

“Tutto è partito dal rito del maiale” (Intervista su *Novecento* con B.B.)

La terra, l'Emilia. Il mondo contadino, la memoria. La Storia, le storie. Uomini e donne, i conflitti sociali, i fascisti come dei Macbeth e un'epica intensa come melodramma. Un affresco da alcuni detto barocco, citazioni che fondono realtà e immaginazione, carne e utopia. Tutto questo, e altro, è *Novecento* di Bernardo Bertolucci, 5h10m di film, finito di girare trent'anni fa. Sorta di “storia infinita” di cui si può parlare solo per associazioni di idee, cercando di catturare almeno alcuni dei tanti rivoli che vi scorrono.

“La prima cosa che mi viene in mente – mi dice il regista - è il salame. Cioè l'uccisione del maiale, rito pagano che avveniva ogni anno durante i miei primi 12 anni passati in campagna vicino a Parma. C'erano due riti per me fondamentali, che aspettavo ogni anno con trepidazione: la morte del maiale e la trebbiatura. Entrambi sono in *Novecento*. Il mio secondo piccolo film, girato a 16 anni (e naturalmente a 16 mm), si chiamava *La morte del maiale*. Avevo filmato quegli strani uomini che arrivavano in bicicletta coi loro tabarri neri, e grandi borse da cui sbucavano dei coltellacci. Issarono tre pali creando una forca, poi entrarono nel porcile tenendo dietro la schiena l'arma con cui avrebbero ucciso il maiale (da noi si usava un anello a punteruolo, il *corador*, che il norcino gli infila nel cuore). Appena i norcini entrarono nel porcile i maiali si misero a urlare disperatamente: avevano intuito che non era il contadino che dava loro da mangiare. Il norcino, forse per l'emozione della cinepresa, sbagliò la mira, il maiale riuscì a divincolarsi e corse per l'aria piena di mele lasciando un filo di sangue sulla neve. Per fortuna il film era in bianco e nero, quindi meno truce. Poi c'era la trebbiatura, cerimonia meno pagana ma straordinariamente gioiosa: il rumore del trattore, le nuvole dello strame che volavano per aria. Io, figlio dei padroni, riuscivo a mimetizzarmi con la numerosissima famiglia dei nostri contadini, che davano anche a me qualche compito.

“Sempre per associazione mi viene in mente che l'idea di girare *Novecento* venne prima di *Ultimo tango a Parigi*, ma mi sarebbe stato impossibile trovare i finanziamenti dopo i miei film degli anni '60, che non avevano avuto un grande successo popolare. Fu grazie a *Ultimo tango* che avvenne il miracolo, poter girare *Novecento* come sognavo: un'epopea, in qualche modo anche un musical, per ricordare al nostro paese, e anche fuori di esso, che la nostra cultura per secoli e secoli era nata nelle campagne, e che, se non i nostri padri, i nostri nonni lavoravano la terra.”

#### **La percepivi già allora come una cultura in via di estinzione?**

“Essendo vicino a Pasolini ero anch'io impressionato da quella cosa che un po' tutti sapevano, ma che lui aveva così drammaticamente indicato: il genocidio delle culture locali e popolari, tesoro che il “consumismo” (termine di Pasolini) andava soffocando e distruggendo. Fu quindi per me una scoperta, già durante la preparazione del film, trovarmi in una campagna che in realtà non aveva ancora perduto la sua cultura. Sì, era cresciuta la dimensione dei trattori, e le macchine che lavoravano la campagna erano divenute enormi e sembrava governassero gli uomini che credevano governarle. Ma l'Emilia contadina era riuscita a proteggersi da quell'omologazione su cui Pasolini sanguinava nei suoi editoriali corsari, e questo grazie al comunismo e al socialismo radicati (come in Toscana o in Umbria), che fece capire ai contadini che capitale fosse la loro cultura.

Altrimenti, sarebbe stato come girare il film in un cimitero. La realtà che avevo davanti, che mettevo in costume come all'inizio del secolo o truccavo come una realtà di 50 anni prima, era ancora viva.

“Dunque l'Emilia: la mia infanzia, mio padre, le sue poesie: “Emilia, ormai scurisce il tuo frumento / e il papavero esce a fare il bullo (...). Emilia, la tua calma ci ha stregati” Anche questi versi sono dietro a *Novecento*. Mio padre stava scrivendo il suo romanzo familiare, *La camera da letto*, di cui mi era molto piaciuta una sequenza, il racconto del grande sciopero del 1908, quando i padroni, vedendo il grano marcire, si erano messi loro a mieterlo, quasi giocando, finendo col fare allegri pic-nic nella calura estiva della Bassa, al suono del pianto delle mucche nelle stalle: nessuno le mungeva, le mammelle si appesantivano fino a toccare il pavimento delle stalle...”

**(E' altro cinema quello che Bernardo sta snocciolando davanti a me. Il cortocircuito tra riferimenti alla vita vissuta e altri al cinema, alla pittura, alla letteratura, viene dalla speciale educazione del padre poeta Attilio Bertolucci, la cui poesia era risonanza del mondo ambiente. Cinema, mi ha ripetuto spesso Bertolucci è “aprire gli occhi”).**

“Mio padre tendeva a nutrirci di poesia, me e mio fratello Giuseppe, con una tale disinvoltura e leggerezza che non ce ne rendevamo conto. Una cosa che non mi stancherò mai di ripetere è di quando lessi “La rosa bianca” e corsi in fondo al giardino dove c'era la rosa bianca di quella poesia scritta per mia mamma, e la rosa della poesia era lì, visitata dalle ultimi api dell'estate. Questa coincidenza mi fece guardare alle cose in modo diverso. E tutto questo è dietro *Novecento*. Il successo di *Ultimo tango* facilitò al produttore Grimaldi il finanziamento. Poco prima di iniziare scoprii che aveva venduto il film per tutti i paesi del mondo a tre grandi distribuzioni americane. Vivevo dentro di me una grande utopia: abbandonavo il cinema povero con cui si identifica di solito il cinema d'autore, e mi tuffavo nell'estasi di fare un film popolare. Pensavo a un film epico sul mondo contadino, ispirato da un lato al cinema americano, dall'altro a quello sovietico, e nella mia ingenuità febbrile mi illusi che con *Novecento* avrei costruito un ponte tra l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti. Inizialmente volevo per il ruolo del contadino un attore russo, e per quello del padrone un attore americano. Detto così sembra un po' semplice, ma è sulla semplicità che si costruiscono le storie epiche. Tra le prime critiche al film vi fu quella che fosse troppo manicheo, ma sentivo che a sostenere il peso di questo film ambizioso erano proprio i contrasti. Eravamo ancora vicini alla guerra nel '73-'74, e tutto veniva nutrito per me dall'idea del contrasto. Prima di tutto quello tra la poesia e la prosa (è un film che vuole essere in prosa, ma anche in poesia); poi tra il cinema hollywoodiano e quello sovietico; tra gli attori americani e gli attori e non-attori italiani, contadini coi volti che ricordavo da quando ero piccolo, cercati e trovati uno per uno da un grande aiuto regista, Gabriele Polverosi, che aveva avuto l'ordine di scartare tutti i volti in qualche modo ‘moderni’, cercare fisionomie antiche...”

“E' un film che comincia con un gobbo che grida “E morto Verdi”, un contadino ubriaco vestito da Rigoletto. Miracoli del cinema: l'attore, Giacomo Rizzo, è ora tornato fuori in un film di Sorrentino. Comincia quindi come un risveglio, dopo i funerali dell'Ottocento. Un altro contrasto del film è proprio la storia, il ricco e il povero, il figlio del padrone, Alfredo, e quello bastardo dei contadini, Olmo. Scrissero il film con me mio fratello

Giuseppe e Franco Kim Arcalli. Vorrei ricordare e commemorare Kim Arcalli: nato a Roma, padre ucciso dai fascisti, partigiano a 15 anni, venne a Roma negli anni '50, scriveva e montava film. Lo incontrai al tempo del *Conformista*, fu lui a farmi scoprire le meraviglie del montaggio, che allora tendevo a rifiutare: mi insegnò che il buio della moviola è come il buio della miniera, da cui scopri ed estrai materiali preziosi, come un inconscio del film. Kim era spesso sul set di *Novecento*, uno di quelli senza cui il film non sarebbe esistito, come Vittorio Storaro (che conosceva bene la bassa padana), la costumista Gitt Magrini, lo scenografo Ezio Frigerio, cui si deve tra l'altro l'idea dell'enorme bandiera fatta di tante bandiere rosse cucita l'una all'altra, che diventa come un tendone sotto cui i contadini ballano Bandiera rossa.

“Oggi rivendico ancora quell'orgia di bandiere rosse che fu *Novecento*. Il Pci era qualcosa di unico in Europa e nel mondo: un partito che si era distaccato dall'URSS nel 1968 con la Primavera di Praga. Era un momento speciale. Mi sentivo ancora più forte, in questa specie di materializzazione di un sogno ideologico, dal momento particolare che l'Italia stava vivendo. Era il momento in cui Berlinguer era più ispirato, la politica era di casa in ogni famiglia e gli italiani ne erano appassionati. Quando fui invitato nel 1977 a un festival a Mosca, in un enorme cinema, dissi: ‘So che forse per voi in questo film ci sono troppe bandiere rosse, e non ne potete più’. Anche per gli Stati Uniti ci sono troppe bandiere rosse’. *Novecento*, che ebbe un grande successo in tutto il mondo, fu punito proprio in Usa e in Urss, dove uscì malamente, da nascondere più che da mostrare.”

**Anche in Italia ebbe reazioni inattese. A sinistra fu mal visto proprio uno dei suoi momenti più emozionanti, il processo, il 25 aprile, fatto nell'aia dai contadini seduti in cerchio al padrone Robert De Niro. Il padrone viene accusato perfino da chi ha perso i denti o quattro dita. Bellissima scena di poesia in cui dai la parola a chi era privato di una lingua, e fai del processo un evento in sé, catarsi e testimonianza.**

“Quando *Paese Sera* organizzò una tavola rotonda con, tra gli altri, Spriano e Pajetta del Pci, alla fine del primo atto (dopo l'episodio della morte dei vecchi nell'incendio dei fascisti alla casa del popolo) Pajetta era quasi con le lacrime agli occhi. Alla fine del secondo tempo, invece, era furioso, perché il secondo atto si basava, disse, su un falso storico: ‘nel '45 non abbiamo mai fatto il processo ai padroni’. Era l'epoca del ‘compromesso storico’, ma in quel momento ebbi una specie di brusco risveglio dal mio sogno. Risposi: ‘capisco il momento storico, e che non avete fatto nel 1945 il processo al padrone, coi contadini seduti in cerchio, ma è possibile che avete paura di un film che fa il processo ai padroni nel 1976?’ Avevo dedicato questo film alla mia chiesa, il PCI, e provai molta amarezza. Amendola disse in Tv che era un film bruttissimo. Mi furono vicini solo i giovani comunisti amati da Pasolini, la Fgci di Roma (Veltroni, Bettini, Borgna e, udite udite, Adornato), che difesero il film. Tutto questo fa parte di un movimento storico e tellurico. In fondo, sono passati solo trent'anni.

“Il film doveva durare quattro-cinque mesi, finì per durarne il doppio. La struttura del film, essendo un film sulla campagna, non poteva che seguire la cadenza delle stagioni: l'estate, cioè l'infanzia, girato nel luglio-agosto del '74: un mondo pieno di nonni, Burt Lancaster e Sterling Hayden, quest'ultimo una grande, contraddittoria figura, che conosceva i partigiani

jugoslavi dal tempo della guerra, ed ebbe un crollo durante il periodo maccartista. Burt Lancaster, quando lesse la sceneggiatura, accettò e disse che non voleva coinvolgere il suo agente, perché avrebbe chiesto troppi soldi, e lui il film voleva farlo comunque perché gli ricordava il *Gattopardo*. Poi l'autunno e l'inverno, che corrispondono al fascismo e alla nascita della coscienza di classe. Infine la primavera, il 25 aprile. Mi vengono in mente quelle piccole oleografie popolari che si trovavano nelle case dei nostri contadini, che mostrano l'età dell'uomo, dall'infanzia che sale le scale fino alla maturità e la vecchiaia, in discesa. All'inizio degli anni '90, quando pensai di fare un terzo atto, dal 45 alla fine del secolo, mi resi conto che *Novecento* era basato su un grande idealismo politico, e dopo la caduta del Muro di Berlino e la fine dell'universo sovietico, dopo la delusione politica in generale e il conseguente distacco, mi era impossibile continuarlo.”

**Parliamo della durata, il tempo dell'epica. Prima della rivoluzione, dopo la rivoluzione: il prima e il dopo nella tua filmografia, e nel montaggio stesso di *Novecento*, si rincorrono in una continua oscillazione....**

“Prima e dopo sono termini utilitaristici. Quando faccio i miei film, la vera sceneggiatura, invisibile, è il rapporto inconscio tra me e il film e l'inconscio non conosce il prima e il dopo, è come un bambino molto piccolo. C'è solo il tempo, che è forse un circolo, forse un fiume, chissà. Poiché non so lavorare altrimenti che lasciando libero il mio inconscio, per me è come una danza, avventurarmi in un prima così come in un dopo, dove tutto si tiene e si compenetra, come come nei sogni. Credo di essere stato abbastanza fortunato da poter abbandonarmi senza sforzo a questo modo di fare film.

“Quanto alle storie lunghe, alla storia infinita, occorre tornare a quella figura che nonostante le uccisioni sempre rinasce, cioè Freud. In realtà i miei film, forse tutti i film, sono fatti di sequenze di un unico flusso che è la storia del cinema. *Novecento*, e anche *L'ultimo imperatore* (i miei film più epici e spettacolari), sono quelli che avrei voluto continuare, che potevano essere infiniti. Perché? E perché Freud? Uno dei miei grandi problemi è la separazione. Molto difficilmente riesco a separarmi. Ho una grave sindrome da separazione. Qualche malizioso potrebbe dire che i finali dei miei film non sono soddisfacenti. Se è vero chiedo scusa, ma non riesco a separarmi dai miei film, e separarmi da *Novecento* è stato difficilissimo. Quando dissi alla troupe - dolce esercito di occupazione (di pace) nella zona tra Parma, Mantova e Cremona - che il film finiva, fu uno shock collettivo: si erano radicati in quella terra. Separarsi da *Novecento* è stato molto complicato, ci sono voluti anni per elaborare quella separazione.”

Beppe Sebaste

(uscito su *la Repubblica*, 18 giugno 2006)