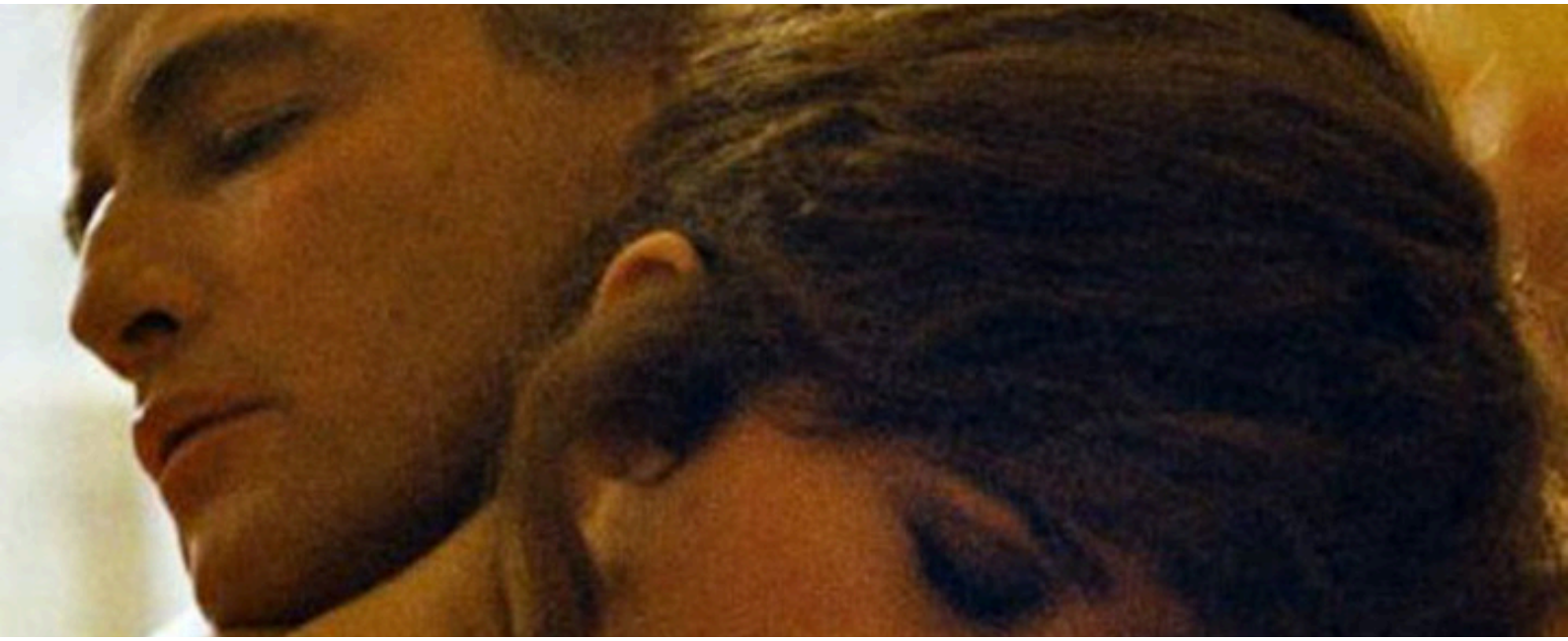
USCENDO DAL CINEMA

Il sogno della vita e quello della nazione

Il restauro di Ultimo tango a Parigi e Novecento di Bertolucci.

di *Francesco Ceraolo* — 16 Aprile 2018



Un appartamento vuoto di Parigi e una fattoria nella Bassa padana. Un uomo (Paul) e una donna (Jeanne) che si incontrano e si accoppiano isolati dal mondo e due ragazzi (Alfredo e Olmo), rispettivamente figli dei proprietari e dei contadini della fattoria Berlinghieri, nati a distanza di poche ore il giorno della morte di Giuseppe Verdi, che attraversano con la loro vita l'intera vicenda storica italiana della prima metà del Novecento.

Poi straordinarie sequenze, frammenti di immagini, gesti espressivi memorabili: le luci calde di Vittorio Storaro che fissano l'incontro tra la luce naturale e quella artificiale nella Parigi d'inverno e i colori delle quattro stagioni della vita nel movimento stesso della natura (dall'inverno del fascismo alla primavera della Resistenza); il sax struggente di Gato Barbieri e l'epica del quarto stato nel "Romanzo" di Ennio Morricone; il volto di Marlon Brando che guarda in macchina prima di morire in uno dei finali più famosi della storia del cinema, o il suo monologo davanti alla moglie morta; il dialogo con l'immenso

doppio di Massimo Girotti, l'ultimo tango con Maria Schneider come lungo e animalesco addio alla vita; la prostituta epilettica a letto con De Niro e Depardieu, il corteo funebre dei compagni carbonizzati, la risata di Laura Betti e la statuaria presenza scenica di Romolo Valli mentre annuncia in chiesa la nascita del fascismo.

Fino all'interminabile e irrisolto processo proletario e all'infinita bandiera rossa che avvolge Alfredo e Olmo, con cui si chiude il secondo Atto di *Novecento* e assieme ad esso una parte importante della nostra Storia e del nostro cinema. Quattro anni dopo l'inizio del Compromesso storico, due anni prima del sequestro Moro, lo stesso anno del nichilismo disperato di *Salò* di Pasolini: **un vero e proprio canto per una patria e un cinema perduti**, un autentico *Va, pensiero* cinematografico degli italiani sconfitti nella vittoria, omaggio a una realtà che oramai prefigurava la fine del sogno di un nuovo mondo impossibile e già rivelava le prime luci dell'alba di una nuova epoca attuale.

Riflessioni sparse, immagini e attimi sepolti nella memoria cinefila e storica della cultura italiana. La grandezza di *Ultimo tango a Parigi* (1972) e *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, che la Cineteca Nazionale e la Cineteca di Bologna hanno restaurato e stanno per riportare in sala in questi giorni, risiede proprio in questo scarto invisibile tra cinema e vita, in questa **moltitudine di suoni e visioni depositati in uno spazio indistinto tra pensiero e immaginazione, tra mito e realtà, in cui la luce del cinema si confonde con quella della memoria (storica, personale) e viceversa**. Come accade per tutti i grandi film, ma in modo diverso e originale. Perché la straordinaria capacità del cinema di Bertolucci è stata quella di rimettere in gioco il portato di un'intera tradizione italiana e averlo rilanciato all'interno della modernità internazionale cinematografica, creando un ponte tra produzione autoriale e industriale, intrecciando alcuni tratti specifici dell'italianità con l'ampio spettro delle pratiche e delle estetiche moderne, prima di tutto francesi (la Nouvelle Vague) e hollywoodiane.

Cosa può voler dire dunque oggi, a distanza di oltre quarant'anni dalla loro prima uscita, riproporre *Ultimo tango* e *Novecento*? Due film girati uno dopo l'altro a cavallo tra il 1971 e il 1976, all'apice della carriera di un autore ormai lontano dalle sperimentazioni moderniste di *Partner* o dagli echi godardiani di *Prima della rivoluzione* (1964), e dopo *Il conformista* (1970) già proiettato verso una fama internazionale ineguagliata. Due film che insieme a *Salò* (1975) di Pasolini chiudono l'arco nobile del cinema italiano cominciato nel secondo dopoguerra con il Neorealismo, tracciando l'ideale conclusione di una stagione storica che nella forma melodrammatica, soprattutto a partire dagli anni cinquanta, aveva trovato un riferimento decisivo tanto per quel che riguarda le sue prospettive autoriali (Visconti, Antonioni, Bene) quanto per quelle di genere (Gallone, Matarazzo).

Perché al di là della straordinaria macchina cinematografica, degli scandali, delle censure, riproporre oggi *Ultimo tango* e *Novecento* significa ripensare **un dittico fondamentale in cui le due grandi direttive del racconto melodrammatico italiano hanno trovato il loro esito cinematografico definitivo**. In questo consiste la grandezza dei due film, oltre che nella pur evidente complessità e grandiosità della loro forma estetica. Una grandezza culturale e pre-cinematografica, che ha saputo reinterpretare un'intera eredità storica, lavorando sulle grandi strutture che orientano da sempre la narrazione del nostro "essere italiani" e rilanciandole in un presente e futuro capace di raccoglierle e risemantizzarle (da Martone a Bellocchio). La caduta mondana dell'intreccio tragico, il suo spostamento su di un piano di pura immanenza secolarizzata, secondo il principio guida del *mèlodrame* francese, attraverso un movimento dell'azione annichilente, come per i grandi personaggi di Verdi (da Aida a Don Carlo, da Attila a Ernani), o migliorativo, come nel materialismo melodrammatico del finale di *Rocco e suoi fratelli* (Visconti, 1960). Due strutture narrative capaci di cogliere l'adesione radicale del soggetto al mondo (*Novecento*) o la negazione di quel mondo in nome di una comunione simbiotica con l'altro (*Ultimo tango*) nella direzione di quella doppia linea del melodramma che, come già pensava Gramsci, definisce l'identità stessa, cosmopolitica e antistatuale, della modernità italiana.

Ecco dunque **la reclusione dell'appartamento di Passy, il luogo di un nascondimento soggettivo, della negazione di ogni verità sociale** (l'identità, la provenienza, persino il nome proprio), che ha i tratti e le fattezze del corpo e della voce di Brando, sottolineata per contrasto dagli straordinari intermezzi commedici tra Maria Schneider e Jean-Pierre Léaud; ed ecco, all'opposto, la fattoria Berlinghieri, **il "dentro" (emotivo, psicologico, ideologico) della soggettività di Alfredo e Olmo che interagisce dialetticamente con il "fuori" del mondo che inesorabilmente avanza**; un microcosmo della Bassa padana in cui le dinamiche della Storia italiana della prima metà dello scorso secolo vengono stilizzate e codificate secondo un orizzonte aperto, dove il movimento esteriore del reale (l'Italia giolittiana, l'avvento del fascismo, la guerra, la Liberazione) e la condizione umana dei suoi protagonisti (i padroni, i contadini) si relazionano in termini dialettici e complessi.

Due coppie di personaggi, due modi diversi di raccontare la vita seguendo e rinnovando un paradigma che ha segnato l'intero cammino delle nostre forme artistiche. Ma soprattutto tre alieni della Storia e del tempo (Schneider, De Niro, Depardieu), giovani figli del Sessantotto e di un soggettivismo post-marxista e post-collettivista impresso nei tratti e nelle movenze da star hollywoodiane, catapultati nella fantasia maschile di Brando e Bertolucci o nella più grande epopea comunista finanziata dai dollari americani. **Il sogno di una cosa, la bellezza effimera e drammatica della ricerca di un**

senso al di là e oltre la mistificazione illusoria del reale, in cui non esistono né maschere né ruoli, o il sogno di una nazione, l'utopia dell'emancipazione individuale e collettiva: la "notte" e il "giorno" del mondo.

Due visioni che non smettono mai di significare perché si sono fatte carico di rispecchiare una totalità umana in cui pubblico e privato, vita e Storia hanno perso qualsiasi confine esistenziale e ideale, unite dalla potenza espressiva del cinema. Come quando Alfredo e Olmo si rincontrano adulti nella stalla e ricordano il momento in cui, da bambini, osservavano e immaginavano il profilo della città dalla finestra. Come sarà anche per Pu Yi nella Città Proibita, per Lucy nel suo casolare toscano, o per Lorenzo e Olivia nella loro cantina ai Parioli. **La potenza di uno sguardo (possibile o negato) verso il fuori in cui risiede il senso del cinema e della vita stessa**.

Riferimenti bibliografici

G. Coccia, M. Confuorto, F. Di Mattia, I. Martano, F. Santucci, *Sulla famiglia Bertolucci. Scritti per Attilio, Bernardo e Giuseppe*, Edizioni Ensemble, Roma 2018.
R. De Gaetano, a cura di, *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, voll. 3, Mimesis, Milano 2014-2016.
A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino 2014.