

Bertolucci, ritratto di famiglia

Francesco Pascali

5 Giugno 2026

Complotto di famiglia era il titolo (hitchcockiano) di una rassegna che la Cineteca di Bologna aveva dedicato ai Bertolucci nell'estate del 1997. Una serie di proiezioni nel Cortile di Palazzo d'Accursio con cui si rendeva omaggio a una famiglia d'artisti e intellettuali che ancora oggi costituisce un *unicum* nella storia della cultura italiana. Un padre, Attilio, tra i più grandi poeti del Novecento, oltre che acuto storico dell'arte e raffinato prosatore. Due figli, Bernardo e Giuseppe, cineasti che hanno saputo raccontare con maestria le contraddizioni della Storia e della Psiche: l'uno procedendo dal grande scenario all'episodio minimo, l'altro partendo da un piccolo evento, in apparenza anonimo, verso una dimensione più ampia. La rassegna rispolverava ampia parte delle filmografie dei fratelli registi, diversissimi e però accomunati dalla necessità di riflettere sull'esperienza intellettuale del fare cinema, e infittiva il programma con alcuni film scelti dai tre. Attilio, già critico cinematografico negli anni '40 per «La Gazzetta di Parma», optava per grandi classici italiani (*8 ½* di Fellini, *L'avventura* di Antonioni) e per importanti film di Murnau (*Tabù*, *Aurora*). Bernardo proponeva la visione di *L'Atalante* di Vigo, *Tutti gli altri si chiamano Alì* di Fassbinder e *L'intendente Sanshō* di Mizoguchi, nel segno di una cinefilia inevitabilmente vincolata a una precisa pratica autoriale. A Giuseppe, da poco diventato presidente della Cineteca di Bologna, spettava la rosa di titoli più variegata: tra gli altri, *Il ginocchio di Claire* di Rohmer, *L'uomo che uccise Liberty Valance* di Ford e *Il sipario strappato* di Hitchcock. La sua è una cinefilia a poco a poco scoperta, nata più come una forma di complicità con un'attiva generazione di autentici *cinéphiles*.

Bertolucci



Electa

Ad ampliare in modo polifonico il discorso di quella rassegna è ora il bel libro-enciclopedia, arricchito da una lauta sezione di foto, che la casa editrice Electa dedica ai tre Bertolucci per la collana A-Z. Realizzato in collaborazione con la Fondazione Bernardo Bertolucci, grazie all'entusiasmo della presidente Valentina Ricciardelli, [Bertolucci A-Z](#) (pp. 384, 45 euro) rende esplicita, fin dalla grafica di Leonardo Sonnoli, la struttura che il curatore Michele Guerra ha pensato per il volume: i Bertolucci sono come una «grande casa poetica» con le porte delle singole stanze (o, meglio, delle “camere da letto”) che comunicano tra loro. «È

impossibile che l'uno non echi nelle parole o nelle immagini degli altri», continua Guerra precisando che non è solo Attilio a lasciare un segno nei figli, ma sono anche Bernardo e Giuseppe «a incidere sulle visioni paterne». La *camera* è per Attilio Bertolucci un luogo che funge da metafora dell'intera vita, osserva Paolo Lagazzi: «il nodo, la soglia, il punto archimedeo in cui *eros* e *thanatos*, vita e morte, realtà e sogni, gioie e dolori s'incontrano, s'interrogano a vicenda e si mischiano senza tregua». Ma *camera* è anche il lemma inglese per indicare la macchina da presa, lo strumento per soddisfare quel po' di malizia che si nasconde nella componente voyeuristica del cinema. Identificando proprio nella *camera* il mezzo per ottenere l'autentico godimento su cui lavora il suo cinema, Bernardo arriva a definire la strategia filmica del «*Camerasutra*», influenzato dalla lettura di *Il piacere del testo* di Roland Barthes. Un libro caro anche a Giuseppe, che sceglie di citarlo nell'epigrafe di *Panni sporchi*, il suo documentario sugli emarginati della Stazione Centrale di Milano.



Così, le ottantacinque voci in cui si articola *Bertolucci A-Z* – tante quante gli anni che avrebbe compiuto Bernardo lo scorso 16 marzo – sono immaginate da Guerra come piccole *camere*, «ognuna delle quali ha una ragione d'ingresso, che sta nel titolo del lemma, e che assume come obiettivo quello di immetterci in questa strana casa dei Bertolucci e di farceli ritrovare tutti e tre». In tal senso, il libro

sembra quasi l'ideale *dépendance* di Parma, città davvero *paterna* della fuga e dei continui ritorni, e in particolare di Casarola, il piccolo paesino sull'Appennino parmense dove vanno ricondotte le radici di Attilio e dove oggi sono sepolti Bernardo e Giuseppe. Un luogo mitico, segreto, lirico, in cui «si è invasi da un sentimento “ultrappenninico”», scrive ancora Guerra. Se il padre ha fissato lì le fondamenta della casa “poetica”, i figli colgono dai suoi versi i ferri necessari a «radicare l'idea dello spazio nelle profondità del corpo e del pensiero», da cui poi rileveranno «il motore dell'abitare e del costruire luoghi, anche immaginari». I tre Bertolucci sentono un'appartenenza agli spazi che frequentano, ben oltre il confine geografico: il loro è sempre un «movimento espressivo», afferma Roberto De Gaetano citando Deleuze, che li conduce ad albergare eternamente nell'*Heimat*, sia essa la «natura» e la «domesticità» da cui scaturisce la poesia, «la persistenza della forma melodrammatica» o «una esplicita sperimentazione linguistico-espressiva». Nel cinema di Bernardo si crea una virtuosa sinergia tra le mura di casa e le infinite possibilità narrative che il mondo può offrire. Le sue “scene madri” incarnano al meglio una parossistica equivalenza tra senso di sradicamento e percezione delle proprie radici, su cui ci porta a riflettere Giacomo Papi: «questa doppia, contraddittoria tensione, costringe il suo cinema, a contrarsi ed espandersi, a cercare continuamente la casa [...] e poi di nuovo ad aprirsi al viaggio e all'esplorazione del mondo». “Noi non siamo turisti, siamo viaggiatori”, esclama Kit Moresby (interpretata da Debra Winger) nel film che Bernardo trae da *Il tè nel deserto* di Paul Bowels. In tal senso, ricorda Sofia Panza, il viaggio diviene un *fil rouge* delle narrazioni dei Bertolucci fino a intrecciarsi «alla dimensione soggettiva e percettiva dell'ambiente». *Andare e venire* è, del resto, il titolo del piccolo esordio sperimentale di Giuseppe, dove la stazione di Trastevere funge da metonimia della mente di un eccentrico poeta (Enrico Furlotti). Si tratta di un preludio alla sua poetica della scopia ferroviaria, da far risalire a quando, bambino, immaginava di vedere dal finestrino di un treno una torma di cowboy con i paesaggi che continuamente cambiavano (ne parla Carlo Ugolotti alla voce *West*). Non a caso Giuseppe aveva iniziato come pittore, sottolinea ancora Papi, e aveva allenato la propria capacità di scegliere una volta per tutte «una porzione di spazio [...] dentro cui fermare o far accadere delle cose». Un modo di accostarsi al paesaggio complementare al «genio da miniaturista di Attilio», che aveva la maestria «di ingrandire un particolare per renderlo totale, trasformando in paesaggio anche “l'ultima rosa bianca del giardino”». E ancor più alla «vertigine dei dolly, delle carrellate e delle panoramiche di Bernardo che, come nelle fiabe, sapevano aprire mondi improvvisi».

Questo libro racchiude entrambi gli estremi di un ossimoro solo apparente: l'immobilità della casa e la dinamicità del viaggio. Lo si può leggere secondo la sequenza alfabetica dei lemmi o saltando liberamente da una voce all'altra, mossi dalla curiosità e dalla spinta a voler riformulare un personale "alfabeto Bertolucci". Tutto si tiene in quello che per Michele Guerra è un ecosistema governato da «insondabili leggi di natura, che evitano sempre la ripetizione o la vacua imitazione e che ogni volta irradiano altrove un elemento di novità estetica e poetica». Nell'«ecosistema Bertolucci» rientrano figure di amici e intellettuali che hanno contribuito in modo decisivo allo scambio di energia e materiali indispensabile al funzionamento dell'ecosistema stesso. Tra gli altri ricordati nel libro, Livio Garzanti, Kim Arcalli, Roberto Tassi, Enzo Ungari, Cesare Zavattini e naturalmente Pier Paolo Pasolini, di cui Marco Tullio Giordana ricostruisce relazioni e incontri con i Bertolucci in vita e dopo la morte («[...] le tue ossa - non le tue ceneri - / che ancora inquietano e consolano / noi in attesa / di ricordarti di dimenticarti», scriveva Attilio in una poesia-commiato in *Verso le sorgenti del Cinghio*). Non può mancare Ninetta Giovanardi, la moglie di Attilio, la madre di Bernardo e di Giuseppe, nata in Australia e presto rientrata a Parma, «"mito" inventato dal poeta e coltivato dai figli». Nel ricordo di Gabriella Palli Baroni appare una donna «appassionata di sole e di mare», «guidatrice esperta tanto da condurre Attilio al Festival di Cannes del 1964 per la proiezione del film *Prima della rivoluzione* di Bernardo», «accogliente (celebre il suo tè inglese, leggermente amaro) e gentile, fedele nelle amicizie, consigliera saggia per le edizioni di poesia». Come non possono mancare Clare Peploe (le dedica una voce Tiziana Lo Porto), notevole regista e sceneggiatrice nata in una famiglia inglese di viaggiatori e artisti, compagna di una vita per Bernardo e promotrice della Fondazione che ora porta il suo nome, e Lucilla Albano, qui anche in veste di autrice di alcune voci, tra cui quella, commovente, dedicata a Giuseppe: «era "poetico", era un "poeta" nella veste di regista e un poeta lui stesso negli anni giovanili, ma aveva anche una sua indiscutibile "poetica"», scrive del marito.



Il cinema e la letteratura sono l'arredo che si ritrova in ogni *camera* di questo libro. Ci sono poi delle masserizie (non meno importanti) da utilizzare al bisogno: quella mobilia più leggera che può essere spostata da una *camera* all'altra, secondo necessità. La fascinazione di Bernardo per l'Oriente, in particolare per la dimensione poetica e metaforica del Karma (ne parla Fabien Gérard alla voce *Buddha*). L'interesse per Freud e la psicoanalisi (alla voce *Inconscio*, Lucilla Albano propone una lettura retroattiva di *Prima della rivoluzione* rispetto al rimosso di Bernardo). E ancora la musica, nelle sue varie declinazioni. Il timbro di David Bowie che risuona in *Io e te* consente a Sara Martin di parlare del ballo nella filmografia di Bernardo, «gesto, rituale, trauma, ribellione, liberazione» per i personaggi in cerca di se stessi o di un contatto con gli altri. E poi c'è il jazz, tra Enrico Rava e Gato Barbieri: «una sorta di fiume carsico che scorre nella famiglia Bertolucci» (Filippo Bianchi). E ovviamente Giuseppe Verdi, «strumento di verità» per il cinema di Bernardo, e il melodramma, necessario a modulare «la rappresentazione simbolica dei sentimenti nel momento in cui vengono messi di fronte a un fatto» (Alessio Vlad). Non si può trascurare il teatro, cui dedica una bella voce Andrea Martini. Per Attilio era il solo modo di mantenere un legame con i conflitti della vita reale perfino negli anni atroci del fascismo; per Bernardo è soprattutto Brecht, il Living Theatre, ma è anche «spazio del rito e detonatore

emotivo, energia maieutica e coscienza di sé»; per Giuseppe è un'esperienza concreta in cui liberare creativamente la propria soggettività. Specie nella forma monologo, che qui trova un interprete e un testimone di rara intensità in Fabrizio Gifuni: il lavoro di Giuseppe, scrive, «si completava solo attraverso il confronto costante con le attrici e gli attori con cui aveva scelto di lavorare», fino a penetrare nel «mondo immaginifico di alcuni interpreti». Chiaramente, c'è anche la politica. Se la poesia di Attilio ne è rimasta lontana, pur ancorata all'«antifascismo “viscerale”» di cui parlava l'amico Pietro Bianchi, Bernardo e Giuseppe «sono la militanza mancata» del padre. La tensione politica, nota Michele Guerra, attraversa le opere dei fratelli fino a diventare tutt'uno con la loro vita pubblica: in Bernardo, «l'impegno e la militanza coincidono con il fuoco del cinema»; per Giuseppe «è la politica che si esprime attraverso l'arte», spesso in forme più eversive e libere. Walter Veltroni rievoca il rapporto dei Bertolucci con il PCI, citando in particolare due film: *Berlinguer ti voglio bene*, con cui esordiscono al cinema, nel 1977, Giuseppe e Roberto Benigni, è «un inno d'amore al segretario comunista» levato attraverso una «storia di disperazione, turpiloquio e fame sessuale» nella campagna pratese. L'affresco magniloquente di *Novecento* permette a Bernardo di declinare il comunismo come «la poesia del popolo, un sentimento, un sogno, un modo di essere», la scelta di «stare dalla parte di chi soffre e di chi pensa».

Novecento è davvero un film di famiglia (ma non pensiamo a un *home movie* amatoriale con feste e vacanze in Super 8!). È un luogo in cui fermenta la voce di tutti e tre i Bertolucci: Bernardo come regista e mentore, Giuseppe come co-sceneggiatore e “commissario politico”, Attilio, sebbene non menzionato nei titoli, come implicita origine della narrazione e tacita parte in causa delle contestazioni di cui si nutre il film («Assenza, / più acuta presenza» è l'incipit di una sua celebre poesia). Distribuito nel 1976 in due atti di cinque ore complessive, l'imponente opera ritrae mezzo secolo di storia d'Italia fino alla Liberazione del 25 aprile 1945. Segue le vite di Alfredo Berlinghieri (Robert De Niro), rampollo di una famiglia di proprietari terrieri, e Olmo Dalcò (Gérard Depardieu), figlio bastardo di mezzadri alle dipendenze dei primi, nati entrambi nella Bassa Padana lo stesso giorno dell'anno 1900. Come osserva Francesco Casetti, Bernardo sceglie i vettori del trauma e del compromesso per orientarsi nei meandri della grande Storia: «il trauma non solo della violenza fascista, senza possibile redenzione, ma anche della violenza più in generale [...] e poi il compromesso che si cerca di raggiungere per superare lo scontro», inevitabile in ogni rapporto sociale costruito su diseguaglianze e sottomissioni.



A cinquant'anni dall'uscita, il Comune di Parma e la Fondazione Bernardo Bertolucci dedicano al film la mostra *Bernardo Bertolucci. IL Novecento*, a cura di Gabriele Pedullà e della casa editrice Electa (che ne distribuisce anche lo splendido catalogo, pp. 272, 39 euro), visitabile al Palazzo del Governatore di Parma fino al 26 luglio 2026. Dico subito che è un'occasione da non perdere per approfondire una significativa componente dell'«ecosistema Bertolucci». Fin dalla prima sala si coglie la ricchezza e l'attenta ricerca delle opere e dei documenti esposti in un percorso che prende avvio da una ricognizione sugli anni Settanta e sull'Emilia di quel periodo, vira verso un accurato racconto delle riprese e del film, e approda alla ricezione della critica, allora nettamente divisa. Fertile il dialogo tra video inediti, materiali di scena originali, grandi opere d'arte e installazioni che ben restituiscono l'intreccio di tempo ciclico e lineare su cui Bernardo scandisce la narrazione. La medesima struttura si rintraccia nelle pagine del catalogo, impreziosito dal trattamento del film, finora inedito, e dai saggi di storici, critici e studiosi (tra gli altri, Silvio Pons, Alessandro Portelli, Emiliano Morreale, Donatella Di Cesare, Giulio Carlo Pantalei) insieme con i testi di scrittori contemporanei, da Valerio Magrelli a Marcello Fois, da Andrea Bajani a Elisabetta Rasy, Chiara Lagani, Emanuele Trevi. Degna di nota è l'intertestualità iconografica che accosta copertine di grandi romanzi, dischi e locandine di film degli anni Settanta, a opere

pittoriche, sculture e molte, moltissime fotografie. In particolare, quelle scattate sul set da Angelo Novi, che Bernardo raccoglie in un album-libro da regalare alla troupe e ai suoi genitori una volta concluse le riprese, dopo oltre un anno di lavoro. Quanto alle opere d'arte, colpisce il dialogo cromatico tra le quattro stagioni – che ritmano il tempo cui si aggrappa la vita contadina – e la fotografia di Vittorio Storaro, che in estate ha i toni caldi e terrosi di Gino Covili, in autunno richiama certi marroni desaturati di Edouard Vuillard, d'inverno riproduce i netti contrasti di Felix Vallotton, per arrivare infine alla primavera con i brillanti colori di Giuseppe Pellizza da Volpedo, di cui non possono mancare i disegni preparatori per il *Quarto Stato*. Un mosaico di opere a firma, tra gli altri, di Lucio Fontana, Mario Schifano, Renato Guttuso, Giulio Turcato rievoca l'immensa bandiera rossa squadernata alla fine del film.

Tutte opere monopolizzate – è pleonastico dirlo – da quelle tinte vermiglie che dopo la Rivoluzione francese sono divenute emblema della pace, delle rivolte, del sangue versato dal popolo, quindi delle ideologie socialiste e comuniste. Non si sbaglierebbe a percepire un conflitto insanabile tra la più grande bandiera rossa della storia del cinema e il denaro che l'aveva finanziata, in gran parte proveniente dalle majors americane. Quella tra i dollari e l'ideologia del film è solo una delle tante contraddizioni rivendicate da Bernardo, forse sotto l'ombrello della dialettica marxista: contadini e padroni, finzione e documentario, cultura arcaica e cultura borghese, preparazione accurata e sfrenata improvvisazione. Alfredo e Olmo. Eppure, nota Gabriele Pedullà, le contraddizioni costituiscono la forza del film. Penetrano nelle scelte stilistiche (in Bernardo convivono l'amore per Godard e le prime esperienze sul set di Pasolini con la passione per il cinema classico americano, allenata da Attilio fin dall'infanzia). Si spingono fino alla concezione del tempo e della storia. Sfiorano le capacità della cultura contadina di resistere alla scalpitante industrializzazione e quelle dei figli di sfrondare i dogmi delle dottrine paterne. Tra il cerchio, consono al tempo contadino, e la linea retta, specchio del romanzo borghese, Bertolucci sembra adottare l'immagine della spirale, che è in fondo la struttura segreta su cui si regge la geometria di *Novecento*. La sola in grado di inglobare entrambe le dimensioni temporali della ciclicità e della linearità, mantenendo una costruttiva tensione tra gli opposti. «Tutto ciò che conta – osserva Pedullà – tutto ciò che è destinato a durare, si presenta in scena necessariamente due volte». Come nel melodramma, le ripetizioni tendono a un'intensificazione emotiva, al punto che è bene parlare di una «spirale logaritmica, dove ogni raggio vettore è più grande del precedente secondo una precisa progressione geometrica». Nonostante l'uso «generoso» di vari modelli espressivi, il cinema di Bernardo non aderisce all'inflazionata sintassi del postmodernismo. Alternare le più eterogenee soluzioni formali equivale a

denunciarne l'artificialità, perfino quando ci si serve delle tecniche sperimentali rubricate nella casella della contestazione. I linguaggi del cinema, conclude Pedullà, non sono altro che i «tanti attrezzi del mestiere a disposizione di ogni regista»: Bernardo arriva a «cancellare le stesse opposizioni attorno alle quali si era combattuta la battaglia delle poetiche nel decennio precedente. *Novecento*, semplicemente, è oltre». La mostra e il catalogo dedicati al film di Bernardo, insieme con il volume della collana A-Z, meritorio di aver stabilito un utile “lessico familiare”, aggiungono al mazzo delle preziose chiavi per aprire porte finora serrate o rimaste socchiuse. Con queste chiavi possiamo davvero accedere alle mille *camere* di cui si compone la poetica casa dei Bertolucci.

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](#)

