

Il cinema di Giuseppe Bertolucci, un "doloroso privilegio"

Francesco Pascali

24 Febbraio 2026

Quando si parla di Giuseppe Bertolucci, vengono subito segnalate le sue radici. Figlio del sommo poeta Attilio, fratello del grande regista Bernardo, Giuseppe era nato il 24 febbraio 1947 in una famiglia, per sua stessa ammissione, «piuttosto impegnativa». Quale fosse il ruolo che il destino gli aveva assegnato, viene detto – quasi furtivamente – dal padre, in uno degli ultimi capitoli del suo romanzo in versi *La camera da letto*: egli è il fratello minore che «con serietà e pazienza» accetta quella parte come un «doloroso privilegio». Nel testo scritto per lo spettacolo *A mio padre. Una vita in versi*, poi pubblicato da Bompiani nel libro *Cosedadire*, Giuseppe Bertolucci analizza come la propria immagine fosse stata declinata dai versi di Attilio: le sembianze sono prima quelle di un bambino «quieto» e «buono», poi di un adolescente in preda a un'«autarchia emotiva». Fin da piccolo, Giuseppe si mostra con la «pupilla severa» che negli anni resterà scolpita nella propria «fedina poetica ed esistenziale». Uno sguardo intenso con cui filtra – «serio» e «paziente», appunto – la varietà dei colori del mondo: «la luce / a metà del tuo viso, a metà l'ombra», notava Attilio in una splendida lirica in *La capanna indiana*. La «tutela» dei versi del padre lo abbandona dopo i diciotto anni, come a segnare il compimento di un'età dell'oro spodestata dalla spinta a inseguire la personale vocazione. A poco a poco da personaggio diviene autore. «La “dolce condanna” di essere trasformati in *materia di canto* [...] è stato forse il punto di partenza per muoversi alla ricerca di una nostra identità artistica», afferma Giuseppe confrontando la propria esperienza con quella del fratello maggiore.

Al cinema, Giuseppe Bertolucci arriva per tappe successive. Nella fase più istintuale dell'adolescenza sceglie di dedicarsi alla pittura, disciplina “inedita” tra i membri della famiglia, benché Attilio fosse docente di storia dell'arte e sodale di Roberto Longhi. La crescente consapevolezza lo conduce poi a scrivere poesie. Giuseppe penetra così in un terreno ben coltivato dal padre e già in parte

seminato da Bernardo, vincitore nel 1962 del Premio Viareggio opera prima con quella che sarebbe rimasta la sua unica raccolta edita, *In cerca del mistero*. Giuseppe non ha mai voluto pubblicare un verso. Solo negli ultimi mesi di vita, trascorsi nella sua imperturbabile dimora salentina, si è dedicato a raccogliere una scelta di alcune poesie scritte tra i 18 e i 23 anni. Sono composizioni «appartate, umbratili, discrete», come le ha definite Valerio Magrelli nella prefazione al libro che le riunisce, *Professione di poeta incerto*, pubblicato postumo dall'editore Diabasis grazie all'impegno e alla cura della moglie di Giuseppe, Lucilla Albano. «scrivo versi in terza persona / per non parlare di me / di me infatti so ben poco», si legge in una pagina che ha i toni di una dichiarazione "esistenziale" prima ancora che letteraria. Giuseppe era allora un arguto studente di Linguistica all'Università di Firenze e stava partecipando con impegno e passione all'ondata del Sessantotto. Non aveva le manie del *cinéphile*, nonostante la frequenza abituale della sala: «quello che mi dicono a trentacinque millimetri / dei vecchi americani che / inventarono la realtà guardandola dal punto giusto. / Purtroppo non basta», chiosa nella sua poesia-manifesto. È Bernardo a introdurlo nel mondo del cinema. Dopo aver iniziato un percorso di analisi freudiana, mosso da un'inattesa delusione amorosa, Giuseppe segue le riprese di *Strategia del ragno* (1970) come aiuto regista, rimanendo contagiato dal morbo della macchina da presa. L'esigenza creativa che sente fortissima diventa un'occasione professionale attraverso il cinema, la cui forma si sarebbe presto adeguata all'inossidabile bisogno di libertà. I film di Giuseppe Bertolucci non aderiscono ai canoni dell'industria italiana dell'intrattenimento, né si riducono a seguire in modo epigonale lo stile di Bernardo. Gran parte della critica non ha resistito a creare un fraintendibile raffronto tra i due fratelli registi che quasi mai hanno fatto coppia sullo schermo: con l'eccezione di un corto su Bologna e della scrittura di *La luna* e *Novecento*, non hanno certo operato come i Taviani o i Dardenne! A scapito di ogni presunta rivalità, Massimo Giraldi ha parlato di «una poetica opposta e rovesciata»: come in una carrellata ideale, Bernardo procede «dal grande scenario verso il piccolo», Giuseppe «dall'episodio minuto e anonimo verso una dimensione più ampia».

BERTOLUCCI

LA CAMERA DA LETTO

Prefazione di Nicola Gardini



Garzanti i grandi libri / POESIA

Giuseppe Bertolucci esclude il suo cinema dai grandi circuiti, da quel delirio mediatico su cui si fondano le «derivate della riproducibilità», come le chiama in un bel saggio che vede nell'era dello sviluppo tecnologico il punto d'arrivo «di quell'immenso processo di successive negazioni e mediazioni delle pulsioni primordiali, che Freud definisce *civiltà*». Per difendersi dall'inarrestabile processo di omologazione, Giuseppe sceglie di barricarsi nel retroterra dello spettacolo, entro le frontiere di quella «marginalità consapevole» che nel suo vocabolario «è sinonimo di "libertà"». Una simile dichiarazione sembrerebbe peccare di incoerenza quando si apprende che il protagonista del primo lungometraggio di Bertolucci, il *cult* *Berlinguer ti voglio bene* (1977), era Roberto Benigni al suo debutto. Ma non dobbiamo pensare ai popolarissimi film comici, cui pure Giuseppe collaborerà come sceneggiatore (è intervenuto nei copioni di *Tu mi turbi* e del campione d'incassi *Non ci resta che piangere*). *Berlinguer* è un prodigioso intarsio di lirica e coprolalia che viene ricordato per essere uno dei rari film "di Benigni" ignorati dal pubblico. Andrà meglio *Tuttobenigni dal vivo* (1986), un documentario-concerto sulla tournée del comico per le arene e i teatri tenda di mezza Italia, in cui Bertolucci rovescia le regole del *back-stage show* mostrando solo le incontenibili e travolgenti performance dell'unico protagonista sulla scena. Ma il vero esordio della coppia era stato nel teatro d'avanguardia, con il rivoluzionario monologo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* (1975), e subito dopo nell'illuminata tv di Massimo Fichera: gli scanzonati anti-varietà *Onda libera* (1976) e *Vita da Cioni* (1978). In particolare, il monologo, che per Bertolucci è la declinazione più pura della teatralità o forse un modo pre-teatrale di concepire la scena, sembra già contenere gli spettacoli che il regista avrebbe poi allestito insieme a Marina Confalone (*Raccionepeccui*), Antonio Piovaneli (*Il pratone del Casilino, Casa d'altri*), Fabrizio Gifuni (*'Na specie de cadavere lunghissimo, L'ingegner Gadda va alla guerra*) e Sonia Bergamasco (*Karénina. Prove aperte d'infelicità*).

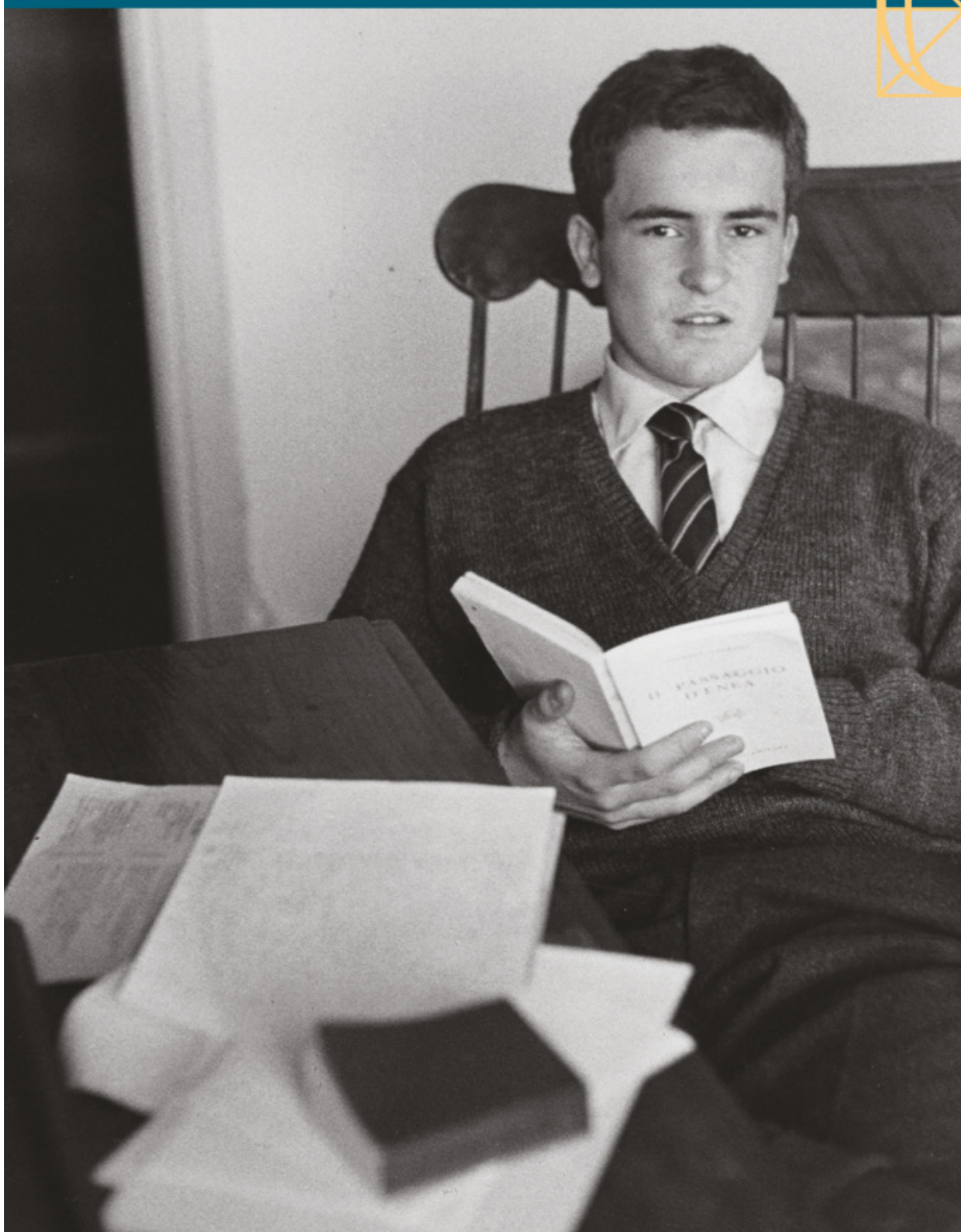
Se c'è qualcosa che accomuna tutti i titoli della filmografia di Bertolucci, per focalizzarsi ora soltanto sul suo cinema, è la contaminazione dei linguaggi. Difficile incasellare un'opera di Giuseppe all'interno di un unico genere. Ogni film può certo rientrare in una categoria che bene lo identifica (*Oggetti smarriti* è un dramma psicoanalitico che tanto deve a Freud, *I cammelli* un film comico-grottesco, *Il dolce rumore della vita* un pregnante mélo con al centro un figlio di due madri), ma nasconde sempre un sottotesto segreto che programmaticamente manda in crisi la pigrizia dei critici e degli spettatori. Il rifiuto di ogni etichetta trova un contraccolpo formale nella curiosità di Bertolucci verso le evoluzioni del linguaggio cinematografico. Come accade nel suo ultimo film, *L'amore probabilmente* (2001), girato con un'ancora pionieristica camera digitale Sony

PD100 e parzialmente in Betacam. Usa codici inediti per raccontare il dispositivo della rappresentazione e la vita stessa nelle sue varie fattezze: Menzogna, Verità, Illusione. Un modo di riflettere sul sentimento della pratica creativa (cinema, ma anche teatro) filmandola “a passo uno”, come un *work in progress* di cui non interessa davvero la meta. Giuseppe si definisce un regista nomade, eternamente in viaggio, con l’indole di scardinare le leggi dei territori che attraversa. Mezzo di fiducia è il treno, sempre presente nei suoi film, almeno quanto le stazioni ferroviarie, che vengono nobilitate ad autentici *luoghi* in grado di diventare set su cui far ritorno più volte. Come nel dittico *Oggetti smarriti-Panni sporchi* (1980): un film su una donna che si perde tra i binari familiarizzando con il proprio inconscio, e un documentario “di poesia” sugli emarginati che vivono al bordo delle rotaie, entrambi girati tra le vetrate di Milano Centrale. Al regista, le stazioni appaiono belle «scenograficamente e antropologicamente»: sono luoghi sospesi «dove però c’è un senso di protezione e garanzia, perché è la folla che garantisce se stessa».

BERTOLUCCI

IN CERCA DEL MISTERO

A cura di Gabriella Palli Baroni



Giuseppe Bertolucci non realizza mai film a tesi. *Segreti segreti* (1985), a esempio, racconta sì il terrorismo, ma intrecciando la vicenda di sette donne, così da mettere in luce gli effetti quotidiani di quel male sociale. Oltre che dare la parola a uno strepitoso cast di attrici, a detta del regista il film «parla del labirinto dei tempi narrativi, del mistero dell'alterità femminile, delle insolubili contraddizioni della moralità (il pentitismo), del rapporto pubblico-privato». L'attenzione alle donne è un'altra costante della filmografia bertolucciana che va ricondotta a una loro vivacità sociale, nonché a una ragione metanarrativa e affabulatoria: «il piacere di ascoltare storie è per ognuno di noi quasi sempre collegato a voci e figure femminili, un po' ancestrali». La simbiosi con alcune attrici predilette (Alida Valli, Mariangela Melato) è in fondo l'altra faccia della sua indole di acuto *talent scout*, cui va il merito di aver fatto debuttare grandi promesse (Laura Morante e Giulia Boschi), o di aver affidato un film fresco e lirico come *Amori in corso* (1989) a due giovani esordienti, Francesca Prandi e Stella Vordemann, e alla sempre graziosa Amanda Sandrelli. Bertolucci ha poi innescato sul grande schermo il poliedrico talento di Sabina Guzzanti, costruendo su di lei un film pirotecnico, *Troppo sole* (1994), in cui la lascia esibire nella camaleontica interpretazione di ben tredici ruoli. È proprio nel *press-book* di quel film che Bertolucci incide una splendida quartina di Giorgio Caproni, suo poeta amatissimo che lo aveva ispirato per realizzare un film in versi di cui restano soltanto delle «sinopie video». *Le carte*, questo il titolo della quartina, può valere come *summa* di tutto il suo cinema: «Imbrogliare le carte, / far perdere la partita / È il compito del poeta? / Lo scopo della sua vita?». «Con serietà e pazienza» Giuseppe Bertolucci ha eseguito liberamente il suo «compito» di poeta del grande schermo. Fare cinema è stato per lui un «doloroso privilegio».

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](#)

