

ADRIANO APRÀ

PANORAMICA SU BERTOLUCCI

Nouvelle vague, mon amour

Si comincia sotto casa, con due cortometraggi oggi perduti che ebbi occasione di vedere nel lontano 1957, in casa di Cesare Zavattini, quando incontrai per la prima volta Bernardo Bertolucci. Ne ho, naturalmente, un ricordo pallido: il primo, *La teleferica*, girato fra i castagneti dell'Appennino parmense, mi parve di maniera, con un eccesso di inquadrature dall'alto e dal basso, esibizioni di abilità tecnica; il secondo, *La morte del maiale*, girato nel cortile di un casolare vicino Parma, con il suo andamento documentaristico e radiografico, mi convinse invece di più. Di questi due cortometraggi resta un'eco in *Novecento* (l'uccisione di un maiale) e ne *La tragedia di un uomo ridicolo* (la casa abbandonata fra i castagneti dove viene depositata la valigia con i soldi e, ancora, l'uccisione di un maiale).

La commare secca, che contraddice stilisticamente la matrice tematica pasoliniana a forza di sperimentare moduli espressivi contraddittori, è un film adolescenziale sull'adolescenza. Ma non senza prove di maturità nel giocare col tempo di flashback che ricostruiscono eventi in costante contrasto fra ciò che si dice e ciò che si vede, e in contrappunto col "pedinamento" della giornata triste della prostituta che abbiamo visto morta nella prima scena. Ragazzini e ragazzine sono degli "innocenti", e il colpevole è già cresciuto oltre quell'età di purezza che è quasi la stessa del regista.

Dopo questa prova "su commissione", ma già convincente, Bertolucci si lancia senza rete nell'esibire in soggettiva i propri tormenti giovanili in *Prima della rivoluzione*. L'intenso, palpitante shock che ebbi da giovane vedendolo non è venuto meno con gli anni e le revisioni. Film allora "generazionale", oggi è anche un film "storico": radiografia di una condizione soggettiva e di una situazione sociale che gli anni successivi avrebbero fatto

emergere. La “lingua franca” della nouvelle vague è pienamente assimilata, con i *jump cuts* in evidenza, come non avveniva nel giovane cinema italiano (salvo forse il caso de *I fidanzati* di Olmi) e certo non nel *début à succès* del “fratello coltello” piacentino Bellocchio con *I pugni in tasca*. L’emozione è la chiave di volta del film, con la passione delle idee vissute a fior di pelle e poi masochisticamente rigettate. La scenografia di Parma e del paesaggio circostante, così musicalmente in accordo/disaccordo con i personaggi, è il controcanto insieme provinciale e universale della vicenda.

Una tendenza delle nouvelles vagues è stata quella di destrutturare il “cinema di inquadrature” in favore di un “cinema di sequenze”, più che di scene: un flusso di inquadrature che si sommano fra loro negli occhi dello spettatore. Un certo equilibrio o una certa idea della *mise en scène* classica viene meno; l’unità del mondo rappresentato viene infranta per lasciare il posto a una interrogazione del mondo. A questa tendenza appartiene pienamente *Prima della rivoluzione*. Pasolini ne parlò come di un “cinema di poesia”.

L’altra tendenza, quasi in contrappasso, è stata quella della “sindrome” del piano-sequenza: tentativo estremo, talvolta estremistico, di rivalutare il ruolo dell’inquadratura come piccolo film in sé compiuto, anche se nel frattempo la padronanza che nel cinema classico consentiva di raccordare armoniosamente le inquadrature fra loro in una scena era venuta, moderatamente, meno. Questa tendenza Bertolucci la sperimenta in *Agonia* e la pratica con ostentazione in *Partner*¹.

Agonia ha al proprio centro, come da titolo, una lenta penetrazione dentro la morte. Ma essa riverbera tutt’intorno una scatenata vitalità, tuttavia impotente. Il formato scope e il colore la esaltano. I fantasmi, evocazioni del cardinale morente, ovvero del potere, sono tracce di un inconscio irrisolto: nel momento della morte, ciò che egli ha represso si manifesta, in una incandescenza di breve durata. L’episodio sembra prediligere questa energia inconscia, e curiosamente immobilizza colui che, nella realtà dell’esperienza del Living Theatre, ne è il vero autore. Bertolucci uccide così un padre troppo ingombrante?

Partner, risplendente di colori, esaltante nel formato scope, materico nell’impiego (allora eccezionale) della presa diretta dell’originale francese, solo in parte conservata nella versione doppiata in italiano, affronta in modo giocoso ed eccentrico il tema, cruciale in Bertolucci, del doppio: esibendolo. E affronta altrettanto esplicitamente quello del dilemma arte-(vita)-politica, che già tormentava il Fabrizio di *Prima della rivoluzione*. Il film, coscientemente marginale e underground (ma il colore e lo scope lo rendono quasi overground), si impone, forse oggi più di ieri, come il manifesto di un cinema estremo, autoreferenziale e sperimentale, che ha pochissimi analoghi non solo in Italia. È in questo senso davvero *il* film del Sesantotto e delle sue vitali utopie.

Strategia del ragno approfitta di una commissione televisiva per “sistemare” le pulsioni tematiche e stilistiche del primo Bertolucci. I temi del padre e del doppio vengono guardati frontalmente, con la sicurezza conferita all’autore dal recente inizio dell’analisi. La chiarezza fin troppo didascalica con cui alla fine viene sciolto l’enigma del padre eroe-traditore nasconde un trauma irrisolto, che la bellezza delle immagini si incarica di rimuovere. L’agitazione che dovrebbe accompagnare la scoperta delle colpe del padre da parte del figlio viene distanziata dalla compostezza figurativa. L’interprete maschile, Giulio Brogi, non contribuisce a trasmettere le inquietudini. L’equilibrio è solo quello delle apparenze.

La sperimentazione dello spettacolo

Tutto cambia pochi mesi dopo con la realizzazione de *Il conformista*. Jean-Louis Trintignant incarna alla perfezione la duplicità del personaggio. Certe sue gestualità marionettistiche – come quella che scoppia incontenibile alla fine del suo incontro col fiduciario di Ventimiglia – ne materializzano l’ambiguità. L’ombra che schiacciava il Giacobbe di *Partner* si manifesta qui in tutte le sue varianti: dalla “caverna platonica” evocata in una scena-chiave del film – metafora anche del tipo di cinema proprio di Bertolucci: la realtà come finzione – allo sguardo finale con cui Marcello Clerici, ormai messo a nudo, scruta fuori campo ciò che lui stesso potrebbe essere, mentre il Trio Lescano intona, appunto, “Come l’ombra”. Il personale (il rapporto tortuoso con le donne e le latenze omosessuali) si intreccia col politico (la missione omicida a Parigi accettata-rifiutata) in un gioco di flashback che avvolge il film in una cappa onirica. Il momento magico del viaggio in treno, dove a un certo punto, irrealisticamente, l’arancio del tramonto lascia d’un tratto il posto al blu della notte, potrebbe essere scelto come stilema dell’intero film. Conservando e anzi portando alle estreme conseguenze le sperimentazioni dei film precedenti (un’inquadratura per tutte: il carrello immotivato sulle foglie agitate dal vento), Bertolucci accetta la propria “crisi” accettando di confrontarsi con ciò che aveva sempre respinto: la produzione industriale e, quindi, il fantasma del grande pubblico. Riuscendoci pienamente.

Last Tango in Paris è un film centripeto, che restringe il campo su due protagonisti osservati “in laboratorio”, quasi fossero cavie per una macchina da presa che li assedia. La dominante arancio, come quella blu sperimentata da Storaro in *Strategia del ragno* e ne *Il conformista*, trasforma l’appartamento in ventre materno, conferendo agli amplessi della coppia una dimensione regressiva. Qui Bertolucci, forse per la prima volta (preannunciando in questo i suoi ultimi film “casalinghi”), filma oggettivamente, distaccato ma non distanziato dai suoi personaggi, libero da autobiografismi. Accetta l’attore, e soprattutto Marlon Brando, come altro da sé, che può dunque scrutare, come in certi monologhi da cinema-verità, senza

interferire. L'audacia sessuale, oggi meno percepibile ma allora come noto eversiva, è essenziale all'intimità con cui viene registrato questo teatro del privato.

Novecento resta forse il film più rischioso di Bertolucci. Non tanto un film "malato" come *Partner* quanto un film utopico nella sua volontà di coniugare Hollywood con Cinecittà e, soprattutto, di fare del comunismo e della lotta di classe uno "spettacolo". Stavolta Bertolucci sembra totalmente coinvolto dal materiale messo in scena. Filma in grande ma empaticamente. Ritrova gli accenti melodrammatici, e la commozione, che rendevano prezioso *Prima della rivoluzione*. Girato in un momento storico che poteva far apparire il film come un manifesto politico con lo sguardo volto al futuro, oggi appare piuttosto come inno a ciò che il paese avrebbe potuto essere e che non è stato: un monumento eretto a perenne ricordo.

Ne *La luna*, dove dichiaratamente il melodramma cinematografico si sposa con quello musicale, sono in scena la madre e il figlio, col padre in secondo piano. È il film familiare per eccellenza. Anche quello dove il paesaggio – già polo decisivo della messa in scena in quasi tutti i film precedenti di Bertolucci – viene invaso dalla luce: spettatore oggettivo, meno che nelle scene parmensi, del conflitto dei personaggi. Il film trasmette serenità pur penetrando dentro un universo di angoscia. Rispetto alle "malattie" che emergevano proficuamente in *Prima della rivoluzione*, *Agonia* e *Partner*, schermate dalla bellezza in *Strategia del ragno*, liberate ne *Il conformista* e *Novecento*, qui, come in *Last Tango in Paris*, un Bertolucci più maturo può contemplarle e dominarle.

La tragedia di un uomo ridicolo mette invece al centro il padre. Stavolta la maturità del regista si manifesta in una scelta, anomala nella sua filmografia, di un cinema "di prosa", realistico e normalizzato (complice forse l'assenza di Storaro?). Fare i conti con la figura paterna, e con il cinema italiano coevo – la solida presenza di Ugo Tognazzi non è ininfluente –, costa però qualcosa a Bertolucci, che adesso non ha a che vedere con una incertezza formale ma piuttosto con una narrativa: l'aggiunta, dopo l'anteprima di Cannes, della voce fuori campo del protagonista finisce per essere un espediente che non risolve la costruzione da giallo del film, e lascia aperto senza necessità il finale.

Altrove

La cosa sorprendente di *The Last Emperor* – primo grande film "internazionale", che si confronta con un tema alieno all'esperienza del regista, ed enorme successo di pubblico, mentre *Last Tango in Paris* era un film intimista sia pure lussuoso e *Novecento* restava, nonostante la *grandeur*, un film "domestico" – è la capacità di mantenere sullo stesso piano il grande affresco storico e la scena privata psicoanalitica. In questo modo Bertolucci riesce magistralmente a comporre un film "universale", che tra-

scende tanto le vicende della Cina quanto quelle del protagonista Pu-yi. Sarei tentato di eleggerlo a suo capolavoro, se prevalesse come criterio di giudizio l'equilibrio perfetto tra i vari elementi della *mise en scène*. Curioso che Bertolucci abbia realizzato, *dopo* quella "corta" – che resta il *director's cut* ufficiale – una versione lunga per una diffusione televisiva sporadica (a quanto mi risulta), e che in pratica esista solo come sontuoso extra di alcune edizioni in DVD: essa è ugualmente affascinante, tanto da rendere difficile preferire l'una all'altra.

Anche *The Sheltering Sky* finisce per essere un film "sulla vita", una riflessione filosofica a partire da un pretesto turistico. Quel rifugio (*shelter*) dalle angosce che in *Last Tango in Paris* veniva individuato nel chiuso di un appartamento, qui si apre al cielo. Ma il paesaggio, filmato nella sua esaltante bellezza, finisce per essere altrettanto opprimente: una trappola e un inganno. Spinti a indagare su se stessi, gradualmente messi a nudo, i due protagonisti vengono sconfitti da forze più grandi di loro. Il viaggio si conclude nel sogno. Alla fine lei incontra il narratore dopo essere passata davanti al cinema Alcatraz: la realtà è un'illusione, una finzione.

Little Buddha vuole essere, dichiaratamente, una favola didattica. Bertolucci assume il punto di vista del bambino e si posiziona, come "padre", tra un "figlio" e un "nonno". Gli effetti speciali conservano proficuamente – un po' come in *Partner* – una ingenuità infantile: sono trucchi che si vedono. È il film della serenità raggiunta. Quel film "in positivo", a lungo cercato, che *La luna* preannunciava e che *La tragedia di un uomo ridicolo* non era riuscito a essere.

Ritorni a casa

Dopo queste avventure fuori dal proprio universo, nelle quali il suo sguardo riesce ad assumere un punto di vista "alto", tanto da affermare una visione del mondo, Bertolucci con *Stealing Beauty* accetta di ritornare in terra. Nelle terre senesi, in un paesaggio che irradia bellezza senza quasi bisogno di "inquadrala" con ostentazione come in *Strategia del ragno*. È comunque un "teatro" quello messo in scena: un "paradiso" ritagliato, utopicamente, da contrapporre al "deserto" del mondo fuori campo. Anche se la tentazione del musical è latente (come in molti altri suoi film), qui la costruzione a rondò lascia renoirianamente aperta la porta al caso, che circola liberamente in questo giardino. Bertolucci sembra anche essersi liberato dal bisogno di "fare cinema" che altrove lo ha distinto. Gli attori costruiscono un coro di voci dissonanti (accentuate nella versione originale) attorno a un centro fermo, che irradia bellezza con la stessa naturalezza del paesaggio. Tornando a casa, Bertolucci trova un punto di equilibrio delicatissimo, precario come un incantesimo, caduco come la bellezza, effimero come la pellicola ma, sullo schermo, duraturo e vivificante: la dolcezza del vivere.

ADRIANO APRÀ

Besieged è il film più chiuso di Bertolucci. E anche il suo formalmente più anomalo: montaggio rapido, *ralentis*, *jump cuts*, abbondanza di macchina a mano. Dopo *Last Tango in Paris*, un'altra indagine sulla coppia nel chiuso di un appartamento inquisita come in laboratorio. Ma qui domina il buio, l'impossibilità della comunicazione, se non nel sibillino finale. Lui sembra aver rinunciato a vivere, lei è costretta a sopravvivere. L'utopia della conciliazione degli opposti è affidata alla "prova d'amore" che lui mette in atto per semplice dedizione all'altro da sé, senza attendersi corrispettivo. Darsi all'altro per trovare se stesso².

Con *The Dreamers* Bertolucci torna all'autobiografismo dopo una lunga parentesi nella quale ha appreso, laboriosamente, a conoscersi e a oggettivare il materiale delle proprie ossessioni. Stavolta l'appartamento è una camera oscura. Come nella caverna di Platone, rievocata ne *Il conformista*, i tre protagonisti fanno rivivere i fantasmi che sono stati quelli di una generazione alla quale è appartenuto Bertolucci, assieme ad altri "carbonari". Ma la distanza cronologica di quel Sessantotto non significa "presa di distanza". La cinefilia era un altro modo di coniugare l'utopia politica. Nessun revisionismo, nessun pentimento. Lo sguardo su quei figli lontani e innocenti è dolce. Essi sono gli eroi, casomai sconfitti, di un sogno che il tempo ha rimosso ma che il regista sa far rivivere con limpidezza e orgoglio.

¹ *La via del petrolio*, come in minore il corto *Il canale*, e più tardi *La salute è malata*, per non parlare di *Videocartolina dalla Cina* (l'ep. *Bologna* va invece attribuito nella versione "lunga" al fratello Giuseppe), rivela il disagio di Bertolucci nei confronti del documentario, che egli tenta nella terza puntata di piegare alla finzione con l'introduzione di un personaggio-guida, riuscendoci solo in parte.

² *Histoire d'eaux* è un felicissimo episodio che può essere visto come appendice a *Little Buddha*. Il tempo non esiste. Il tempo occidentale fonte di angosce viene sospeso per incantesimo cinematografico, sintetizzato fulmineamente come la vita che ti scorre davanti nell'attimo della morte.