio* (1998) è stato ormai dimenticato e *Io e te* (2012) perlopiù liquidato, con qualche ragione, come il capriccio senile di un uomo ormai sopravvissuto a se stesso, *The Dreamers* (2003), oltre a rappresentare il vero epilogo della filmografia bertolucciana, rimane, pur con le sue amnesie di comodo e i suoi (auto)compiacimenti, uno dei pochi film di culto per i cinefili *millennial*.

Con quei giovani viziatissimi e bellissimi, chiusi in casa a scopare e parlare di cinema, scimiottando il mondo degli adulti mentre fuori infuria quel '68 di cui quest'anno ricorre il cinquantenario, Bertolucci chiudeva emblematicamente la propria carriera di regista, ricapitolando sotto il segno della cinefilia quello struggimento di fondo che è forse il nocciolo autentico e sincero di tutti i suoi film, che né l'impegno politico né l'estenuazione formale sono riusciti davvero a occultare. Anche per questo, che lo si ami alla follia o che lo si odi altrettanto intensamente, l'epitaffio più adatto a lui rimangono le parole che, oltre mezzo secolo fa, mise in bocca al Fabrizio di *Prima della rivoluzione:*

«Io ho un'altra febbre. Una febbre che mi fa sentire la nostalgia del presente. Mentre vivo, sento già lontanissimi i momenti che sto vivendo. Così non voglio modificarlo, il presente. Lo prendo come viene. [...] Credevo di vivere gli anni della rivoluzione e invece vivevo gli anni prima della rivoluzione. Perché è sempre prima della rivoluzione quando si è come me».

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO


PIERRE LEAUD
JULIET BERTO
SEMENIAKO
COUTARD