

GIULIO IACOLI

Bernardo Bertolucci. Il Novecento, a cura di Gabriele Pedullà

Snodandosi su due piani del Palazzo del Governatore, in una varietà seducente di materiali espositivi – dettagliatissimi pannelli, infografiche, mappe, sequenze video, profili degli attori e del cast tecnico, fotografie di scena e preparatorie, testimonianze e suggestioni bibliografiche, modelli pittorici e filmici, reperti della lavorazione del film e del mondo contadino padano –, la mostra parmigiana dedicata dalla Fondazione Bertolucci a Bernardo e a *Novecento*, in collaborazione con il Comune di Parma e con il supporto della Cineteca di Bologna, curata con libero estro e ammirevole consapevolezza da Gabriele Pedullà con Electa, affonda il proprio sguardo su un biennio, quello della realizzazione del film (1974-1975), per operare in modo centrifugo, celebrando l'ampia serie di connessioni intertestuali e fra storia, società e immaginario cinematografico, cui la pellicola rinvia.

Suddiviso in quattro macrosezioni nitidamente delineate (*Il contesto. Gli anni Sessanta e l'Emilia dei Bertolucci; Le riprese; Il film; La ricezione*), il percorso invita a rintracciare fili consistenti tra Bernardo e i Bertolucci, nella comune apprensione del paesaggio rurale, tra la casa di famiglia di Baccanelli, alle porte di Parma, e l'appenninica, isolata Casarola, luogo emblematico della poesia di Attilio e *location* per le riprese de *La teleferica*, primo cimento con il cinema di Bernardo, in 16mm, del '56; fra Bernardo e l'*auctoritas* familiare, amica e nondimeno faticosa di Pasolini; fra il cinema politicamente impegnato del Bertolucci anni Settanta

Fig. 1 Album di famiglia dei Bertolucci. Attilio e Giuseppe a Casarola alla metà degli anni Sessanta. Foto di ©Federico Manusardi





Fig. 2 Gino Covili, *Il mietitore*, 1972, tecnica mista su tela, Pavullo nel Frignano (MO), Casa Museo Covili

ta, il modernismo e un insieme di modelli e paralleli, dichiarati e possibili, tra le arti figurative e il cinema d'avanguardia, da Pellizza da Volpedo, il cui *Quarto stato* campeggia nella locandina, oltre che nei titoli di testa, di *Novecento*, e Guttuso e Schifano, al senso delle stagioni agricole nel naïf pavullese Gino Covili, dal Dovženko di *La terra* (*Zemlja*, 1930) a Godard; fra l'*opus magnum* che segna la consacrazione di Bertolucci e una discernibile vocazione al gigantismo, a dire tutto, propria del romanzo dello stesso decennio (*Horcynus Orca* di D'Arrigo, *La Storia* di Morante, *Petrolio* di Pasolini, destinato a vedere la luce a decenni di distanza; ma anche, in una direzione in parte diversa, un romanzo di racconti minimali come *Sillabari* di

Parise – oltre a grandi eventi cinematografici e *concept album* del periodo); fra i dati e le figure della storia italiana della prima metà del Novecento, dall'avvento del fascismo all'immediato dopoguerra, e la reimmaginazione della storia dei 'paesani' da parte del Bernardo loro conterraneo. E, certo, gli spunti connettivi non si esauriscono in queste brevi esplicazioni.

Allo stesso tempo, il percorso espositivo conduce a evidenziare spalate, spinte disgiuntive, tenendo al centro un film esemplare anche per le contraddizioni che albergano al suo interno, partendo con il rilevarle dai principi e dalle circostanze che conducono alla sua realizzazione, su cui Gabriele Pedullà fonda le proprie considerazioni introduttive, nel contributo che inaugura la sezione *Lecture* contenuta nel catalogo (*Cerchio, linea, spirale: geometrie di B.B.*), e che, tra gli altri meriti riporta quello di avere individuato una struttura caratteristica di *Novecento*, quella che descrive un movimento spiraliforme, un reiterato indugio sulle ripetizioni, accanto agli avanzamenti narrativi, che hanno luogo nella Storia, e nella storia raccontata, dei Berlinghieri e dei Dalcò.

Una prima volontà di esplicitare una forma di rottura rispetto ai codici dominanti della cinematografia contemporanea è in effetti verificabile nella dichiarazione, da parte del regista, di una consapevole presa di distanza dal sistema produttivo egemone. Certo, il regista ottiene per il film una grande coproduzione internazionale, potendo vantare il credito della propria recente, clamorosa affermazione con *Ultimo tango a Parigi*, fra l'altro intridendo il discorso di *Novecento* di un erotismo (e di un om erotismo tutt'altro che sottotraccia) che fa appello, senz'altro, ai mutati gusti e curiosità del grande pubblico; flirta, sì, con lo *star system*, radunando sotto la sua direzione un cast – oltre che un cast tecnico – memorabile, irripetibile; ma gioca secondo regole tutte proprie, sovrintendendo alla scrittura e alla lavorazione del film con la notevole libertà creativa che si è conquistato.

Ancora, di *Novecento*, in quanto anticipazione o epitome del cinema del regista nella sua globalità, luogo in cui i suoi grandi temi, con Pedullà, «si presentano, per così dire, "in purezza"», viene evidenziato il discorso sulla famiglia-prigione, che, ha scritto sempre con acume il curatore, fa sì che «molti dei suoi film ruotino attorno al desiderio di evadere da una reclusione dorata, spesso evocata anzitutto in termini architettonici: ville trasandate, appartamenti pieni di libri e regge sfavillanti d'oro, nelle cui stanze si respirano la storia e la cultura, ma che sembrano anche state concepite appositamente affinché l'aria di fuori non possa penetrarvi e i pochi eletti che vi risiedono non ne possano uscire, neanche se decidessero di farlo». È la condizione di Alfredo Berlinghieri, ma è anche quella, *mutatis mutandis*, di Bernardo, secondo quanto il percorso allestitivo sottolinea, tenendo insieme l'omaggio ai Bertolucci, con la cognizione, nel figlio artista, dell'impossibilità della fuga, dell'imprescindibilità del rapporto con

le origini e nello specifico del dialogo con la generazione precedente (che già aveva compiuto un significativo gesto di ribellione), e, d'altra parte, la storia dei padroni affiancata e intrecciata a quella dei 'paesani', e dunque dell'inesorabilità del nuovo, nella costruzione del motivo fondamentale del doppio, nella pellicola, incarnato da Alfredo e Olmo.

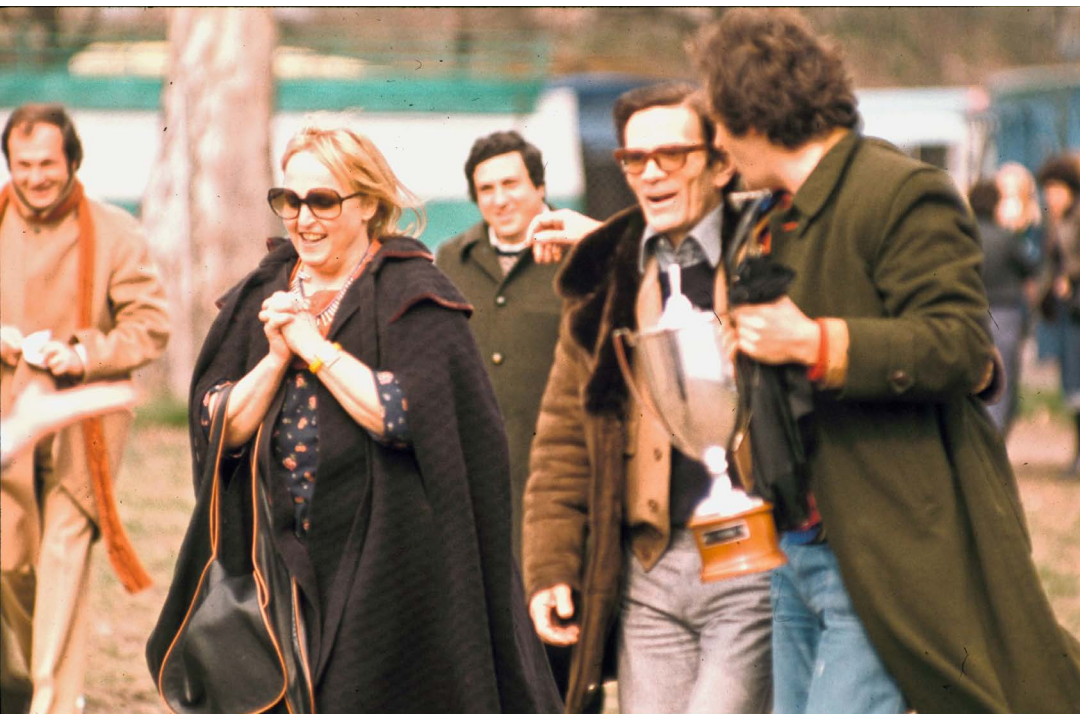


Fig. 3 Betti, Pasolini e Bertolucci a fine partita. Fotografia di ©Gideon Bachmann, 1975

Un'ulteriore ambivalenza, il riconoscimento di un'affiliazione che convive con la necessità di affrancarsi da un'autorità ingombrante, è espressa nel già anticipato rapporto con Pasolini. Una sala espositiva si incentra, con dovizia di materiali per la ricostruzione critica, sulla celebre partita fra la troupe di *Novecento* e quella di *Salò*, giocatasi in una fredda giornata, il 16 marzo del '75, al parco parmigiano della Cittadella. Il derby esemplifica bene, nel divertito agonismo che lo caratterizza (ma pare che Pasolini avesse digerito male la sconfitta del suo team-troupe), il confronto tra le due figure di intellettuale, e dunque due idee di cultura e società, certo molto vicine fra loro, ma anche rette, entrambe, dall'aspirazione a lasciare un segno autonomo, al superamento di sé stesse, nelle opere-*summa* cui danno vita negli stessi anni, come si evince dal contributo di Emanuele Trevi presente nel catalogo, *Bertolucci romanziere*.

Mi soffermerei, in conclusione, su due punti chiave dell'esposizione: salendo al grande atrio del piano superiore si è accolti dal tripudio del rosso, da una nutrita selezione di opere d'arte secondonovecentesche che cele-



Fig. 4 Franco Angeli, *Cimitero partigiano rosso*, 1963, tecnica mista con velatino, collezione privata. Foto di ©Tommaso Forti ©Franco Angeli, by SIAE 2026

brano gli ideali della rivoluzione, in accordo con la grande bandiera che sfila nel finale del film (e, nelle salette attigue, con i libretti rossi e il trailer della *Chinoise* di Godard, individuato, insieme a Brecht, come modello per una reinvenzione del realismo che passa attraverso la lezione dello straniamento e l'adozione di tecniche innovative di ripresa e recitazione).

Al piano inferiore, a suggellare l'incontro del regista, con *Novecento*, con la dimensione plurale, di gruppo coeso, del lavoro autoriale, in una teca è ospitato il prezioso album 'nuziale', contenente foto effettuate in scena e a margine dalle riprese, e dallo stesso Bertolucci fatto stampare e regalato ai suoi collaboratori.

È uno dei doni, questo, destinati agli spettatori da un'esposizione che, lo si è potuto intuire, si caratterizza per la pluralità di apporti e implicazioni, e dunque per la possibilità di compiere un approfondito percorso riflessivo, a più livelli e velocità, e ancora per la densità problematica della rilettura di un secolo delle arti e della storia sociale e culturale di un Paese che l'*unicum* costituito dal film – è bene, in conclusione, ribadirlo – consente di affrontare organicamente.