



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema
e della musica

Corso di Laurea Magistrale in

Scienze dello spettacolo e produzione multimediale

Titolo tesi:

***Il conformista* di Bernardo Bertolucci: temi e forme**

Relatore: professoressa Rosamaria Salvatore

Laureando: Isaia Boscato
Matr. 1242447

Anno Accademico
2021/2022

Indice

Introduzione	4
1. Note biografiche	6
1.1. Introduzione	6
1.2. La vita	7
1.2.1. L'infanzia e le opere giovanili	9
1.2.2. L'esordio cinematografico	11
1.2.3. Il successo	14
1.2.4. Le ultime opere	19
1.3. Rapporto con il padre	22
1.3.1. Athos padre e Athos figlio	23
1.3.2. Marcello e Luca	25
1.3.3. Altri esempi	26
1.4. I luoghi di Bertolucci	29
1.4.1. Roma	29
1.4.2. Parigi	31
1.4.3. La campagna parmense	34
1.4.4. L'altrove	38
1.5. I maestri	40
1.6. Fascismo e comunismo	45
2. Il conformista	50
2.1. Trama	50
2.2. Personaggi	58
2.2.1. Marcello Clerici	58
2.2.2. Giulia	61
2.2.3. Luca Quadri	63
2.2.4. Anna Quadri	67
2.2.5. Manganiello	68
2.2.6. Altri personaggi	70
2.3. Temporalità	73
2.4. Il fascismo ne <i>Il conformista</i>	76
2.5. Le scene più significative	83
2.5.1. L'incontro tra Lino e Marcello	83
2.5.2. La discussione sul mito della caverna	85
2.5.3. Il ballo	86
2.5.4. L'omicidio	88
3. L'adattamento del romanzo	92
3.1. La struttura narrativa	93
3.2. L'autorappresentazione di Marcello	94
3.3. I punti focali del racconto	95
3.4. La dualità di Anna e Lina	98
3.5. Il finale aperto	101
Scene	106
Bibliografia	110
Ringraziamenti	118

Introduzione

Bernardo Bertolucci è uno dei registi italiani più famosi e affermati del panorama italiano dagli anni '70 in poi, e questa notorietà è corroborata dalle decine di premi vinti lungo l'arco di una carriera che è durata ben mezzo secolo. Bertolucci ha nel suo palmares un'ampia quantità di nomination ai Golden Globe e al David di Donatello, oltre a diversi riconoscimenti alla carriera e numerosi premi minori.

La sua fama ha raggiunto ben presto caratura internazionale, con colossal come *Novecento* ma soprattutto capolavori come *L'ultimo imperatore*, che è valso al regista ben due premi Oscar. Ma la carriera di Bertolucci è lunga e articolata, e si compone di numerose fasi artistiche differenti. Sempre attento agli aspetti formali, l'evoluzione personale è piuttosto evidente nelle sue opere: se nei primi film della carriera di Bertolucci si può notare una forte influenza dei suoi maestri, Pasolini e Godard, negli anni '80 con la "trilogia dell'altrove" si apre alla ricerca di atmosfere esotiche e lontane, mentre nella "trilogia dell'io" (che si sviluppa negli anni '90) è l'introspezione la chiave di lettura principale.

Un regista eclettico, dunque, in grado di spaziare per tematiche, ambientazioni, stili ed impostazioni. Bertolucci è infatti nato in una famiglia di artisti, e la sua prima passione non è la cinematografia ma la poesia, caratteristica ereditata dal padre Attilio, famoso poeta parmense. Primo di tre figli, Bernardo si dedicherà al cinema più intensamente solamente dopo l'incontro avvenuto con Pasolini, di cui era divenuto vicino di casa a Roma. Da lì in poi, l'amore per la settima arte non lo abbandonerà più, tanto che Bertolucci continuerà a dirigere film fino agli ultimi anni prima della scomparsa, avvenuta il 26 novembre 2018.

Questa tesi vuole dunque essere un omaggio ad uno dei registi italiani più noti anche in ambito internazionale, al suo continuo lavoro di ricerca estetica e all'abilità registica che lo ha contraddistinto per tutta la carriera. Il mio lavoro è diviso in tre parti.

Nella prima, dopo un'attenta ricerca biografica, vengono ricostruite le tematiche più importanti che sono presenti nei film di Bertolucci: la sua predilezione per alcuni luoghi, come Roma, Parigi e la campagna parmense; il rapporto, spesso presente, tra le figure paterne e filiali, che rispecchia frequentemente quello di Bernardo e Attilio; gli importanti maestri a cui il regista si ispira, ossia Godard e Pasolini; infine, l'impegno politico di Bertolucci e la sua concezione di fascismo e comunismo.

La seconda parte si configura come l'attenta analisi dei temi, delle forme e del contesto culturale e storico che fa da sfondo ad uno dei primi film del maestro, ed il primo che raggiunge fama internazionale: si tratta de *Il conformista*, pellicola del 1970 tratta dall'omonimo romanzo del 1951 di Alberto Moravia. La storia narra di Marcello Clerici, agente fascista in missione durante il viaggio di nozze per spiare il suo ex professore di filosofia, Luca Quadri, ora esiliato politico a Parigi. L'opera viene osservata sotto numerosi punti di vista, incorporando quanti più significati possibili nello studio dei personaggi e della struttura narrativa del racconto.

La terza ed ultima parte della tesi è invece incentrata più specificamente sull'adattamento che Bertolucci opera a partire dal romanzo di Alberto di Moravia. Dopo aver posto attenzione alla costruzione compositiva che il regista dà al film, il cui scheletro narrativo rimane fedele al romanzo, vengono segnalate ed analizzate le numerose differenze, grandi e piccole, che si incontrano nella trasposizione da libro a pellicola. In particolare, forte importanza viene data alla diversa struttura temporale, lineare in Moravia e complessa in Bertolucci, alla caratterizzazione dei personaggi e al peso differente con cui vengono trattate alcune scene e tematiche.

L'obiettivo della tesi consiste dunque in uno studio delle peculiarità della carriera di Bernardo Bertolucci, e nell'analisi tematica ed estetica di una delle sue opere più importanti, *Il conformista*, alla ricerca di somiglianze, differenze e specificità con il testo letterario a cui è ispirata e con tangenziali osservazioni degli altri capolavori del regista parmense.

Note Biografiche

Introduzione

Ricostruire la biografia di un qualsiasi personaggio non è mai un compito semplice: bisogna considerare una molteplicità di fattori estremamente variabili in qualità e quantità, reperire informazioni, organizzare una larga mole di materiale, e soprattutto essere in grado di compiere due azioni fondamentali; scegliere ed interpretare¹.

La scelta di cosa inserire all'interno di una biografia è assolutamente essenziale: nell'impossibilità di analizzare ogni singolo giorno della vita di una persona, sarà necessario applicare una selezione accurata, dettagliata senza essere eccessiva, sui fatti che abbiamo a nostra disposizione. Occorrerà separare le vicende utili alla comprensione della personalità in questione da quelle inutili, considerare tutti gli aspetti importanti della vita del soggetto senza tralasciarne alcuno, scegliere accuratamente ciò che fa parte della biografia vera e propria e ciò che invece può essere lasciato da parte.

Ma non è abbastanza: non sarà sufficiente, infatti, proporre un crudo elenco di fatti, in ordine cronologico o meno, correlati o slegati. Di fronte ad un'opera di questo tipo ci scontreremo con una lunghissima serie di informazioni biografiche, ma, nonostante ciò, non la chiameremo biografia. Al contrario, per rientrare nella categoria in questione è necessaria un'interpretazione, la costruzione di un senso, un filo logico conduttore della vita dell'individuo².

Occorrerà ricostruire il pensiero, le motivazioni, le scelte compiute non necessariamente in un ordine razionale e intellettuale, ma, proprio in virtù del genere che stiamo considerando, perlomeno con un intento narrativo. Non dunque una cruda serie di informazioni, ma piuttosto l'unione formale o informale delle vicende della persona in questione, la ricerca di un senso logico od esistenziale.

A questi ostacoli si aggiunge poi un ulteriore livello di difficoltà quando ad essere analizzata è la vita di un cineasta, musicista, pittore, fotografo, o artista nel senso più largo del termine³. Quando si ha a che fare con queste figure, infatti, non sono più solo le questioni biografiche inerenti alla persona stessa ad assumere una forte rilevanza, ma anche le opere dell'artista che, in un modo o nell'altro, finiscono poi per cristallizzarsi, segnare un punto di svolta o di passaggio nella vita del suo autore.

È infatti necessario prendere in considerazione il suo lavoro; non farlo per paura di sconfinare in un campo che non appartiene al biografo sarebbe un ingiustificabile errore:

¹ V. BRAMANTI e M. PENSA (a cura di), *Scrivere le vite: aspetti della biografia letteraria*, Milano, Guerini, 1996, p. 71

² Ibidem

³ J. MIRABELLA e P. PITIOT, *Intervista a Bernardo Bertolucci*, Roma, Gremese Editore, 1999, p. 11

la produzione dell'opera è infatti parte della vita stessa del suo creatore, e molto spesso la vita di quest'ultimo è scandita dalla creazione dei grandi capolavori per cui lo ricordiamo. Tuttavia, l'arte fornisce un'interpretazione, volontaria o meno, della realtà; e questa interpretazione è al contempo parte dell'autore ed estranea all'autore. In altre parole, la rappresentazione del reale che vediamo nelle creature di un artista è sì parte del suo pensiero e della psiche, sì una esternazione di una ideologia, ma allo stesso tempo non va confusa con il pensiero dell'autore⁴. È necessario quindi controllare la nostra volontà interpretativa, evitare di costruire significati dove non ci sono, e cercare di bilanciare il nostro giudizio tra il fatto che le opere di un autore siano attori attivi e passivi nella sua vita, con il fatto che non sono la sua vita nella sua interezza.

Nella ricostruzione biografica di Bertolucci, dunque, ho voluto tenere conto di tutti questi fattori. La larga disponibilità di interviste (accumulatesi nel corso degli anni), permettono la visione di uno scorcio piuttosto ampio nella mente e nelle convinzioni del regista; forniscono inoltre linee guida interpretative dei film e della sua carriera, a partire dal rapporto con il padre, ma anche quello con i luoghi significativi e con i suoi maestri. Se dovessimo prendere in considerazione la divisione operata dal critico e regista francese Bertrand Tavernier, il quale che suddivide i registi in minatori e contadini, Bertolucci apparterrebbe senza dubbio a quest'ultima categoria. I lavoratori della terra, infatti, non scelgono un solo luogo e scavano sempre nello stesso punto, ma si espandono, provano terreni e prodotti nuovi, allargano il loro campo visivo⁵.

Se il regista di Parma svolge dunque questo ruolo nella metafora, l'analisi del suo operato sarà tanto più complessa e vasta quanto più si espanderà in diverse direzioni, con temi, stili, narrative differenti. Trovare delle linee comuni deve pertanto essere un lavoro di precisione, la ricostruzione di un percorso mentale ed artistico che si addentra, necessariamente, in profondità.

Va sempre tenuto conto, però, delle parole dello stesso Bertolucci quando, durante il New York Film Festival del 1970, risponde ad Amos Vogel, che lo stava intervistando, dicendo: "Ricorda che sto parlando [...] non come un teoretico; esprimo solo un certo scontento. In dieci giorni, potrei cambiare idea"⁶.

La vita

"Non è facile parlare di Bernardo Bertolucci"⁷; così esordisce Francesco Casetti, grande critico e studioso del cinema italiano, nell'opera biografica del grande regista di Parma. In effetti, la comprensione delle opere e della vita di Bernardo Bertolucci è legata profondamente a quella del suo ambiente, inteso sia come territorio geografico che come ecosistema di relazioni. La famiglia del regista, ed in particolare il padre (il complesso edipico dell'uccisione paterna ritornerà come costante in molte delle produzioni di

⁴ V. BRAMANTI e M. PENSA (a cura di), *Scrivere le vite: aspetti della biografia letteraria*, cit., p. 71

⁵ M. MORANDINI, *Prima della rivoluzione*, in "Cineforum", Volume 50, Fascicolo 10, 2010, p. 9

⁶ A. VOGEL, *Bernardo Bertolucci*, in "Film Comment", Volume 7, Fascicolo 3, 1971, p. 27

⁷ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, Firenze, La nuova Italia, 1976, p. 16

Bertolucci, oltre che nelle sue interviste⁸) e, seppur in maniera minore, il fratello, contribuisce in maniera tutt'altro che insignificante alla sua formazione umana e personale, e va pertanto presa in considerazione in maniera attenta e puntuale.



Figura 1: La famiglia Bertolucci al completo (Carlo Bavagnoli)

⁸ D. LAPIN, *After the Revolution? A conversation with Bernardo Bertolucci*, in "Literature/Film Quarterly", Volume 12, Fascicolo 1, 1984, p. 22

Ma non solo: durante tutto l'arco della sua carriera, l'opera bertolucciana si vedrà immensamente condizionata da due elementi fondamentali: il dove e il quando. Il dove: quella città di Parma considerata un'isola francese (e comunista) nel mezzo dell'Italia del Nord⁹, la Roma capitale del grande cinema, e Parigi, regno della novità, dell'amore, della libertà; e il quando: quel Secondo Dopoguerra di un'Italia postfascista, democristiana, ancora aperta alla Rivoluzione, che forma e informa le idee politiche e sociali di un giovane artista della campagna parmense.

L'infanzia e le opere giovanili

Bernardo Bertolucci nasce nei dintorni di Parma, il 16 marzo 1941¹⁰, nel pieno della Seconda Guerra Mondiale; è il primogenito di Attilio Bertolucci, poeta, traduttore, storico e critico d'arte già pienamente affermato, ed Evelina Giovanardi (conosciuta come Ninetta), originaria di Sidney¹¹. Anche se non lo può ricordare, l'infanzia di Bertolucci è subito condizionata dalla guerra: il giorno dell'Armistizio dell'8 settembre 1943, i tre famigliari sono costretti a fuggire dalle campagne di Parma per paura dell'avanzata tedesca, e trovano rifugio in un piccolo paese di montagna, Baccanelli (o Casarola, "l'estensione appenninica, [...], il prolungamento di un universo familiare costruito da mio padre per proteggere se stesso e noi dal rapporto con il mondo"¹²) nella casa del nonno paterno. Dopo un intero anno, i Bertolucci ritornano nella tenuta in campagna, dove Bernardo e il fratellino Giuseppe, di sei anni più giovane, passano tutta l'infanzia e la prima adolescenza¹³.

Nel 1954 la famiglia al completo si trasferisce a Roma¹⁴, la capitale del cinema italiano, in quel periodo in grande fermento grazie all'opera dei grandi registi neorealisti come Rossellini. La vicinanza alla Città Eterna sarà per Bernardo un ottimo modo per entrare nel mondo della produzione cinematografica sin da giovane.

Tuttavia, il suo primo cortometraggio è girato durante le abituali vacanze estive, quando il Bertolucci torna nei luoghi in cui è nato¹⁵: *La teleferica* è un breve cortometraggio muto, nel quale il piccolo Giuseppe e due cugine, coadiuvati da didascalie in versi, sono alla ricerca di una teleferica che il bambino ricorda di aver visto qualche anno prima¹⁶. È interessante notare che, anche in quest'opera adolescenziale (siamo nel 1956, pertanto Bernardo ha solamente 15 anni), e nella quale i protagonisti sono ancora degli infanti, il cineasta in erba gioca sul tema del passato, del ricordo, della nostalgia; il tema della

⁹J. MELLEN, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, in "Cineaste", Volume 5, Fascicolo 4, 1973, pp. 21

¹⁰ Bernardo Bertolucci in Enciclopedia Italiana, [https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-bertolucci_res-3d9cfb75-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-bertolucci_res-3d9cfb75-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana))

¹¹ G. FABIEN, *Biografia di Bernardo Bertolucci*, <https://bernardobertolucci.org/biografia>

¹² F. CASSETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 3

¹³ G. FABIEN, *Biografia di Bernardo Bertolucci*, <https://bernardobertolucci.org/biografia>

¹⁴ S. MORASCHINI, *Bernardo Bertolucci: il sognatore*, <https://biografieonline.it/biografia-bernardo-bertolucci>

¹⁵ B. BERTOLUCCI, E. UNGARI e D. RANVAUD, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Milano, Ubulibri, 1982

¹⁶ B. BERTOLUCCI, *Usare immagini per fare poesia*, Roma, Paese Sera, 18 agosto 1962

ricostruzione di ciò che è stato, una ricostruzione non necessariamente fedele ma anche onirica, ricorrerà con frequenza nella sua filmografia futura¹⁷.

A distanza di pochi mesi, il secondo cortometraggio è *La morte del maiale*, nel quale un bambino assiste all'uccisione dei maiali da parte dei norcini¹⁸. Ritorna ancora, dunque, l'ambientazione campagnola, la quotidianità della vita contadina, ma anche l'orribile sensazione del destino di morte di tutti gli animali. Tuttavia, è bene non cercare significati eccessivamente profondi, o cifre stilistiche particolarmente pregnanti in queste brevi produzioni: bisogna pur sempre tenere a mente che Bertolucci è ancora un giovanissimo adolescente che sperimenta un nuovo medium (la cinepresa a 16 mm, portatile e adatta a riprese di scarsa qualità), non ha ancora frequentato alcuna scuola di cinema e pertanto non ha neppure la formazione necessaria per poter organizzare il discorso filmico in maniera coerente e omogenea. Questi primi esperimenti sono però un buon punto di partenza per osservare le origini di Bertolucci, la sua infanzia legata alla campagna e ai ricordi del passato (che saranno meglio esemplificati in grandi opere successive, come il monumentale *Novecento*).

Nonostante questo attaccamento alla sua terra d'origine, Bernardo è anche un profondo amante del viaggio e della scoperta: nel 1960, come premio per aver superato l'esame di maturità, compie una vacanza-studio a Parigi, dove frequenta assiduamente la Cinémathèque Française di Henri Langlois¹⁹. L'amore per la Ville Lumière, e per la Francia in generale, tornano frequentemente sia nella sua produzione artistica che nelle interviste da lui rilasciate, tanto che gli viene chiesto in più occasioni se si sentisse di appartenere più alla Francia o all'Italia²⁰. E la risposta rimane piuttosto sospesa.

Il primo periodo di attività di Bertolucci, nonostante le esperienze cinematografiche, è all'insegna di un'altra forma artistica, ereditata a pieno titolo dal padre: la poesia. Nella volontà di emulare Attilio, infatti, il figlio si cimenta fin da giovanissimo con componimenti di vario genere, dimostrando un certo talento. Questa brevissima carriera di poeta si conclude bruscamente (e, potremmo dire, all'apice del successo) nel 1962: il ventunenne Bernardo, nello stesso anno, vince il Premio Viareggio Opera Prima grazie al suo libro in versi *In cerca del mistero*, lascia gli studi letterari all'Università e abbandona definitivamente la composizione poetica²¹.

In cerca del mistero è un'opera complessa, polimorfica, sfaccettata: offre una vasta possibilità di letture differenti, e coniuga temi celebri ma anche poco conosciuti con un linguaggio vario, ma sempre tra il leggero e lo scherzoso. Riprende alcuni componimenti del padre, ma in altri termini prende le distanze da essi, alla ricerca di una propria poetica che tuttavia non viene mai ben definita²². Ci troviamo dunque di fronte ad un documento che testimonia sì l'abilità di Bertolucci, ma anche la sua inesperienza, la sua volontà di non scegliere un percorso preciso.

¹⁷ R. BURGOYNE, *Temporality as Historical Argument in Bertolucci's "1900"*, in "Cinema Journal", Volume 28, Fascicolo 3, 1989, p. 57

¹⁸ B. BERTOLUCCI, E. UNGARI e D. RANVAUD, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 13

¹⁹ G. FABIEN, *Biografia di Bernardo Bertolucci*, <https://bernardobertolucci.org/biografia>

²⁰ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 9

²¹ S. MORASCHINI, *Bernardo Bertolucci: il sognatore*, <https://biografieonline.it/biografia-bernardo-bertolucci>

²² P. LAGAZZI, *Attilio Bertolucci e il cinema*, in "Cineforum", Volume 494, 2019, p. 51

La decisione drastica del 1962, con la quale Bernardo si allontana dalla strada intrapresa in gioventù e dalle orme del padre, viene spesso considerata dal regista stesso un punto di svolta, una illuminazione che gli consente di affermarsi come artista non solamente distinto, ma intrinsecamente diverso rispetto ad Attilio²³.

L'esordio cinematografico

Nello stesso 1962, l'anno dell'abbandono della poesia, Bernardo firma anche il suo primo lungometraggio, *La commare secca*, tratta da un soggetto scritto da Pasolini. Non sono chiare, né a noi, né a Bertolucci stesso, le ragioni profonde che lo portano alla scelta unilaterale di concludere il percorso poetico in favore della settima arte. Solo in alcune istanze il regista parmense si esprime sulla questione: "È possibile che io faccia film perché, nella vita reale, non riesco a comunicare; e, in questo modo, comunico con molte persone"²⁴.

Qualunque sia la motivazione, l'esordio cinematografico di Bernardo inizia con e attraverso Pasolini: l'amicizia e la collaborazione tra i due, vicini di casa a Roma, avevano infatti condotto il futuro regista di *Salò* a prendere con sé il giovanissimo Bernardo nelle riprese di *Accattone*, del 1961, in qualità di assistente alla regia; va ricordato che l'opera in questione è il primo film di Pasolini, che si era precedentemente dedicato solamente alla poesia e alla letteratura. Il giovanissimo regista di Parma, dunque, entra nel mondo del cinema attraverso le sue conoscenze, una corsia preferenziale che per molto tempo non gli verrà perdonata da critici e colleghi²⁵.

La commare secca, perciò, è il primo vero e proprio film della carriera di Bertolucci; non fu certamente definibile un successo²⁶, tanto che gli incassi (circa 42 milioni di lire) non coprono neppure metà delle spese di produzione (poco oltre i 100 milioni di lire)²⁷. È un lungometraggio che il regista stesso considera poco riuscito in senso prettamente cinematografico, ma con un'idea di fondo valida. La "commare secca", in dialetto romano, altro non è che la figura della morte, che anche qui, come in *La morte del maiale*, torna a mostrarsi agli spettatori.

La vera svolta nella carriera del cineasta avviene con il suo secondo lungometraggio, *Prima della Rivoluzione*, presentato al festival di Cannes nel 1964. Quest'opera, ambientata nella Parma contemporanea, segna un profondo cambiamento stilistico, e mostra l'ammirazione profonda che Bertolucci prova per Godard e la Nouvelle Vague francese, di cui si fa immediatamente interprete al di qua delle Alpi²⁸.

Prima della Rivoluzione mette in campo buona parte dei temi autobiografici che saranno cari a Bertolucci durante tutto il corso della sua carriera: innanzitutto la città di Parma, le sue strade e le sue piazze; poi il grande interesse verso la psicanalisi (in particolare quella

²³ F. CASSETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., pp. 28-29

²⁴ A. VOGEL, *Bernardo Bertolucci*, in "Film Comment", cit., p. 28

²⁵ G. FABIEN, Biografia di Bernardo Bertolucci, <https://bernardobertolucci.org/biografia>

²⁶ A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci: filmografia*, in "Bianco e nero: rivista quadrimestrale del centro sperimentale di cinematografia", Volume 593, 29 Aprile 2019, p. 5

²⁷ S. MORASCHINI, *Bernardo Bertolucci: il sognatore*, <https://biografieonline.it/biografia-bernardo-bertolucci>

²⁸ G. FABIEN, Biografia di Bernardo Bertolucci, <https://bernardobertolucci.org/biografia>

freudiana), che permea tutto il film e le sue lunghe riflessioni, espresse molto spesso ad alta voce dai personaggi; infine la devozione per il comunismo, ideologia che Bertolucci sposa fin da giovane e che più volte esprimerà nelle proprie opere, senza tuttavia mai esserne un agente pienamente attivo (prenderà la tessera del partito nel 1968, ma non si dedicherà mai alla politica in sé, se non per una breve cortometraggio di propaganda per il PCI²⁹).



Figura 2: La locandina di Prima della Rivoluzione

²⁹ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 13

Prima della Rivoluzione è dunque un film di svolta, forse il primo vero lungometraggio d'autore di Bernardo, che vince diversi premi sia al Festival di Cannes che a quello di New York. Esso viene, però generalmente disprezzato dalla critica italiana, che lo trova una storia d'amore poco matura e coinvolgente; sarà solo quella francese, pochi anni dopo, a dargli un riconoscimento molto più ampio, dedicandogli recensioni entusiaste, saggi appassionati ed altissimi voti nelle riviste specializzate³⁰.

Tuttavia, l'opera è un fiasco commerciale (incassa solamente 29 milioni di lire), e verrà pertanto distribuito nuovamente nelle sale qualche anno dopo in una versione ridotta³¹. Forse è anche a causa di questo insuccesso che per il regista parmense i tre anni successivi furono un periodo di crisi produttiva, non tanto dal punto di vista artistico, quanto da quello finanziario. Incapace di trovare nuovi fondi per realizzare le sue idee, Bertolucci si deve dedicare ad altri generi cinematografici. Realizza un documentario in tre puntate, *La via del Petrolio*, ma non riesce a distaccarsi dalla necessità di renderlo un'opera cinematografica, poiché di se stesso sostiene "mi è impossibile girare la realtà così com'è, se non riesco in qualche modo a disseppellire l'elemento narrativo sepolto in tutte le cose"³². Gira *Agonia*, un documentario d'avanguardia che ha come protagonisti gli attori della compagnia del *Living Theatre*³³. Firma il trattamento di *C'era una volta il West*, il famoso film di Sergio Leone. Filma da solo la sceneggiatura di *Infinito futuro*, uno dei suoi copioni, poiché non aveva trovato un produttore che lo finanziasse³⁴.

La riscossione di Bertolucci avviene, in una coincidenza che forse non possiamo chiamare tale, nel '68; in quell'anno *Prima della Rivoluzione* viene distribuito nuovamente in sala nella sua versione definitiva, riscuotendo stavolta un notevole successo e, secondo alcuni, alimentando la fiamma già molto viva del Sessantotto italiano. Esce inoltre, dopo quattro anni, un altro lungometraggio, *Partner*, la cui trama si rifà a *Il sosia* di Dostoevskij, attualizzandolo e ambientandolo a Parigi. In quello che egli stesso definisce "il mio film più surrealista"³⁵, ottiene discordanti pareri dalla critica, poiché in esso "contamina, senza convincenti risultati, la lezione cinematografica di Godard con le esperienze del Living Theatre"³⁶. D'altro canto, Bertolucci stesso lo definisce un "film malato, come sono malati molti dei film fatti nella seconda metà degli anni '60"³⁷.

Ma non solo: sempre nello stesso anno il regista compie una doppia decisione fondamentale: da un lato prende finalmente la tessera del Partito Comunista Italiano; dall'altro, decide di iniziare un percorso di analisi, coniugando le sue necessità di benessere psichico con l'interesse per la disciplina freudiana³⁸.

Ed è proprio durante le sedute dallo psicanalista che Bertolucci concepisce i suoi successivi film, che escono a distanza di pochi mesi nel 1970: *Strategia del ragno* e *Il conformista*. Il

³⁰ M. MORANDINI, *Prima della rivoluzione*, in "Cineforum", cit., p. 9

³¹ A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci: filmografia*, cit., p. 13

³² F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 11

³³ J. MIRABELLA e P. PITIOT, *Intervista a Bernardo Bertolucci*, cit., p. 31

³⁴ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 12

³⁵ J. MELLEEN, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 22

³⁶ Bertolucci Bernardo in Enciclopedia Treccani

³⁷ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 14

³⁸ G. FABIEN, Biografia di Bernardo Bertolucci, <https://bernardobertolucci.org/biografia>

rilascio di questi due lungometraggi in così breve tempo testimonia la capacità dell'autore di trattare tematiche con forti somiglianze in una maniera completamente diversa. *Strategia del ragno*, un liberale adattamento di *Tema del traditore e dell'eroe* di Borges³⁹, racconta della riscoperta e distruzione di un mitico passato antifascista, del rapporto padre e figlio, delle ambiguità di un mondo che si vorrebbe unito e compatto nella lotta contro il fascismo, ma che si deve scontrare contro la cruda realtà della divisione umana; *Il conformista* tocca tematiche affini, come la denuncia dei mali del fascismo e il rapporto tra un padre adottivo (il professore) e un figlio che non riconosce più i suoi reali genitori⁴⁰. Tuttavia i due film differiscono non solo nella trama (che è, nel caso de *Il conformista*, tratta piuttosto fedelmente dall'omonimo libro di Alberto Moravia), ma soprattutto nello stile narrativo: tanto psicanalitico, razionale ed ordinato in *Strategia del ragno*, quanto allucinato, confuso e amorale ne *Il conformista*⁴¹.

Forse è proprio questa diversità stilistica a determinare la differente ricezione di questi film al botteghino: se *Strategia del ragno*, a fronte di un budget di 80 milioni di lire, ottiene un incasso di soli 6 milioni, *Il conformista* si rivela essere il primo grande successo commerciale di Bertolucci, registrando ben 200 milioni di lire⁴². Tuttavia il regista considera entrambi (e con buoni motivi) pellicole accolte in maniera positiva dal pubblico italiano: *Strategia del ragno*, infatti, è un film prodotto e trasmesso per la televisione (seppur Bertolucci mantenga uno stile ed una costruzione tipicamente cinematografici, per compiere una sorta di provocazione) ed è dunque stato visto, nelle sue prime messe in onda, da venti milioni di persone⁴³. Per ammissione di Bertolucci stesso, è impossibile per qualsiasi opera del grande schermo attirare a sé così tanto pubblico, persino per capolavori come *La dolce vita*⁴⁴.

L'innovatività delle due pellicole uscite quasi in contemporanea è testimoniata anche dalla quantità di premi e nomination europee e americane, tra Golden Globe e David di Donatello. Bertolucci è inoltre l'unico regista in gara con ben due film al New York Film Festival del 1970⁴⁵.

Il successo

Grazie ad una ritrovata grinta creativa, alla formazione di uno stile ormai consolidato, e ad una fama ormai ampia e riconosciuta, da quel momento in poi Bertolucci realizzerà film in maniera relativamente costante, seppur non troppo prolifica, mostrando un'abilità nel mutare modalità di narrazioni e portando sul grande schermo un gran numero di tematiche, ambientazioni e storie. Del 1972 è il celebre *Ultimo Tango a Parigi*, opera

³⁹ Bertolucci Bernardo in Enciclopedia Treccani

⁴⁰ T. PARKS, *Il conformista di Bernardo Bertolucci*, in "Fata Morgana", Volume 30, Settembre 2016, pp. 119-122

⁴¹ Bertolucci Bernardo in Enciclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Bernardo-Bertolucci>

⁴² A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci: filmografia*, cit., p. 13

⁴³ J. MELLEN, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 24

⁴⁴ Ibidem

⁴⁵ A. VOGEL, *Bernardo Bertolucci*, in "Film Comment", cit., p. 25

scandalosa per eccellenza, “il film più caldo del box office italiano di sempre, il massimo incasso del nostro cinema e anche il massimo caso giudiziario”⁴⁶ scritta e sceneggiata da Bertolucci stesso.

Prima ancora dell’uscita del film, il regista parmense si ritiene entusiasta di aver potuto finalmente lavorare su di un’opera che riguarda specificamente “the present of the fucking”⁴⁷. Già nelle parole di Bertolucci possiamo dunque rilevare la fortissima carica sessuale presente in *Ultimo tango a Parigi*, la sua scabrosità e la sua potenza espressiva. È dunque questa la pellicola in cui il giovane regista meglio espone la sua idea che tutti i suoi film siano “macchine del desiderio”, che dicano esplicitamente alla folla “ti amo. Voglio essere amato da te. Ti desidero. Desiderami”⁴⁸.

Indubbiamente noti sono i pesanti avvenimenti che scandirono la censura relativa al film, che “mostrava un livello di erotismo precedentemente considerato tabù nei film rilasciati al grande pubblico”⁴⁹, e che infatti, oltre a venire ritirato dalle sale, costò al suo autore due mesi di prigione e la revoca del diritto di voto per cinque anni. Sarà solamente molto dopo, nel 1987, che *Ultimo Tango a Parigi* verrà riabilitato e, da quel momento in poi, considerato un classico inestimabile del suo genere⁵⁰.

Nel frattempo, la produzione del regista non si arresta affatto: nel 1976 esce *Novecento*, colossale monumento alla lotta al fascismo, della durata di ben cinque ore e ambientato in Emilia-Romagna. Al film partecipano attori di alto calibro come Robert De Niro, Gérard Depardieu e Burt Lancaster (che scelse persino di recitare gratuitamente, in omaggio allo stile del film che gli ricordava *Il gattopardo*⁵¹), ed in effetti Bertolucci non era nuovo nel lavorare con un cast di spessore (il protagonista di *Ultimo Tango a Parigi*, per esempio, è Marlon Brando); tuttavia, nonostante la presenza di contemporanee e future stelle del cinema, il successo è solamente parziale, poiché rimane circoscritto all’Europa e non riesce a valicare i confini dell’America e dell’Unione Sovietica⁵².

Bertolucci forse sperava, attraverso l’immagine della lotta di classe nell’antica Italia rurale, di dare dignità ed un volto umano, riconoscibile, alle lotte comuniste italiane; un’immagine in grado di penetrare in quell’America che, oggi come allora, condivide i valori di libertà individuale e amore per la vita all’aria aperta, quell’America contadina e isolazionista del Midwest che ha ereditato lo spirito dei pionieri. In effetti *Novecento* è un film duale, ispirato visivamente a *La terra* di Dovzenko e ai western di John Ford, spettacolare come messa in scena, grandezza pittorica e abbraccio cronologico, ma

⁴⁶ M. GIUSTI, *Bernardo Bertolucci ci ha lasciati*, in “Scie d’inchiestro”, 2018,

<http://www.trafficoparole.com/wordpress/bertolucci-ci-ha-lasciati-marco-giusti/>

⁴⁷ J. MELLEN, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 24

⁴⁸ D. LAPIN, *After the Revolution? A conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 22

⁴⁹ Bertolucci Bernardo in *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Bernardo-Bertolucci>

⁵⁰ S. MORASCHINI, *Bernardo Bertolucci: il sognatore*, <https://biografieonline.it/biografia-bernardo-bertolucci>

⁵¹ C. UGOLINI, *Bernardo Bertolucci, "Questo Novecento quarant'anni dopo un omaggio alla cultura contadina"*, in “la Repubblica”, 7 giugno 2016

⁵² S. MORASCHINI, *Bernardo Bertolucci: il sognatore*, <https://biografieonline.it/biografia-bernardo-bertolucci>

realista nella cruda realtà delle differenze sociali tra bambini nati nello stesso identico luogo; è il tentativo di unire Hollywood e Cinecittà⁵³.

Tuttavia la distribuzione del prodotto negli Stati Uniti si rivela essere piuttosto fallace (tanto che alcuni critici sostengono che la Paramount avesse deliberatamente scelto di limitarne la diffusione), e comunque incapace di trasmettere il messaggio prescelto al difficile pubblico statunitense, ancora così avvezzo ad un maccartismo esplicito e dilagante⁵⁴ che non permetteva il dialogo con la differente realtà del socialismo che Bertolucci voleva proporre.

Una sorte simile tocca anche alle produzioni degli anni successivi: *La luna*, ambizioso progetto di unire melodramma lirico (che, non a caso, ha storicamente preferito rappresentare le storie dei deboli e degli ultimi⁵⁵) e commedia satirica, viene mal recepita negli Stati Uniti, ma è considerata in Francia "l'espressione della quintessenza stessa della cultura italiana"⁵⁶. Una ricezione ambigua, dunque, che vede da un lato chi è in grado di apprezzare la finestra che il regista apre sulla storia teatrale italiana e, in particolare sull'opera verdiana, dall'altro chi invece non apprezza l'allontanamento (temporaneo) di Bertolucci dalla sua produzione artistica precedente, impregnata di temi cardine come l'antifascismo e il comunismo⁵⁷.

Allo stesso modo, *La tragedia di un uomo ridicolo* non riscuote successo presso il grande pubblico, nonostante la presenza di un incisivo Ugo Tognazzi (premiato a Cannes proprio grazie a questa sua interpretazione⁵⁸). Nonostante la ricezione poca entusiasta delle masse a quest'opera, essa segna comunque un momento importante di crescita personale per il regista: è la prima volta, infatti, che Bertolucci scrive il copione di un film appositamente per un attore che poi svolge effettivamente il ruolo del protagonista. La possibilità di modellare una storia ed un personaggio intorno alla figura di Ugo Tognazzi (di cui il regista dice che "assomiglia alle sculture nella cattedrale di Parma"⁵⁹), dà allo sceneggiatore una figura reale, un modello estetico e caratteriale su cui incentrare il film, in maniera da costruire una storia su misura, personale, intima. Un lavoro che sarà sicuramente utile per la successiva grande opera del regista parmense.

Bisognerà dunque aspettare il 1987 per ritrovare la pellicola che, con ottime probabilità, è la più apprezzata del cineasta: *L'ultimo imperatore* è infatti il film di maggior successo di Bertolucci, nonostante le grandi difficoltà di produzione riscontrate⁶⁰. Il regista era stato rapito fin dal 1984 dalla bellezza dell'autobiografia di Pi Yu, l'ultimo imperatore della Cina, depresso dall'ascesa dei nazionalisti di Sun Yat-sen. Il racconto, che spazia lungo tutta la vita dell'imperatore bambino (formalmente salito al trono a soli due anni), fornisce una prospettiva originale ed interessante della crescita e del cambiamento della società cinese, ma anche e soprattutto di una personale storia di travaglio, sofferenze a rinascita.

⁵³ M. MACCARI, *Novecento*, in "Cineforum, Volume 51, Fascicolo 3, 2011, p. 86

⁵⁴ F. ROMERO, *Storia internazionale dell'età contemporanea*, Roma, Carocci Editore, 2012, p. 75

⁵⁵ J. FELL, *Criticism: Bernardo Bertolucci*, Berkeley, University of California Press Books Division, 1986, p. 46

⁵⁶ G. FABIEN, *Biografia di Bernardo Bertolucci*, <https://bernardobertolucci.org/biografia>

⁵⁷ C. SHARRETT, *Bernardo Bertolucci*, in "Cineaste", Volume 15, Fascicolo 2, 1986, pp. 52-53

⁵⁸ Ugo Tognazzi in *Enciclopedia Italiana*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-tognazzi>

⁵⁹ D. LAPIN, *After the Revolution? A conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 24

⁶⁰ G. FABIEN, *Biografia di Bernardo Bertolucci*, <https://bernardobertolucci.org/biografia>



Figura 3: La locandina de L'ultimo imperatore

Pi Yu, infatti, si ritrova per la prima volta dalla nascita del Celeste Impero ad osservare, da ex imperatore, una Cina che è oramai una repubblica; è dunque costretto a vivere una vita diversa da quella dei suoi predecessori, a compiere un passo ulteriore, che viene testimoniato dal taglio del suo codino (che, significativamente, è il rito di passaggio descritto nel romanzo in versi del padre di Bertolucci, *Camera da letto*⁶¹). Viene successivamente posto sul trono della Manciuoria, per venire poi scacciato al termine della Seconda Guerra Mondiale; finirà dunque, col passare gli ultimi anni della sua vita come giardiniere nell'Orto botanico di Pechino⁶².

Perdutamente innamorato di questa vicenda, in cui si intrecciano il passato arcaico e mitico dell'Impero Celeste, l'avvento della storia comunista e la formazione psicologica di un individuo fuori dal comune⁶³, Bertolucci infonde tutte le sue energie per trovare soluzioni agli enormi problemi di produzione in cui si imbatte. Il film viene infatti finanziato da Jeremy Thomas come produzione indipendente europea, ed, essendo girato nella sua interezza in Cina, richiede un budget finora neppure lontanamente immaginato dal regista (le stime generalmente parlano di 23 milioni di dollari⁶⁴) e soprattutto una grande quantità di permessi da parte del governo di Pechino.

L'imprenditore compie un lavoro eccellente, non solo raccogliendo il denaro necessario senza bisogno di coinvolgere i grandi produttori hollywoodiani, ma ottenendo anche il via libera per girare all'interno della Città proibita, permettendo di fatto a *L'ultimo imperatore* di essere il primo film occidentale a mostrare l'interno della città sacra cinese⁶⁵. Bertolucci ha però un rapporto ambiguo con l'enorme budget che il suo produttore riesce a procurare: se da un lato sente la pressione che lo travolge per la necessità di gestire un capitale così spropositato, dall'altro gli ricorda come denaro e cinema siano necessariamente collegati, e che, a volte il denaro può funzionare anche come stimolo creativo⁶⁶. Indubbiamente, tuttavia, grazie alla produzione indipendente il regista può lavorare senza pressioni esterne e creare un'opera pienamente propria, senza dover cedere a compromessi.

Il successo di questo film coinvolge tutti, pubblico e critica: al box office statunitense registra un incasso di oltre 44 milioni di dollari, in quello italiano ben 13 miliardi di lire; è l'unico film ad aver vinto tutti gli Oscar a cui si è candidato (ben nove), oltre ad una quantità innumerevole di altri premi, e Bertolucci rimane l'unico italiano ad aver vinto l'Oscar come miglior regia.

Il coinvolgimento di Bertolucci nelle atmosfere orientali continua poi con altri due kolossal, *Il tè nel deserto* e *Piccolo Buddha*, a formare ciò che viene chiamata la "trilogia

⁶¹ P. LAGAZZI, *Attilio Bertolucci e il cinema*, in "Cineforum", cit., p. 53

⁶² M. SILVERMAN, *Bertolucci by Bertolucci*, Berkeley, University of California Press Books Division, 1988, p. 57

⁶³ Bertolucci Bernardo in Enciclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Bernardo-Bertolucci>

⁶⁴ A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci: filmografia*, cit., p. 30

⁶⁵ G. FABIEN, *Biografia di Bernardo Bertolucci*, <https://bernardobertolucci.org/biografia>

⁶⁶ C. WAGSTAFF, *Bernardo Bertolucci: Intravenous Cinema*, in "Sight and Sound", Volume 4, 1 aprile 1994, p. 18

dell'altrove"⁶⁷, che ottengono un ottimo successo sia per il pubblico che per la critica, anche se non arrivano a livello de *L'ultimo imperatore*⁶⁸.

Il primo film esce in sala nel 1990 ed è tratto dall'omonimo romanzo di Paul Bowles, e racconta del viaggio di due newyorkesi nelle profondità del deserto del Sahara. Esplorando uno spazio fino ad allora sconosciuto, Bertolucci ne approfitta per analizzare l'interiorità dei protagonisti, il loro rapporto e, soprattutto, le loro divergenze.

Il secondo, in sala nel 1993, racconta la storia di un ragazzo statunitense ritenuto la reincarnazione del Buddha, e ne segue l'addestramento e lo sviluppo. A questa pellicola il regista parmense tiene particolarmente, e dedica una peculiare attenzione alla costruzione della trama e dei temi su cui si incentra la riflessione.

Parte del successo dell'opera è dovuto alla volontà del regista di raggiungere un pubblico di bambini e ragazzi, che possano identificarsi nell'ex imperatore e nella sua vita avventurosa; volontà testimoniata sin da subito, poiché il film inizia con "C'era una volta...", le parole che, per ogni persona che le ascolta, richiamano immediatamente alle favole ed alle fiabe⁶⁹.

Tuttavia la ricezione del film non è unanimemente positiva: Bertolucci ne è però consapevole e sa affrontare le critiche che vengono rivolte a questo blockbuster, che viene ritenuto da molti esperti "troppo semplice, semplicistico persino, troppo elementare"; in risposta, il regista afferma che loro "non possono accettare la scelta ideologica che sta dietro al film: trovare un tono di voce accessibile per i bambini"⁷⁰.

Le ultime opere

Dopo questa fase di interesse per l'Estremo oriente, Bertolucci torna finalmente ad ambientare le proprie creazioni in Italia, e gira nel 1996 *Io ballo da sola*, storia introspettiva e di crescita di una giovane americana che viene mandata a vivere nelle vicinanze di Siena. Rispetto alle colossali ambientazioni delle opere precedenti, il regista compie una scelta inversa, convertendosi (per questa e per le successive pellicole) a storie più intime, esistenziali, riflessive, che non richiedano la sfarzosità della Città Proibita ma piuttosto la ricerca interiore di luoghi in cui domina il paesaggio come le colline toscane. Nonostante l'evidente cambio di prospettiva, anche in ambito visivo, il film viene ben recepito, tanto da vincere il premio Ciak d'Oro e diverse nomination al David di Donatello e al Festival di Cannes⁷¹. L'opera, insieme alle due successive, fa parte della "trilogia da camera", in cui alla grandezza dei kolossal precedenti si sostituisce una più pacata, ma non meno interessante, produzione italiana⁷².

⁶⁷ G. FABIEN, Biografia di Bernardo Bertolucci, <https://bernardobertolucci.org/biografia>

⁶⁸ Bertolucci Bernardo in Enciclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Bernardo-Bertolucci>

⁶⁹ C. WAGSTAFF, *Bernardo Bertolucci: Intravenous Cinema*, in "Sight and Sound", cit., p. 19

⁷⁰ Ibidem

⁷¹ A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci: filmografia*, cit., pp. 30-31

⁷² G. FABIEN, Biografia di Bernardo Bertolucci, <https://bernardobertolucci.org/biografia>

Anche *L'assedio*, del 1998, parla di una straniera che giunge in Italia, ma questa volta si tratta di una profuga africana; tuttavia le tematiche dell'amore e della morte, della lontananza da casa, del ritorno e del passato rimangono centrali nella trama. Inusuale è invece il finale sospeso, nel quale la protagonista è indecisa se scegliere di riprendere il legame con il marito o esplorare il nuovo sentimento per Jason, il suo anfitrione⁷³.

Terzo film della "trilogia da camera" è *The dreamers*, che procura nuovamente al regista successo internazionale (accompagnato da una buona dose di scandalo a causa dell'erotismo dirompente), e che viene stavolta ambientato a Parigi⁷⁴. La trama è quella di tre giovani che, partecipi di una confusa storia d'amore non troppo velatamente incestuosa, vengono infine coinvolti nei moti del '68 e della contestazione studentesca.

Bertolucci approfitta della pellicola per compiere una riflessione sulla validità del movimento stesso, riflessione che tuttavia non è mai pienamente logica e razionale, ma piuttosto passionale ed intimamente controversa. Il protagonista vero e proprio, infatti, decide di non unirsi alla lotta (che è anche lotta violenta) per poter invece fare ordine nella propria mente e ritrovare se stesso, quasi a simboleggiare che, nell'unirsi al movimento della massa, si rischia di perdere completamente la propria individualità.



Figura 4: Una delle scene cruciali di *The Dreamers*

Dopo un periodo di dieci anni, in cui Bertolucci si dedica alla produzione, alla ricezione di premi e alla propria salute sempre più cagionevole⁷⁵, nel 2012 esce l'ultimo lungometraggio del regista, *Io e te*, tratto dall'omonimo romanzo di Niccolò Ammaniti; con quest'opera, che racconta il rapporto tra un fratello ed una sorella estremamente

⁷³ A. APRÀ (a cura di), Bernardo Bertolucci: filmografia, cit., p.42

⁷⁴ G. FABIEN, Biografia di Bernardo Bertolucci, <https://bernardobertolucci.org/biografia>

⁷⁵ Bernardo Bertolucci in Fondazione ente dello spettacolo, <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/cast/bernardo-bertolucci/10658>

problematici ed emarginati, si chiude la “trilogia della camera” (ormai diventata quadrilogia), e anche la produzione artistica di Bertolucci, costretto in sedia a rotelle già da diversi anni. Impossibilitato dunque nel movimento, il regista decide per il suo ultimo film di chiudersi, assieme ai due protagonisti, in una cantina polverosa, osservandoli, stupendosi con loro delle loro idee di gioventù⁷⁶.

Dopo aver ricevuto ancora molti premi alla carriera, tra cui la Laurea ad Honoris Causam in Storia e critica delle arti e dello spettacolo dall’Università di Parma, il maestro parmigiano si spegne a Roma il 26 novembre 2018⁷⁷.

⁷⁶ E. MARTINI, *Io e Te*, in “Cineforum”, Volume 52, Fascicolo 5, 2012, p. 60

⁷⁷ ANSA, *Addio a Bernardo Bertolucci, ultimo imperatore del cinema italiano*, 27 novembre 2018, https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2018/11/26/e-morto-bernardo-bertolucci-il-grande-maestro-del-cinema-italiano-si-e-speno-a-roma_e6e07152-f8cf-424f-8312-34fe9bcd1492.html

Rapporto con il padre

Nella biografia di un artista è molto spesso necessario riuscire a stabilire quali siano le influenze che esso subisce, quali sono i maestri a cui si ispira, quali opere imita e quali invece disdegna. Nel caso di Bertolucci, tuttavia, c'è una particolarità: la sua maggiore influenza giovanile è rappresentata non da una figura esterna, un mito del passato, bensì dal padre stesso. Normalmente, per poter comprendere la vita di un creativo, si separano quelli che sono gli affetti più personali (o addirittura famigliari) da quelli più relativi alla produzione di opere. Ma, poiché nel caso di Bernardo queste figure coincidono e si ritrovano in quella del padre, il rapporto sarà estremamente più complicato, sottile, quasi bipolare: da un lato un padre severo, un modello di capofamiglia a cui ispirarsi ma anche da temere⁷⁸; dall'altro un poeta gentile, a volte malinconico, la cui fama è già piuttosto ampia ed alla cui ombra il figlio deve sottostare.

Bernardo inizia dunque la sua carriera artistica come poeta, sulle orme di Attilio. Come già menzionato, il suo primo cortometraggio, *La teleferica*, è muto e contiene didascalie in versi⁷⁹; dunque persino i lavori cinematografici più primordiali sono contagiati in maniera profonda dalla poesia. Il giovanissimo Bertolucci è, peraltro, un poeta di notevole talento, tanto da vincere, a soli ventun anni, il Premio Viareggio Opera Prima. Non sono moltissimi i componimenti che ci rimangono del futuro cineasta, ma molte informazioni sul Bernardo poeta ci vengono date da lui stesso, durante le interviste.

Un ex-poeta, che si ritrova dunque a lavorare nel mondo del cinema: campi che, di primo impatto, possiamo considerare accostabili ma sostanzialmente diversi, poiché il primo si rifà alla letteratura ed alla parola, mentre il secondo trova la sua ragion d'essere nell'immagine, ed in particolare in quella in movimento. Ma d'altronde l'intrecciarsi di diverse forme artistiche, con premesse e risultati estremamente differenti, è una cifra stilistica tipica della famiglia Bertolucci: Attilio, poeta e letterato di professione, è un accanito cinefilo, seppur solo in forma di spettatore e di critico, ed a lui si deve la passione del figlio che, sin dalla giovane età, è invaghito della settima arte; Bernardo, pur famoso nel campo del cinema, da adolescente si cimenta con la poesia, e da adulto non mostra di disdegnare l'arte più in generale; persino il meno conosciuto Giuseppe, il figlio minore, sperimenta in gioventù sia con il componimento poetico sia con la pittura, che esercita per diversi anni⁸⁰.

Un'ambiguità "ereditata", dunque, quella di un figlio che si rifiuta di seguire le orme del padre, ma che involontariamente ne mantiene l'indole e la creatività; Bernardo vede infatti nel cinematografo uno strumento molto "più vicino alla letteratura e alla poesia che al teatro"⁸¹. Il rapporto con il copione è per il regista di Parma una sfida: invece di costruire una semplice rappresentazione visiva, illustrativa di ciò che viene scritto in sede di sceneggiatura, è necessario per lui interpretare non solamente il testo ma anche, e soprattutto, i rapporti tra gli attori, gli spazi, le luci, la musica. È così che Bertolucci

⁷⁸ P. LAGAZZI, *Attilio Bertolucci e il cinema*, in "Cineforum", cit., p. 51

⁷⁹ A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci: filmografia*, cit., p. 3

⁸⁰ P. LAGAZZI, *Attilio Bertolucci e il cinema*, in "Cineforum", cit., p. 51

⁸¹ A. VOGEL, *Bernardo Bertolucci*, in "Film Comment", cit., p. 26

mantiene attivo il collegamento con la disciplina paterna: rinnegandola in quanto tale ma inserendone i meccanismi in quelli di un medium molto più visivo⁸².

Il 1962 è l'anno del "divorzio letterario" da Attilio, l'abbandono della poesia. Tuttavia la figura del padre, la volontà di imitarlo e di trovarne l'approvazione, così come quella di uscire dalla sua ombra rimangono nella produzione bertolucciana per lungo tempo, e la stessa passione per il cinema nasce grazie ad Attilio che porta il figlio al cinematografo sin dalla tenera età⁸³. Sono perciò diverse le figure chiave, nelle trame di Bernardo a svolgere il ruolo del padre dal quale ci si vuole affrancare.

Athos padre e Athos figlio

Il primo esempio in cui ci imbattiamo, che è forse anche il più evidente, è quello all'interno di *Strategia del Ragno*: Bertolucci stesso ammette che "tutti i grandi problemi tra padre e figlio sono la base del film"⁸⁴. Athos Magnani, un milanese di trentacinque anni, viene chiamato a Tara, immaginario paese vicino a Parma, per fare luce sull'assassinio, mai chiarito, del suo omonimo padre, eroe della Resistenza partigiana. La località (che potrebbe riferirsi sia alla famosa Tara di *Via col vento*, sia al fiume Taro, che bagna il parmense in diversi luoghi) è già di per sé indicativa, poiché evoca il piccolo paese (Baccanelli) nel quale Attilio Bertolucci ha vissuto fino al 1954 con la sua famiglia, e nel quale è divenuto famoso. Allo stesso modo, a Tara c'è una vera e propria adorazione per la figura di Athos Magnani padre, conosciuto come l'eroe antifascista: a lui vengono dedicati un circolo, un monumento ed una via del piccolo borgo.



Figura 5: Athos di fronte al monumento del padre

⁸² Ibidem

⁸³ Bertolucci Bernardo in Enciclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Bernardo-Bertolucci>

⁸⁴ J. MELLE, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 23

Il parallelismo con Attilio è dunque piuttosto evidente: per quanto non in maniera così esplicita (non risultavano, all'epoca, esserci statue né piazze nominate al poeta) non c'è da meravigliarsi se in un piccolo borgo di campagna la fama di un artista ben riconosciuto in tutta Italia viene amplificata ancor di più. Tutta questa ammirazione provoca in Athos (e probabilmente anche in Bernardo) una duplice sensazione, o meglio, due sensazioni consecutive: se all'inizio l'ammirazione e l'orgoglio per il proprio genitore si manifestano con fervore, successivamente proprio questa alta considerazione porta i figli a faticare a sentirsi all'altezza del proprio padre, a sentirsi schiacciati dalla sua ombra.

Forse è anche per questo motivo che Athos decide di accettare la richiesta di Draifa (così chiamata in onore di Alfred Dreyfus, il generale francese ebreo accusato di tradimento⁸⁵), amante del padre per investigare sulla sua morte. E, dopo aver in qualche modo superato l'ostilità che gli abitanti di Tara frappongono alle sue ricerche, il protagonista scopre che il padre aveva ordito un attentato contro il regime di Mussolini, ed è per questo stato ucciso nel 1936.

Tuttavia Athos dubita della storia a lui raccontata, in cui riconosce un padre titubante e poco pragmatico; dopo un periodo di indecisione, in cui valuta addirittura di tornare a Milano senza concludere le indagini, il giovane scopre la verità: l'attentato era fallito a causa del suo fautore, che aveva tradito i suoi amici per paura di essere scoperto. A questa rivelazione si accompagna però anche quella che vede per Athos una parziale riabilitazione: conscio della necessità di simboli forti nella lotta contro il fascismo, convince i suoi amici ad ucciderlo e farne un martire⁸⁶.

Sconvolto da questa scoperta, Athos sta per raccontare a tutti la verità, proprio durante un comizio che celebra la grandezza del personaggio di Tara. Tuttavia, matura sempre più la convinzione che il padre avesse sapientemente pianificato tutto, dal proprio tradimento alla propria uccisione. Volendo dunque rispettarne la volontà, decide di andarsene da Tara senza rivelare nulla ai suoi abitanti; una volta giunto in stazione, però, scopre che essa è abbandonata da molto, molto tempo⁸⁷.

La doverosa premessa è che bisogna fare attenzione a non sovrapporre artista ed opera: Bernardo e Attilio non sono i due Athos, ed una completa identificazione del rapporto padre e figlio sarebbe un evidente errore. Nondimeno, sono diversi i punti di collegamento che possono essere analizzati.

Ci si può chiedere, per esempio, quale sia l'occupazione del protagonista: essa non viene mai menzionata, esattamente come quella del padre, che è noto solo per l'impresa eroica da lui compiuta. Unendo questa considerazione con il fatto che l'attore che interpreta genitore e figlio è lo stesso (il tenebroso Giulio Brogi⁸⁸), possiamo ipotizzare che Bertolucci abbia voluto proporre una piena identificazione tra i due, o, in maniera ancora più profonda, una totale emulazione della figura paterna da parte di un figlio che non ha una

⁸⁵ S. STEWART-STEINBERG, *La strategia del ragno di Bernardo Bertolucci*, in "Fata Morgana", Volume 30, Settembre 2016, p. 127

⁸⁶ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 61

⁸⁷ S. STEWART-STEINBERG, *La strategia del ragno di Bernardo Bertolucci*, in "Fata Morgana", cit., p. 129

⁸⁸ A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci: filmografia*, cit., p.12

propria peculiarità⁸⁹. Dunque la paura di Bertolucci, che viene esorcizzata in questa storia, è forse quella, probabilmente legata ai suoi anni adolescenziali, di non essere altro che una copia esatta di Attilio; la volontà di seguirne le orme era forse scaduta nel timore di non riuscire più ad uscire dal percorso tracciato.

Ma Bernardo nel frattempo è cresciuto, e ormai da diversi anni non scrive più poesie: la realizzazione del distacco dal genitore era dunque già avvenuta da tempo, con una scelta drastica che lo aveva portato ad abbandonare il componimento poetico *in toto*. Ormai adulto, Bertolucci può leggere le poesie del padre sotto una nuova luce⁹⁰, quella dell'artista affermato, anche se in un ambito diverso, ossia nella settima arte.

Forse, dunque, la riscoperta del segreto da parte del protagonista di *Strategia del ragno* è equiparabile alla riscoperta di Attilio da parte di Bernardo nell'età adulta, che lo rilegge, lo studia, lo rivaluta; e forse, proprio come Athos, scorge nel proprio modello giovanile delle crepe, delle imperfezioni, anche profonde (cosa c'è di più grave, per un antifascista, di tradire i propri compagni?⁹¹), in una reputazione precedentemente senza macchia (gli abitanti di Tara in sostanza venerano l'eroe partigiano).

Eppure, nonostante la scoperta, il giovane milanese non rivela nulla al resto del mondo; si convince che il piano del padre fosse perfetto, programmato e necessario. Tuttavia, una domanda sorge spontanea: perché?

In fin dei conti, il fascismo è già tramontato, e l'Italia ne aborra talmente il ricordo da scrivere nella propria Costituzione di essere una Repubblica antifascista; dunque, a che servirà mai un altro eroe partigiano? È veramente così necessaria la presenza come figura mitica di Athos a Tara? Non è forse meglio che la verità venga a galla, per amore di giustizia? La scelta del protagonista della vicenda lascia forse intravedere un non detto: la volontà del figlio (o dei figli, se consideriamo anche Bernardo) di preservare intatto il ricordo del padre.

Marcello e Luca

Secondo esempio di opera significativa per illustrare il tema del rapporto padre-figlio è *Il conformista* (che, peraltro, condivide con *Strategia del ragno* la data di uscita, il 1970), ambientato a Roma e Parigi nel 1938⁹².

Il protagonista, Marcello Clerici, è ed una spia fascista, e viene inviato insieme a Giulia, la giovane e ignara donna che ha appena sposato, a spiare (e poi ad uccidere) un dissidente politico rifugiatosi in Francia, il dottor Luca Quadri⁹³. Quest'ultimo, suo ex insegnante di filosofia al liceo, svolge lungo tutto l'arco del film il ruolo di mentore, e quindi, in un certo senso, di padre.

Anche qui, dunque, il rapporto che cogliamo tra figlio e genitore è quello dell'emulazione. Marcello diventa insegnante di filosofia proprio come il professore Quadri, che lui stesso

⁸⁹ S. STEWART-STEINBERG, *La strategia del ragno di Bernardo Bertolucci*, in "Fata Morgana", cit., pp. 126-130

⁹⁰ J. MIRABELLA e P. PITIOT, *Intervista a Bernardo Bertolucci*, cit., p. 55

⁹¹ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 61

⁹² G. FABIEN, *Biografia di Bernardo Bertolucci*, <https://bernardobertolucci.org/biografia>

⁹³ T. PARKS, *Il conformista di Bernardo Bertolucci*, in "Fata Morgana", cit., p. 119

definisce “il miglior insegnante” che avesse al liceo; tuttavia, rispetto alla *Strategia del ragno*, la diversità tra le due figure familiari non potrebbe essere più ampia: uno è una spia del regime mussoliniano, l’altro è un antifascista convinto⁹⁴.

Il conformista mostra che uscire dalla via tracciata dal padre non è, di per sé, una scelta positiva: smarrita la propria strada, Marcello finisce per compiere un atroce delitto appellandosi ad una ideologia in cui non crede neppure così a fondo (il giovane uomo è sempre alla ricerca di una non meglio definita “normalità”, e sposa dunque la causa fascista non per convinzione nella sua dottrina, ma per conformarsi alle masse). In effetti il rapporto tra i due si sviluppa attraverso cene, conversazioni dotte (come l’episodio della “Caverna di Platone”⁹⁵) ma anche molto più frivole; e Luca, dal canto suo, non smette mai, nel corso del film, di mettere alla prova Marcello, proprio come farebbe un genitore che deve far capire al figlio il proprio errore, il cui obiettivo non è la punizione ma la rieducazione. Tuttavia questo tentativo fallisce e, anche se non è Marcello ad attuare fisicamente l’assassinio, ne è in fin dei conti il responsabile.

Un complesso edipico da manuale, dunque? Non proprio. In effetti, la differenza tra Edipo e Marcello è duplice: da un lato, Luca non è il vero padre del protagonista, anche se sembraricoprirne una funzione simbolica; dall’altro, non è Marcello ad uccidere, in maniera diretta, il proprio maestro, ma è la sua inazione a permettere che si consumi questo tragico delitto⁹⁶.

Va inoltre sottolineato che Marcello ha già un padre, che entra tuttavia solamente in maniera laterale nella vicenda: l’unica scena in cui compare ritrae un uomo fanaticamente fascista, violento, incontrollabile, e inequivocabilmente malato. Il vero genitore del protagonista, dunque, è un modello da non seguire, e che Marcello disprezza visibilmente, provando addirittura vergogna per lui⁹⁷. E tuttavia anche lui è un fascista, e, in quanto seguace del regime, deve compiere azioni violente.

Questo dunque il destino di Marcello: diviso tra le anime dei due padri, quello naturale e quello intellettuale, quello fascista e quello antifascista, quello irrazionale e razionale. E questa doppia paternità lo porta, inevitabilmente, alla sua proverbiale inazione.

Altri esempi

Sono poi in gran numero le figure di padri, buoni o cattivi, che Bertolucci costruisce in molti film della propria carriera. Alcuni svolgono ruoli importanti persino senza essere dei veri e propri personaggi, come il padre di Jeanne di *Ultimo Tango a Parigi*: pur essendo già morto e non potendo dunque avere alcun ruolo attivo, la protagonista è fortemente influenzata nella psiche e nella mentalità dal padre colonello, di cui utilizza la pistola per uccidere il proprio ex-amante, (con cui, curiosamente, Bertolucci compie una specie di identificazione⁹⁸).

⁹⁴ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 59

⁹⁵ T. PARKS, *Il conformista di Bernardo Bertolucci*, in “Fata Morgana”, cit., p. 124

⁹⁶ M. WALKER, *Style and Narrative in Bertolucci’s The Conformist*, in “Cineaction”, Volume 31, 1996, p. 37

⁹⁷ T. PARKS, *Il conformista di Bernardo Bertolucci*, in “Fata Morgana”, cit., p. 122

⁹⁸ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 10

Ma a volte è il genitore stesso a svolgere il ruolo di protagonista della storia: Primo Spaggiari, ne *La tragedia di un uomo ridicolo*, è mosso e motivato prima dall'amore per il figlio, e poi dal freddo calcolo dell'imprenditore. In questa pellicola manca, significativamente, la forte sessualità che permea altre opere di Bertolucci: ci troviamo infatti in un momento particolare della vita del regista, un periodo di chiarezza mentale, che lui stesso definisce un luogo "subito prima della santità, di felicità senza desiderio"⁹⁹.

È proprio questa mancanza di desiderio, di intensa passionalità che ha invece caratterizzato opere come *Ultimo Tango a Parigi*, che permette a Bertolucci di descrivere il rapporto di padre e figlio come puro e semplice affetto parentale, o, dopo la presunta morte del ragazzo, come calcolo cinico e opportunistico delle opzioni disponibili¹⁰⁰.

La pellicola inoltre mostra la profonda differenza tra le generazioni: Primo, il protagonista, si accorge che i giovani del suo tempo sono in grado di gestire meglio le ambiguità e sottigliezze della vita rispetto ai loro genitori, ma proprio per questo non hanno più alcuna certezza. Rimane da stabilire, tuttavia, se Bertolucci si riferisca a se stesso come a Riki (il figlio di Ugo Tognazzi, appositamente scelto per interpretare il ruolo del figlio del protagonista), oppure come Primo: uomo di mezza età, il regista parmense ritrova in sé elementi di entrambe le generazioni¹⁰¹.

Altri esempi di contrasti generazionali li ritroviamo anche nelle ultime opere; è il caso dei genitori di Lorenzo e Olivia nel crudo *Io e te*, che, ingannati dal figlio ma incapaci di rendersi conto dei suoi bisogni e delle sue difficoltà, non sono in grado di agire per aiutare il proprio ragazzo, e rimangono invece, sempre, lontano dalla scena¹⁰².

Anche le influenze esterne che colpiscono il regista in maniera particolare contribuiscono a complicare ulteriormente il tema. Parlando dell'ispirazione per *Piccolo Buddha*, Bertolucci racconta di aver visto un film chiamato *La reincarnazione di Khensur Rimpoche*; in quest'opera, datata 1991, un monaco tibetano scopre che un bambino è la reincarnazione del suo maestro. La trama, dunque, è la tessitura del rapporto tra i due: entrambi sono maestro (o padre) e allievo (o figlio), l'uno per l'altro. Il monaco adulto insegna al bambino, ma prova per lui un rispetto e un timore reverenziale che solo la consapevolezza della sua vita precedente (quella di maestro) può infondere. Lo scambio tra padre e figlio, l'intrinseca mobilità della vita che trasforma la prole in genitori e i genitori in prole è dunque sempre dietro l'angolo¹⁰³. E d'altronde, senza neppure rendersene conto, il regista aveva già disseminato preziosi indizi per la comprensione di questo tema nelle sue opere precedenti: in *Prima della Rivoluzione*, Fabrizio auspica un mondo nel quale "i figli possano essere padri dei loro padri"¹⁰⁴.

Lo scambio non è poi l'unica possibilità a cui la relazione padre-figlio si presta: in quanto artista che produce opere sin dalla giovane età, Bernardo intreccia il suo lavoro, per la maggior parte della sua lunga carriera, con quello di Attilio, che continua a scrivere per

⁹⁹ D. LAPIN, *After the Revolution? A conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 23

¹⁰⁰ Ibidem

¹⁰¹ Ivi, p. 24

¹⁰² E. MARTINI, *Io e Te*, in "Cineforum", cit., p. 60

¹⁰³ C. WAGSTAFF, *Bernardo Bertolucci: Intravenous Cinema*, in "Sight and Sound", cit., p. 20

¹⁰⁴ Ibidem

lunghissimo tempo, addirittura fino al 1997, quando ha 86 anni. La sovrapposizione tra i due non è solamente cronologica, ma anche, in molti casi, tematica e letteraria. Un esempio può essere tratto, ancora una volta, da *Prima della Rivoluzione*, in cui Gina afferma “Finirà che ti ricorderai di me come se fossi morta”, richiamo quasi esplicito alla poesia *Romanza*, contenuta nella prima raccolta di Attilio (*Fuochi di novembre*, del 1934)¹⁰⁵.

Ma è con *Novecento* che l’opera del padre e quella del figlio conoscono un intenso punto di contatto: entrambi nati nella campagna nei dintorni di Parma, condividono infatti il rapporto ambiguo e al contempo ricco di rifrazioni con il paesaggio contadino del parmense, e ne esplicitano le contraddizioni nelle loro creazioni più importanti. Bernardo produce un lunghissimo kolossal che viene premiato sia dalla critica che dal pubblico; Attilio pubblica nel 1984 un imponente romanzo in versi, *Camera da letto*, da molti considerato il suo lavoro più riuscito, nel quale racconta le vicende della propria famiglia inserendola in un contesto storico di più ampio respiro. Non è un caso che le figure di molti personaggi si sovrappongano nel film e nell’opera letteraria, da Regina (nonna del protagonista in uno, fascista nell’altro) ad Attila/Attilio¹⁰⁶.

Il rapporto padre-figlio, come riconosce Bertolucci stesso, è dunque estremamente complesso: non è possibile, per Bernardo, “uccidere” metaforicamente ma definitivamente il padre¹⁰⁷; la sua poetica, i suoi insegnamenti, il suo stile, ed i personaggi stessi delle trame del regista difficilmente riescono a compiere questo atto estremo. E, tuttavia, la ricerca di una strada propria, personale, porta il figlio a tentare di svicolare, riuscendoci, dagli schemi imitativi più rigidi, dalla necessità di emulazione, per culminare in un’opera informata dell’esistenza di un padre poeta, ma nondimeno originale e frutto maturo della mente del figlio regista.

La figura del padre è esplorata a tutto tondo, senza lasciar spazio a interpretazioni univoche del ruolo che essa svolge all’interno della vita dei personaggi. Allo stesso modo, la relazione tra Bernardo ed Attilio rimane come sospesa, condizione che traspare sia nelle opere del regista, sia nelle interviste. Della figura paterna, il regista accetta l’amore per il cinema, ma rifiuta la poesia; accoglie la grandezza, ma ne ridimensiona in confini; condivide i luoghi, ma differisce per visione politica (è Bertolucci stesso ad affermare che Attilio non ha mai fatto parte del Partito Comunista)¹⁰⁸.

Bernardo stesso ha una profonda consapevolezza della complessità del proprio rapporto con il padre; in un’intervista del 1975, afferma: “Avevo cominciato a scrivere poesie perché mio padre era poeta [...]. Ho smesso di scrivere poesie – credo – per la stessa ragione, per non imitare più la figura paterna, sempre alla ricerca, se vuoi frenetica, di una identità”¹⁰⁹.

¹⁰⁵ P. LAGAZZI, *Attilio Bertolucci e il cinema*, in “Cineforum”, cit., p. 52

¹⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 55

¹⁰⁸ J. MELLEN, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 21

¹⁰⁹ F. CASSETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 3

I luoghi di Bertolucci

Come notato in precedenza, le influenze dell'ambiente in cui vive hanno un forte impatto sul regista parmense. Per quanto sia naturale, in effetti, produrre film in luoghi e località che si conoscono, nel caso di Bertolucci questa tendenza si accentua notevolmente, fino ad ispirare ampi spazi di riflessione.

Le città in cui Bertolucci vive sono sostanzialmente tre: Parma (o, per meglio dire, il parmense), in cui passa tutti gli anni da bambino e da preadolescente, che lo abitua alla campagna e all'isolamento dei piccoli borghi italiani, ma in cui identifica anche il cinema poiché è nella città emiliana che incontra per la prima volta la settima arte¹¹⁰; Roma, in cui vive per la maggior parte della sua vita, il luogo (non a caso) dell'amicizia con Pasolini e della consacrazione a regista; Parigi, in cui vive per qualche tempo dopo la maturità, e che ricorderà sempre come città con un'atmosfera magica.

Queste tre anime saranno l'ambientazione e, spesso, la parte integrante della sua cinematografia, influenzando non solo la trama, ma anche i personaggi e le azioni. Uno spazio, dunque, al cui interno i protagonisti si muovono, consciamente o inconsciamente, dove agiscono, ma anche uno spazio che, con il suo proprio essere, provoca il loro agire.

Roma

"Roma [...] è molto brutta"¹¹¹; così il regista risponde ad una intervista, mostrando immediatamente quanto sia complesso il rapporto con la città, capitale italiana ma anche del cinema italiano, che lo ospiterà di fatto per molta parte della sua vita.

La caotica città appare nel primo lungometraggio di Bertolucci, *La commare secca*¹¹². Giunto a Roma da adolescente, il regista si scontra con quella che è una realtà fortemente diversa rispetto a quella da lui conosciuta: al posto della rassicurante e placida campagna, la Capitale si presenta agli occhi di un ragazzino come rumorosa, confusa, chiassosa, nevrotica. Certo, non mancano le qualità positive: la vivacità di una città sempre in movimento, la grandezza della sua storia, l'importanza delle persone che la frequentano; tuttavia, ne *La commare secca* viene messa in luce una Roma sfaccettata, composta di spazi profondamente diversi¹¹³: il Tevere, il parco dove la prostituta assassina esercitava, le case, le strade asfaltate.

Proprio come la narrazione viene presentata in maniera caotica, poiché i vari testimoni raccontano la propria vicenda da un punto di vista diverso, sovrapponendosi, lasciando spazio ad interpretazioni, incongruenze ed incertezze, così la città viene rappresentata come un luogo frammentato, multiforme, inestricabile; proprio come i protagonisti della vicenda, essa mente, svia, nasconde. Il parco, in particolare, è il luogo dei piccoli misfatti criminali che però protegge sempre i perpetratori: il Canticchia, nonostante sia un ragazzino, si dedica a derubare le coppie che si appartano; il Califfo, pur sostenendo di

¹¹⁰ Ibidem

¹¹¹ Ivi, p. 11

¹¹² F. FERZETTI, *La prima volta di Bernardo Bertolucci*, in "Il Messaggero", 12 marzo 2004

¹¹³ A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci: filmografia*, cit., p.5

essersi allontanato dal suo passato criminale, si fa mantenere dalla compagna strozzina; Francolicchio e Pipito derubano un omosessuale dopo essersi appartati con lui; Natalino riesce a sviare alle domande della polizia¹¹⁴.

Tuttavia il Bernardo de *La commare secca* è ancora molto giovane (ha solo ventun anni), e il trasferimento a Roma è un evento relativamente vicino nel tempo; abitandoci ancora per molto tempo, Bertolucci si abitua alla vita cittadina ed alle sue consuetudini, divenendo parte integrante del panorama della Capitale, ed arrivando a riconoscerlo come la propria casa, e persino la morte di una prostituta, evento violento e potenzialmente destabilizzante, viene assorbito dalla normalità¹¹⁵.

Non è un caso, infatti, che ne *Il conformista* Marcello Clerici, che abbiamo già identificato come potenziale personaggio in parte autobiografico per Bertolucci, abiti proprio a Roma. La Città eterna è infatti il luogo in cui si sposa, in cui incontra gli altri compagni fascisti, ma è anche quello da cui fugge, ufficialmente per potersi godere il viaggio di nozze, ma nella realtà come agente del Partito fascista. E anche lui, proprio come Bertolucci, scappa dalla Capitale, fugge simbolicamente ma anche fisicamente¹¹⁶.

Tuttavia Marcello non lascia mai, propriamente, Roma: Manganiello, che rappresenta l'anima opprimente e in costante sorveglianza del fascismo¹¹⁷, lo segue ovunque, gli dà istruzioni, lo indirizza; non appena il protagonista sembra voler cambiare idea, non appena un'ombra dei dialoghi con il professore-padre Quadri sembra insinuarglisi nella mente, Manganiello procede immediatamente a riportarlo sulla retta via (o, per meglio dire, sulla via del Partito). Marcello, dunque, incapace di lasciarsi alle spalle il proprio passato, si ritrova a metà tra la sfavillante Parigi, patria del liberalismo e della libertà, e la severa Roma, patria (in quegli anni) dell'invasore ideologico fascista.

Nonostante questo disconoscimento italiano in favore di quello francese, Bertolucci mostra di saper osservare altri aspetti della Capitale; nel lungometraggio *La luna*, Caterina e Joe vivono a Brooklyn, ma si trasferiscono a Roma in seguito alla morte del compagno della protagonista. Il figlio Joe, tuttavia, è in uno stato psicologico difficile, ed è diventato un tossicodipendente; la soluzione della madre sarà allora utilizzare Roma (e tutta Italia) come cura per Joe, andando alla ricerca del proprio passato e rinsaldando i rapporti tra madre e figlio.

Ed è infine sempre Roma l'ambientazione per una delle pellicole più introspettive del regista, non a caso facente parte della "trilogia da camera": *L'assedio* si tiene infatti proprio nella città di Bertolucci¹¹⁸; in questo caso, però, la Capitale svolge un ruolo assolutamente secondario, fino a risultare pienamente ininfluenza ai fini della trama: la storia d'amore tra Jason e Shandurai, che si svolge prevalentemente all'interno dello stesso appartamento, si sarebbe potuta rappresentare in qualsiasi altra città del mondo, senza cambiamenti troppo visibili.

¹¹⁴ R. CHIESI, *La commare secca*, in "Cineforum", Volume 58, Fascicolo 10, 2018, p. 65

¹¹⁵ Ibidem

¹¹⁶ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 11

¹¹⁷ M. WALKER, *Style and Narrative in Bertolucci's The Conformist*, in "Cineaction", cit., p. 39

¹¹⁸ A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci: filmografia*, cit., p.41

Eppure, il regista sceglie proprio questa città, a dimostrazione della sua volontà, dopo la “trilogia dell’altrove”, di voler tornare nella propria casa e patria; questo tuttavia, non deve farci credere che Bertolucci voglia dipingere un ritratto nostalgico, un piacevole ricordo della natia Italia: al contrario, *L’assedio* mette a fuoco i “movimenti del destino, dei cammini esistenziali segnati da una profonda sete di libertà ma costretti a fare i conti con le angustie del reale e con i propri stessi limiti egoistici”¹¹⁹. Ma, non dimentico delle grandi ricchezze del proprio Paese, sceglie Roma per rappresentare anche le grandi potenzialità artistiche della Capitale: svolge infatti le riprese nel vicolo del Bottino 8, che, ipotizza, potrebbe essere il luogo di concepimento e scrittura de *Il piacere* di Gabriele D’Annunzio (dichiarazione che verrà però travisata da un critico che prenderà questa ipotesi come verità¹²⁰¹²¹). Ma quell’appartamento, tanto angusto nella porzione abitata dalla protagonista, quanto ricco di storia e di storie nella sua superficie totale, verrà via via svuotato del tutto, fino a lasciarlo completamente spoglio¹²².

Parigi

Il secondo, fondamentale luogo di Bertolucci è la romantica città di Parigi; essa è, nelle sue parole, “il cinema: da Renoir a Godard attraverso Langlois”¹²³.

La capitale della Francia si lega per il cineasta all’avventuroso ricordo della sua esperienza post-liceale, che lo vedeva lì non solamente in vacanza, ma anche inserito nell’ambiente della Cinémathèque Française, nuovo e frizzante. Parigi, dunque, luogo di ricordi giovanili di arricchimento culturale, ma anche sintesi di un ambiente cinefilo molto diverso da quello italiano: per quanto accomunati da una cultura e da una storia che li vede da sempre intrecciati, Francia e Italia presentano comunque sostanziali differenze in termini di pubblico, ricezione, consuetudini quando si tratta di cinema.

La prima apparizione della Ville Lumière nelle pellicole del regista parmense avviene nel 1970, ne *Il conformista*¹²⁴, venendo così giustapposta e confrontata con Roma. La città francese non è solamente un luogo topologico diverso, ma rappresenta, a tutti gli effetti, una realtà sociale e storica fondamentale altra da quella italiana. Anna, la moglie del professor Quadri, dice infatti che “Parigi non è come Roma”, e la dimostrazione viene proprio da lei: è una donna “nuova”, moderna, libera e indipendente, che non esita a sedurre un’altra donna sposata (Giulia, la moglie di Marcello), che non solo non cede alle *avances* del protagonista, ma che poi sceglie anche il momento adatto per portarlo a letto all’insaputa del marito¹²⁵.

¹¹⁹ P. LAGAZZI, *Attilio Bertolucci e il cinema*, in “Cineforum”, cit., p. 58

¹²⁰ J. MIRABELLA e P. PITIOT, *Intervista a Bernardo Bertolucci*, cit., p. 75

¹²¹ A riprova della necessità di verificare sempre le fonti, sulla pagina di Wikipedia di *L’assedio* è erroneamente segnalato che l’opera è girata “nell’appartamento dove Gabriele D’Annunzio scrisse il suo romanzo più famoso, *Il piacere*”.

¹²² P. LAGAZZI, *Attilio Bertolucci e il cinema*, in “Cineforum”, cit., p. 58

¹²³ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 7

¹²⁴ A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci: filmografia*, cit., p. 15

¹²⁵ T. PARKS, *Il conformista di Bernardo Bertolucci*, in “Fata Morgana”, cit., p. 122

Parigi è inoltre rappresentata proprio da Luca: uomo onesto e integro, è costretto a fuggire dal suo Paese natale a causa delle persecuzioni fasciste, e non rinuncia a cercare di convincere il proprio ex alunno della malvagità del regime mussoliniano. Ma il professor Quadri non è un partigiano in lotta sui monti del Nord Italia, non è un duro lavoratore che si frappa con violenza al fascismo: è pur sempre un intellettuale, che decide di trasferirsi in una delle città più belle e lussuose al mondo. Parigi, proprio come successe nella Seconda Guerra Mondiale, non lotta contro il regime, ma se ne tiene distante, sviluppando il proprio piccolo, personale Paradiso in cui le donne hanno gli stessi diritti degli uomini, possono ballare in pubblico e amarsi anche tra di loro¹²⁶.

La capitale francese è dunque capitale dell'amore, della libertà, ed è per questo che l'assassinio non può svolgersi entro i suoi confini. È necessario aspettare un viaggio, non a caso tra i monti della Savoia, dunque ai confini con l'Italia, per compiere il tremendo omicidio. Una città così incantevole e libera non può macchiarsi del sangue innocente di Anna e del marito.

Parigi è la città dell'amore, ma non di quello convenzionale: ne *Il conformista*, è quell'amore omosessuale tra Anna e Giulia, accennato ma mai veramente consumato; in *Ultimo tango a Parigi*, invece, è quello esistente solo all'interno di uno spazio chiuso. La pellicola ritrae un americano di mezza età, Paul, e Jeanne, parigina di venticinque anni più giovane di lui, che si incontrano casualmente durante la visita di un appartamento in affitto. Tra di loro scatta immediatamente un rapporto passionale e profondo, e al contempo superficiale: i due conoscono ogni cosa riguardo ai loro corpi, ma decidono di ignorare il nome l'uno dell'altra¹²⁷.

Il film lavora dunque su un sottile gioco che vede entrambi i protagonisti ingaggiati in una relazione alimentata dall'intreccio di *Eros* e *Thanatos* che permea ogni passaggio di trama: Jeanne è infatti impegnata in una relazione duratura con un regista, ciononostante, affascinata da Paul, esplora un'esperienza inattesa della sessualità; mentre Paul, per affrontare l'angoscia in lui provocata dal suicidio della moglie, si immerge totalmente in questo rapporto fisico con una sconosciuta.

Parigi è però uno scudo ai sensi di colpa: nonostante sia narrata all'interno del film una storia dai toni che possono richiamare un eccesso, in cui assistiamo a tradimenti e doppi, come il personaggio dell'amante di Rosa, la moglie suicida di Paul, Bertolucci non punta mai il dito, non accusa nessuno degli amanti, né nessuno dei traditi; è semplicemente spettatore delle storie umane, ma al limite della verosimiglianza, che in questa città nascono, si sviluppano e muoiono¹²⁸. E il finale del film riguarda proprio questo, la morte. Impaurita da Paul che, ubriaco ed insistente, l'ha inseguita verso casa, Jeanne lo uccide, ma non prima di avergli rivelato il suo nome: la minima conoscenza dell'amante, anche solo il nome di lei, porta l'uomo alla tomba.

Tanto è proibito l'amore tra Jeanne e Paul, quanto è proibito (secondo la Cassazione italiana) riprodurre il loro rapporto sul grande schermo: la sentenza del 29 gennaio 1976 aveva decretato la condanna a morte della pellicola, il suo ritiro da tutte le sale e persino

¹²⁶ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 71

¹²⁷ Ivi, pp. 79-80

¹²⁸ J. MIRABELLA e P. PITIOT, *Intervista a Bernardo Bertolucci*, cit., p. 98

la distruzione di tutte le copie (fatto salve per quelle da archiviare al museo). Ma Parigi è il luogo dell'amore e della ribellione, e Bertolucci non manca di farlo sapere ai giudici italiani, scrivendo loro una appassionata filippica: "Signori, magistrati, moralizzatori: vorrei sapere in quale forno crematorio sarà bruciato il negativo di *Ultimo tango a Parigi*. Con la vostra sentenza avete mandato in un campo di sterminio le idee al posto di alcuni milioni di spettatori adulti, gli stessi che si sono guadagnati il diritto di votare, di scioperare e di divorziare, colpevoli di aver amato, odiato o comunque di avere visto *Ultimo tango*. Ma non fatevi illusioni: nell'Italia del 1976 siete soltanto una minoranza in via di estinzione storica, naturale, biologica"¹²⁹.



Figura 6: Brando e la Schneider a Parigi, con la Torre Eiffel sullo sfondo

L'ultima pellicola che ritrae la Villa Lumière è *The dreamers*, del 2003, molto più avanti negli anni. Ancora una volta, in questo film Parigi diventa sfondo e motore di una vicenda amorosa complessa e, soprattutto, lontana dal conformismo, che Bertolucci considera molto più italiano che francese. La trama vede infatti il coinvolgimento di Matthew, un giovane americano giunto in Francia per studiare, nella storia d'amore incestuosa tra Isabelle e il suo gemello Theo.

Non abituato a quel modo di vivere, il protagonista si lascia trasportare in un diverso sistema mentale e sociale, in cui fa il bagno nudo nella vasca con i gemelli, compie strane penitenze e rivela segreti sessuali scabrosi; si perde in una dimensione onirica ed effimera, fino a giungere ad un completo straniamento dalla realtà. Parigi è infatti il luogo della sperimentazione, della diversità, dell'uscita dal conformismo.

¹²⁹ M. DI FAZIO, *Indimenticabile "Ultimo tango a Parigi", 40 anni fa la condanna al rogo*, in "la Repubblica", 29 gennaio 2016, https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/01/29/news/_ultimo_tango_a_parigi_-131876146/

Ma non solo: in questo film la capitale francese mostra anche altri aspetti, fortemente legati alla vita di Bertolucci. Non è un caso, per esempio, che Matthew debba rifugiarsi nel cinema prima di conoscere i gemelli, in quanto straniero (e dunque senza le capacità linguistiche necessarie per la socializzazione), e che in esso trovi un conforto nelle difficoltà della vita quotidiana.

Inoltre, Parigi torna qui ad essere, come ne *Il conformista*, simbolo e patria della libertà¹³⁰. La vicenda dei tre giovani si intreccia infatti con i moti del '68, che vedono prendere forma e ribellarsi un potentissimo movimento studentesco che chiede a gran voce nuove libertà. La città francese è dunque teatro di scontri, anche violenti, con la polizia e le forze dell'ordine, da parte dei giovani che non vogliono sottostare a regole che sentono di non condividere più. Tuttavia sarà propria l'intrinseca violenza del movimento studentesco ad allontanare Matthew che, non essendo disposto ad andare fino in fondo per ottenere la libertà, sarà abbandonato dai gemelli e lascerà dunque, presumibilmente, Parigi.

La campagna parmense

Il terzo luogo a svolgere per Bertolucci un fondamentale ruolo formativo è Parma, o, per essere più precisi, la campagna parmense. In un'intervista, egli descrive la natura particolare dei luoghi della sua infanzia, asserendo che Parma sia una "mistura che crea una cultura molto originale [...] perché è un gran cantone, separata dal resto d'Italia, una specie di capitale con molti elementi della cultura francese"¹³¹. Di fatto, come detto, il regista non vive mai propriamente all'interno del Comune (anche se Bertolucci afferma "ho avuto con Parma un rapporto mitico, da bambino di campagna"¹³², ma la sua famiglia possiede diversi terreni a Baccanelli, ed è lì che passa tutta la sua infanzia e la prima parte dell'adolescenza. Non solo: è nella vecchia casa del padre che, durante le vacanze estive, gira i suoi primi cortometraggi (oggi perduti), ossia *La teleferica* e *Morte del maiale*¹³³.

La campagna parmense, dunque, come luogo dell'infanzia e dei ricordi da bambini, ma anche sfondo dei suoi primi esperimenti cinematografici, quando ancora pensava che la strada da percorrere fosse quella della poesia, quella del padre. Una delle primissime opere di Bertolucci, *Prima della Rivoluzione*, uscito nel 1964, si ambienta tutta nella Parma di quegli anni. Nella storia, il giovane Fabrizio svolge una lunga serie di ragionamenti sulla conciliazione tra borghesi e marxisti, tra normalità e rivoluzione. Sconvolto dalla tragica morte del proprio amico, intraprende poi una relazione affettiva con Gina, sua zia, giunta da Milano.

Parma è, in effetti, poco più di uno sfondo bianco in questa pellicola, che si concentra in maniera quasi esclusiva sulle difficoltà ed i dubbi di un giovane comunista. Tuttavia, è interessante notare la scelta che Fabrizio compie alla fine del film: invece di seguire Gina a Milano, molto più caotica, industrializzata ed urbanizzata, il protagonista decide invece di

¹³⁰ E. MARTINI, *Io e Te*, in "Cineforum", cit., p. 60

¹³¹ J. MELLEN, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 21

¹³² F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 3

¹³³ Bernardo Bertolucci in Fondazione ente dello spettacolo,

<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/cast/bernardo-bertolucci/10658/>

rimanere con le sue radici, a Parma, e sposare una ragazza del luogo, tradendo i valori della lotta politica e uniformandosi alle convenzioni. La cittadina emiliana è quindi il luogo della sicurezza, della certezza di trovare una strada tracciata; ma è al contempo quello della rinuncia e della mancanza di coraggio nel compiere gesti fuori dall'ordinario.

Molto più significativo è invece l'utilizzo che di questo ambiente si fa in *Strategia del ragno*, dove Tara è un corrispettivo evidente del paese di nascita di Bertolucci, tanto che i luoghi delle riprese corrispondono proprio alla provincia parmense, come Sabbioneta e Pomponesco¹³⁴ (anche se va segnalato che il piccolo paese di provincia, nelle parole del regista, "rappresenta [...] la rinuncia a Parma"¹³⁵).

In questo luogo, la venerazione per il proprio eroe partigiano è totale: non solo un monumento, ma anche una via ed una piazza sono a lui dedicati, e il comportamento dei cittadini è tipico dei paesi di provincia che il regista vuole descrivere. Questo atteggiamento era evidente anche al giovane Bernardo che, osservando i suoi compaesani di Baccanelli ammirare l'*Hallelujah* di King Vidor, nota come essi reagiscano con "un misto di grande fede e senso di meraviglia, condiviso dai bambini e dagli spettatori più in erba"¹³⁶.

Ma il regista, ambientando la vicenda in questo paese, sconvolge l'idea iniziale di *Tema del traditore e dell'eroe*, che recita che l'azione "si svolge in un Paese oppresso e tenace: Polonia, Irlanda, la repubblica di Venezia, un qualche stato sudamericano o balcanico". Si profilano due ipotesi: da un lato, è possibile pensare che Bertolucci abbia voluto omaggiare la propria città natale (fittizia, s'intende) con la comunanza a grandi Stati eroici quali quelli citati dallo scrittore argentino; dall'altro, e con maggiore probabilità, si vogliono esaltare le differenze tra questi Paesi e una campagna arretrata, isolazionista, come quella in cui il regista ambienta la vicenda¹³⁷.

Gli abitanti di Tara, infatti, si chiudono di fronte ad uno straniero, e si spazientiscono ancora di più quando quello stesso straniero (anche se è il figlio dell'idolo del paese) comincia a porre dubbi e questioni sull'intera vicenda del padre. In effetti essi trattano la vicenda Athos padre come un vero e proprio culto, una superstizione campagnola, e non riescono in nessun modo ad accettare una contestazione della conservazione del mito rappresentato da Athos padre: preferiscono, anche se in questo caso inconsapevolmente, non accedere alla verità.

Anche la scelta che compie il protagonista è significativa: invece di rivelare la verità sulla natura del padre, decide di tenere per sé la scoperta che Athos Magnani non era un vero eroe antifascista, ma piuttosto un codardo che aveva tradito la propria causa per paura. Tuttavia, il giovane preferisce mantenere il silenzio: forse una delle motivazioni è proprio il timore di ciò che potrebbero fare gli abitanti di Tara nel momento in cui viene svelata loro l'amara verità.

¹³⁴ B. LEGNANI, *Le location esatte di "strategia del ragno"*, 13 dicembre 2010, <https://www.davinotti.com/articoli/le-location-esatte-di-strategia-del-ragno/382>

¹³⁵ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 5

¹³⁶ M. SILVERMAN, *Bertolucci by Bertolucci*, cit., p. 57

¹³⁷ F. PEDRONI, *Strategia del ragno*, in "Cineforum", Volume 58, Fascicolo 10, 2018, p. 68

Ma il film in cui più di tutti viene rappresentata la realtà rurale parmense non può essere altri che *Novecento*; il monumentale kolossal, della durata di cinque ore¹³⁸ è “un ritorno, sul filo della memoria collettiva a quelle cornici padane e a quella cultura popolare e contadina che, da *Prima della rivoluzione* e da *Strategia del ragno*, hanno rappresentato sempre per Bertolucci la fonte d'ispirazione più autentica”¹³⁹. Non è un caso che il film venga scritto insieme al fratello Giuseppe, simbolo di un ritorno alle origini dell'intera famiglia Bertolucci¹⁴⁰. *Novecento* è un monumento alla storia passata, ma lo è anche a quella futura: il regista racconta infatti di aver verificato di persona che i contadini emiliani sono riusciti “a preservarsi dall'inferno neocapitalistico e a mantenere la loro cultura originaria: e tutto questo accettando macchine, trattori, televisione, eccetera”¹⁴¹.

L'opera racconta la vicenda lungo tutto il primo Novecento di due famiglie, una proprietaria terriera e l'altra contadina; la campagna fa sia da sfondo che da soggetto alle vicende dei due eredi delle famiglie che, nonostante le differenze sociali, da bambini giocano insieme, si confrontano, si considerano rivali; significativo è anche il giorno del compleanno, che i due neonati condividono¹⁴².



Figura 7: I due protagonisti di *Novecento*, ancora bambini, giocano insieme

¹³⁸ A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci: filmografia*, cit., p. 21

¹³⁹ Bernardo Bertolucci in *Enciclopedia Italiana*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-bertolucci_res-3d9cfb75-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-bertolucci_res-3d9cfb75-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana))

¹⁴⁰ C. UGOLINI, *Bernardo Bertolucci, "Questo Novecento quarant'anni dopo un omaggio alla cultura contadina"*, in *la Repubblica*, 7 giugno 2016

¹⁴¹ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 4

¹⁴² D. BICKLEY, *Bernardo Bertolucci's <<1900>>: A preview*, in *Cineaste*, cit., p. 47

Il territorio rurale influenza in maniera decisiva il *modus vivendi* dei personaggi che lo abitano: i ricchi possidenti hanno ville immense ed una quantità innumerevole di campi, mentre i contadini sono costretti a vivere in baracche od, in alcuni casi, negli alloggi a loro riservati. Il territorio della tenuta agricola diventa quindi al contempo luogo principe dell'ingiustizia, nella quale esistono uomini che possiedono tutto e uomini che non possiedono niente; ma è anche quello del riscatto sociale, poiché vede due bambini, separati in termini di classe ma simili in termini di vitalità, scontrarsi ed incontrarsi in ciò che li accomuna. I due fanno gli stessi giochi, si propongono delle sfide, si comportano come dei selvaggi. Non è in alcun modo possibile distinguere tra l'erede della ricca famiglia od il pargolo illegittimo della servitù, se non per i nomi o l'abbigliamento: l'indole dei due è simile, e non conosce distinzione di classe.

Anzi, è proprio il giovane Olmo (erede, per giunta illegittimo, di un contadino) ad essere più forte e più coraggioso, ma anche più rude. È lui che ottiene l'ammirazione di Alfredo mediante un atto di pura follia avventurosa, sdraiandosi tra le rotaie e lasciando che il treno scorra sopra di lui; significativamente, è anche il modo in cui Alfredo morirà, decenni dopo, riuscendo finalmente ad eguagliare l'amico/rivale¹⁴³.

La campagna è dunque teatro e simbolo degli scontri e delle rivolte contadine e socialiste di inizio Novecento¹⁴⁴: il rapporto di differenza/uguaglianza tra Olmo e Alfredo altro non vuole essere che il rapporto tra classi sociali, che si riconoscono istintivamente come meritevoli degli stessi diritti (proprio come i bambini non sono in grado di fare differenza per status, ma si affidano esclusivamente alle capacità individuali), ma che si confrontano con una società che li considera intrinsecamente diversi, e con la quale finiscono per identificarsi (Olmo e Alfredo vivono infatti vite opposte, l'uno partigiano e attivista, l'altro fascista e fallito¹⁴⁵). È solamente quando i contadini si appropriano della terra, nella lunga sequenza quasi al termine della pellicola, che la campagna va a rappresentare il luogo dell'uguaglianza e della condivisione, che non si limita al terreno, ma comprende anche la condivisione della propria natura, che, comune a tutti, è solamente umana, e non più distingue dunque più per validità sociale¹⁴⁶.

Bertolucci quindi, ha un rapporto ambiguo con la campagna e con il mondo agricolo: esso rappresenta il sé bambino, il ricordo dei giochi infantili (simili, con tutta probabilità, a quelli dei protagonisti di *Novecento*); ma è anche la terra delle superstizioni e delle credenze popolari (che a volte è meglio non sfatare), come in *Strategia del Ragno*; infine può anche essere luogo di lotta, di scontro, di ricerca di quella giustizia sociale che *Novecento* chiama a gran voce.

¹⁴³ Ibidem

¹⁴⁴ R. BURGOYNE, *Temporality as Historical Argument in Bertolucci's "1900"*, in "Cinema Journal", Volume 28, Fascicolo 3, 1989, p. 63

¹⁴⁵ J. FELL, *Criticism: Bernardo Bertolucci*, cit., p. 46

¹⁴⁶ D. BICKLEY, *Bernardo Bertolucci's <<1900>>: A preview*, in "Cineaste", cit., p. 47

L'altrove

Oltre ai tre luoghi che Bertolucci conosce a fondo e personalmente, ossia Roma, Parigi e i dintorni di Parma, c'è un altro spazio che compare in alcune sue opere: l'altrove.

Bernardo, infatti, sembra attraversare un periodo di infatuazione per lo sconosciuto e il misterioso, non solamente in termini di volontà di conoscenza, ma in un vero e proprio impeto creativo che lo porta a discostarsi dai modelli da lui stesso stabiliti per addentrarsi nell'incertezza, filmica e concettuale. Va detto che Bertolucci è un uomo per sua natura curioso ed intraprendente; lui stesso dice "Cerco sempre di diventare parte del soggetto di cui sto parlando. Se giro un film in Cina, devo vedere film cinesi, perché il cinema è il mio strumento per esplorare e guadagnare conoscenza"¹⁴⁷. Tuttavia, questo atteggiamento si intensifica in un periodo piuttosto preciso, ossia dai primi anni Ottanta fino a metà degli anni Novanta; in questi anni, il regista gira tre film, la cosiddetta "trilogia dell'altrove" appunto, cioè *L'ultimo Imperatore*, *Il tè nel deserto* e *Piccolo Buddha*.

Ne *L'ultimo imperatore*, Bertolucci si confronta per la prima volta con una cultura ed una storia profondamente diversa da quella occidentale. La scintilla creativa viene ispirata dalla biografia di Pi Yu, ma la comprensione di un ambiente e di una società così differenti non possono avvenire da un giorno all'altro. Il periodo tra il 1980 e il 1984 viene definito dal regista come una "femminilizzazione, una passività che lo mette in contatto con qualcosa che lui capisce essere connesso al materno"¹⁴⁸. Un periodo, dunque, utilizzato come preparazione, certo inconsapevole, ad una nuova ed inaspettata passione per l'esotico e per il diverso.

Ma l'altrove, in questa pellicola, è duplice: da un lato luogo di evidente meraviglia, fascinazione per lo splendore della grandezza della civiltà cinese; dall'altro, esso si configura come una prigione, che può avere delle mura (come nel caso delle scuole di rieducazione comunista) o no (come nel caso del maestoso palazzo imperiale). Nonostante l'impatto che gli imponenti edifici provocano nel protagonista (e in Bertolucci stesso), "non c'è mai un luogo che alluda a una vera libertà"¹⁴⁹.

Questa libertà, intesa nel senso più ampio ma anche più fisico del termine, è invece presente sin dall'inizio ne *Il tè nel deserto*, dove convivono spazi immensi e sconosciuti con una storia intrecciata dall'amore, dal tradimento, dal mistero. All'epoca Bertolucci "si avvicina a [...] altri registi stanchi di quella che appare ai loro occhi la ristrettezza dello spazio europeo"¹⁵⁰.

Il regista vuole dunque fuggire, e si immerge in una realtà diversa che però apprezza immediatamente, tanto che ritiene il Marocco (dove sono ambientate la maggior parte delle riprese) uno dei paesi più belli del mondo¹⁵¹. Ma questa affezione per il territorio fisico viene esplicitata all'interno del film tra i personaggi, che, pur dialogando molto, non

¹⁴⁷ C. WAGSTAFF, *Bernardo Bertolucci: Intravenous Cinema*, in "Sight and Sound", cit., p. 20

¹⁴⁸ M. SILVERMAN, *Bertolucci by Bertolucci*, cit., p. 56

¹⁴⁹ P. LAGAZZI, *Attilio Bertolucci e il cinema*, in "Cineforum", cit., p. 58

¹⁵⁰ J. MIRABELLA e P. PITIOT, *Intervista a Bernardo Bertolucci*, cit., p. 21

¹⁵¹ Ivi, p. 50

basano il loro rapporto su profondi conflitti interiori (come accade, per esempio, in *Prima della rivoluzione*), ma sulla fisiologia dei loro corpi e di ciò che li circonda.

Infine, *Piccolo Buddha* è collocato nel luogo dell'estraneità per eccellenza: lontano nel tempo, poiché ambientato duemilacinquecento anni fa; lontano nello spazio, poiché il protagonista vive in un piccolo regno nell'India del nord; lontano culturalmente e socialmente, vista l'appartenenza regale del soggetto in questione. Ma questa estrema alterità viene velocemente assorbita da Bertolucci, che si immerge a fondo nel cinema, nella letteratura, nell'arte pittorica e decorativa indiana; giunge a trascorrere lunghi periodi con monaci tibetani che non conoscono l'inglese (esattamente come lui non conosce il tibetano) a meditare insieme, ad immergersi nel loro modo e stile di vita¹⁵².

Nondimeno, Bertolucci riconosce che sarebbe un ipocrita, o addirittura un bugiardo o un impostore se si definisse un vero e proprio buddhista, un esperto sull'argomento poiché l'ha vissuto in prima persona. È difficile per lui, italiano vissuto in un ambiente cristiano (anche se personalmente ateo), credere che la mente si stacchi dal corpo per tornare a reincarnarsi; e tuttavia la fede in questo principio è la base per tutta la dottrina del Buddha, dalla reincarnazione alle Quattro Nobili Verità¹⁵³.

Pertanto, è necessario "prendere le distanze da tutte quelle interpretazioni che vorrebbero sigillare il cinema di Bertolucci in un'ottica puramente, radicalmente laica"¹⁵⁴; esiste infatti nella sua opera un certo rapporto sacrale (seppur profondamente diverso da quello, onnipresente, di Pasolini) con la realtà, una religiosità sottesa all'interno del quotidiano e dello straordinario, che il regista scopre solo nel momento in cui si immerge profondamente nella diversità.

Il rapporto del regista parmense con l'altrove, dunque, non è di chi pretende di annullare l'alterità, di conoscere la diversità esattamente come conosce ciò che gli è più familiare. Bertolucci, in questa (mai esplicitamente dichiarata) trilogia, intende al contrario rappresentare l'altrove in quanto tale, avvicinare l'Occidente ad una cultura ed ad una mitologia che non saranno mai le sue, ma da cui può trarre importanti insegnamenti. Il regista vuole "aprire gli occhi per un barlume di qualcosa, [...] scatenare la curiosità su qualcosa"¹⁵⁵, senza che sia necessario stabilire con esattezza la materia di questo oggetto; d'altro canto, il cinema, nelle parole stesse del regista, è una creatura polimorfa, che si presta a tante interpretazioni quante sono le persone che la osservano e la studiano. Pertanto, è impossibile sapere che effetti essa avrà sulle persone, e l'unica cosa che il regista può fare è ispirare, smuovere le coscienze, mettere lo spettatore di fronte ad una realtà a lui sconosciuta e che può tuttavia essere a lui legata in maniera profonda ed intima¹⁵⁶.

¹⁵² C. WAGSTAFF, *Bernardo Bertolucci: Intravenous Cinema*, in "Sight and Sound", cit., p. 20

¹⁵³ G. FILORAMO, M. MASSENZIO, M. RAVERI, P. SCARPI, *Manuale di storia delle religioni*, Roma, Laterza, 1998, p. 339

¹⁵⁴ P. LAGAZZI, *Attilio Bertolucci e il cinema*, in "Cineforum", cit., p. 58

¹⁵⁵ C. WAGSTAFF, *Bernardo Bertolucci: Intravenous Cinema*, in "Sight and Sound", cit., p. 21

¹⁵⁶ *Ibidem*

I maestri

La filmografia di Bertolucci, come abbiamo avuto modo di vedere, è ampia e differenziata, ma accomunata da alcune costanti tematiche. Lo stile narrativo del regista è distinguibile ma non è un tratto così caratterizzante da permetterci di individuare immediatamente la sua presenza all'interno di una produzione; in altre parole, non c'è un immediato riconoscimento da parte dello spettatore di una cifra stilistica così forte, come invece accadeva per registi come Hitchcock o Rossellini, e come accade tutt'oggi con altri autori, come Wes Anderson o Michael Bay.

La produzione bertolucciana, infatti, manca di coesione stilistica e narrativa¹⁵⁷: possiamo osservare al suo interno tematiche e peculiarità ricorrenti, ma è impossibile intrappolare tutta la filmografia nelle strette maglie di una comprensione univoca. Troviamo, infatti, momenti nella carriera del regista dove si dedica pienamente al fascismo ed alla lotta antifascista, come nel periodo che comprende *Strategia del ragno*, *Il conformista* e *Novecento*¹⁵⁸; ma, in queste stesse pellicole, dobbiamo fare i conti rispettivamente con una visione eroica della Resistenza ed un montaggio semplice ed invisibile, con la critica all'inazione e scelte di inquadrature sincopate e stranianti, con una narrazione storico-realistica ed una panoramica d'ampio respiro. Questo significa che, pur condividendo tematiche, periodo storico e linguaggi, i film di Bertolucci presentano ciascuno la propria originalità¹⁵⁹.

È dunque difficile individuare nel regista parmense l'appartenenza ad una specifica scuola artistica, od i riferimenti ad uno stile da manuale, una corrente di pensiero ben delineata. E tuttavia possiamo individuare due figure chiave d'ispirazione cinematografica per Bertolucci, che, seppur ben distante dall'averne modellato ogni aspetto, lo hanno certamente influenzato con la loro presenza e la loro filmografia: Pasolini e Godard.

Pier Paolo Pasolini, nato nel 1922, aveva dunque già trentacinque anni quando la famiglia Bertolucci, trasferitasi a Roma, si stabilì vicino a casa sua; l'intellettuale aveva vissuto in toto gli anni del fascismo e della gioventù mussoliniana, frequentato il doposcuola ed il GUF, ma aveva anche visto gli orrori della guerra e disconosciuto prontamente il regime italiano. Pasolini aveva fatto parte dell'Italia che si risollewa dopo la terribile tragedia della Seconda Guerra Mondiale, e la sua produzione di letterato era proficua, poiché scriveva fin da piccolo.

Tuttavia, nonostante fosse stato collaboratore di molte sceneggiature in passato, il Pasolini a cui Bertolucci si ispira, ossia il Pasolini regista, nasce proprio in concomitanza con la collaborazione con il giovane parmense: il primo film di uno è la prima esperienza cinematografica dell'altro, nonostante la differenza sostanziale d'età. *Accattone* non si può certo definire un successo¹⁶⁰, eppure è innegabile che alcune figure-chiave di questa pellicola si vedranno subito nel primo Bertolucci: l'opera è incentrata su un proletario che

¹⁵⁷ M. MORANDINI, *Prima della rivoluzione*, in "Cineforum", cit., p. 9

¹⁵⁸ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., pp. 60-94

¹⁵⁹ M. MORANDINI, *Prima della rivoluzione*, in "Cineforum", cit., p. 9

¹⁶⁰ A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci: filmografia*, cit., p. 3

cerca di sopravvivere giorno per giorno, e si ritrova a rubare ed a farsi mantenere dalle prostitute.

Proprio quest'ultimo personaggio è anche il motore della storia di *La commare secca*, poiché tutte le indagini si svolgono in seguito all'assassinio di una prostituta. Non solo: anche il tema della morte è presente in entrambi i film: Vittorio Cataldi, ossia l'accattone, muore alla fine della narrazione, proprio come in *La commare secca* è una morte a svolgere il ruolo di incipit. Non è infatti un caso che la sceneggiatura di questa pellicola sia stata scritta a quattro mani da Bertolucci e Pasolini¹⁶¹.

Il regista parmense descrive l'esperienza compiuta durante le riprese di *Accattone* come una continua scoperta, come se ogni inquadratura fosse una novità: "Né io né Pasolini conoscevamo il cinema. Era come se il cinema nascesse di nuovo perché Pasolini, non avendo mai fatto un film prima di allora, stava inventando il cinema come fosse la prima volta. Quando faceva uno zoom, per me, quel film scopriva lo zoom. Sembrava fosse il primo zoom della storia del cinema"¹⁶². Questo pensiero esprime bene il rapporto duplice che intercorre tra i due: da un lato, l'ammirazione del giovane per l'illustre letterato e intellettuale, che di fatto inventa, scopre, modifica procedimenti di narrazione nel cinema; dall'altro il fatto ineludibile che anche per un uomo affermato come Pasolini era necessario imparare cose nuove e adottare tecniche cinematografiche, poiché era la prima esperienza anche per lui¹⁶³.

Tuttavia, anche in un'opera così profondamente influenzata da uno dei suoi maestri (che, va ricordato, è uno scrittore molto affermato e ben vent'anni più adulto di Bernardo), Bertolucci è intenzionato a differenziarsi, ad affermarsi come singola personalità e singolo stile: proprio per questo la regia tra *Accattone* e *La commare secca* è così profondamente diversa, nonostante la trama sia pasoliniana: "i personaggi pasoliniani di Canticchia, Bustelli, Pipito, Francolicchio, Teodoro e gli altri, sono filmati senza nessuna adesione, a distanza, come entità estranee e sconosciute"¹⁶⁴. Il film del 1962 è una "affezionata ritirata"¹⁶⁵ dal maestro. Nonostante il cambio di direzione del giovane regista, però, Pasolini dimostra ancora una profonda stima per Bertolucci quando descrive la sua opera come un cinema di poesia, differenziandola invece da un altro suo allievo, il piacentino Bellocchio, che considera invece molto più prosastico¹⁶⁶.

La stretta collaborazione tra i due registi finirà, ufficialmente, in questo primo lungometraggio; l'influenza del letterato e poeta sarà infatti limitata (almeno dal punto di vista registico) ai primi anni della carriera di Bernardo, quando è ancora alla ricerca di un modello giovanile. La loro visione della vita è troppo diversa, ed anche il loro approccio al cinema ne risente; è lo stesso regista parmense a dichiarare in una intervista "Non ho la stessa visione della vita, della realtà. Il linguaggio dei film di Pasolini è molto diverso dal linguaggio dei miei film"¹⁶⁷.

¹⁶¹ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 2

¹⁶² J. MELLEN, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 21

¹⁶³ *Ibidem*

¹⁶⁴ R. CHIESI, *La commare secca*, in "Cineforum", cit., p. 65

¹⁶⁵ J. FELL, *Criticism: Bernardo Bertolucci*, cit., p. 45

¹⁶⁶ A. MANCINO, *Destini incrociati #4*, in "Cineforum", Volume 58, Fascicolo 6, 2018, p. 69

¹⁶⁷ J. MELLEN, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 21



Figura 8: Bertolucci e Pasolini (*Gazzetta dello Sport*)

L'altro grande maestro, quello maturato più in là, è Godard. Il regista francese esercita un'influenza indiretta rispetto a Pasolini, amico di famiglia, vicino di casa e conterraneo di Bertolucci; piuttosto della persona, viene valutata l'opera filmica, con tutte le novità e peculiarità che essa reca con sé.

Jean-Luc Godard nasce a Parigi (uno dei luoghi bertolucciani per eccellenza) il 3 dicembre 1930, ed è quindi undici anni più vecchio del regista parmense. Figlio di una famiglia nobile ma in rovina economica a causa della dipendenza dal gioco d'azzardo del padre e del nonno, Godard studia alla Sorbona laureandosi in etnologia, ma si distingue immediatamente per l'acutezza delle sue critiche in diverse riviste cinematografiche, come i famosissimi *Cahiers du cinéma*, in cui scrive già a partire dal 1950¹⁶⁸.

La sua produzione filmica inizia a metà degli anni Cinquanta, ma rimarrà sempre intrecciata fortemente con la critica e la filosofia del cinema; Godard, infatti, riconosce nella sua contemporaneità un modo di fare cinema vecchio, logoro e stanco¹⁶⁹, e ne vuole proporre uno nuovo: un cinema più artigianale, che sia in grado di compiere un'incisiva critica sociale prendendo ad esempio non i massimi sistemi, ma la società francese realmente esistente, inserendosi nella contemporaneità e nel presente¹⁷⁰.

Da qui la necessità, condivisa anche con Bertolucci, di film che parlino di vita reale, vissuta, e soprattutto di una complessità e di una ambiguità precedentemente rigettate dal cinema.

Il regista, per sua stessa ammissione¹⁷¹, si inserisce nel più ampio movimento della Nouvelle Vague, un'intensa, ma tutt'altro che sistematica, opera di riforma realizzata fin

¹⁶⁸ S. ALOVISIO, *Jean-Luc Godard*, Venezia, Marsilio Editore, 2018, pp. 10-11

¹⁶⁹ A. FARASSINO, *Jean-Luc Godard*, Firenze, La nuova Italia, 1974, pp. 30-31

¹⁷⁰ J. MIRABELLA e P. PITIOT, *Intervista a Bernardo Bertolucci*, cit., p. 52

¹⁷¹ Ivi, p. 41

dai primi anni Cinquanta da una molteplicità di figure francesi legate in qualche modo alla settima arte: critici, operatori, creativi, produttori, i protagonisti di quest'epoca sono alla ricerca di un cinema più vero, autentico e, soprattutto, consapevole. Per questo al montaggio invisibile, tipicamente hollywoodiano, sostituiscono invece una tecnica molto più eloquente ed esplicita, cercando di utilizzare le inquadrature ed i tagli non solo come metodo narrativo, ma anche come espressione di significato¹⁷².

Il cinema deve quindi diventare autoconsapevole e autocritico, venire a conoscenza dei propri metodi espressivi ed utilizzarne a pieno le possibilità, svincolandosi dalla sceneggiatura e dalla rigidità schematica delle grandi produzioni per diventare un'arte più naturale, immediata; sotto la guida sapiente del regista, che plasma la pellicola in ogni aspetto, diventa quindi un'opera in divenire, un flusso artistico che non deve necessariamente mantenersi coerente dal punto di vista logico, ma sviluppa invece un linguaggio filmico personale e sfaccettato¹⁷³.

Gli anni in cui Bertolucci si sente maggiormente influenzato da Godard e questo movimento artistico sono quelli che lui stesso definisce la "malattia teorica"¹⁷⁴: il regista parmense è convinto che il cinema possa, a tutti gli effetti, contribuire a cambiare il mondo. La sua volontà è dunque quella di intervenire in maniera diretta sulla realtà, facendo in modo che gli spettatori possano osservare le sue opere e modificare le proprie convinzioni e le proprie ideologie; è d'altronde in quegli anni che Bertolucci si avvicina sempre di più al Comunismo (fino ad ottenere la tessera del partito nel 1968), associazione che richiede non solo l'adesione ad una serie di idee e di valori, ma che auspica in maniera sistematica il proselitismo e la propaganda.

Ma l'Italia non è la Francia, e il pubblico italiano è profondamente diverso da quello francese; non è un caso che il film che più si avvicina allo stile della *Nouvelle Vague*, *Prima della rivoluzione*, ottenga una ricezione piuttosto deludente sia per la critica che per il grande pubblico nelle sale italiane. Sarà solamente in seguito, agli albori delle contestazioni del '68, che ci si renderà conto che l'opera era stata anticipatrice dei tempi e profondamente moderna per qualità espressive¹⁷⁵.

Per quanto ammiratore del suo lavoro e della sua persona, Bertolucci non risparmia però le critiche allo stile ed alle idee di Godard: è infatti convinto che il regista francese per me la sua filmografia di un elitismo evidente, che non gli permette di essere incisivo verso le grandi masse; la sua volontà è, al contrario, raggiungere quanto più pubblico possibile, indipendentemente dalla classe sociale e dalla preparazione culturale e filosofica¹⁷⁶.

Ne abbiamo testimonianza, per esempio, nella volontà di diffondere *Novecento* negli Stati Uniti, dando loro non solo un quadro realista della campagna italiana, ma anche una realtà con cui identificarsi, creando dunque un legame con i socialisti e i comunisti d'oltreoceano.

¹⁷² R. TURIGLIATO, *Nouvelle Vague*, Torino, Ente Festival Internazionale Cinema Giovani, 1985, pp. 14-15

¹⁷³ S. ALOVISIO, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 151

¹⁷⁴ M. SILVERMAN, *Bertolucci by Bertolucci*, cit., p. 57

¹⁷⁵ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., pp. 40-41

¹⁷⁶ C. SHARRETT, *Bernardo Bertolucci*, in "Cineaste", cit., p. 52

Bertolucci, tuttavia, rifiuta in seguito anche questa volontà di trasmissione, ed, in generale, l'idea che il cinema possa avere effetti diretti sulla mente delle persone, un tangibile risultato politico (perlomeno in Italia)¹⁷⁷.

Il regista parmense ha dunque questi due modelli a cui fare riferimento: i due che più lo condizionano, Godard e Pasolini, ne accompagnano spiritualmente la produzione filmica solo nei primi anni di carriera. Ma l'elenco delle influenze per Bertolucci è comunque molto lungo: "Renoir, Ophüls, Mizoguchi, Ford, Antonioni, Tourneur, Scorsese ..." ¹⁷⁸. Un cineasta come Bernardo, che espande le sue conoscenze in ogni campo artistico ogni volta che se ne presenta l'occasione, avrà necessariamente uno stile mimetico, adattabile, che punta ad assorbire quanto più possibile da ogni fonte. Forse proprio a causa di questa mancanza di un solido e chiaro stile da imitare, Bertolucci fa dell'originalità e della diversità di stile, temi e trame il cardine della sua filmografia.

¹⁷⁷ J. MELLE, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 23

¹⁷⁸ J. MIRABELLA e P. PITIOT, *Intervista a Bernardo Bertolucci*, cit., p. 55

Fascismo e comunismo

Bertolucci è un uomo inserito all'interno del suo tempo storico; è vero, egli non è un politico, un governante, un generale, e dunque non è colui che interviene in maniera diretta nella storia, modificandola con le proprie azioni. Tuttavia, in quanto spettatore in prima persona di quanto accade nel mondo, ha una visione privilegiata, interna, degli eventi epocali della sua contemporaneità; inoltre, attraverso il suo ruolo di regista, Bertolucci è in grado di rappresentare per un ulteriore pubblico, quello del cinema, la propria personale versione del mondo in cui è immerso.

È pertanto perfettamente naturale aspettarsi che Bernardo si confronti, in molti dei suoi film ed in particolare in quelli più giovanili, con le ideologie permeanti e totalizzanti del XX secolo: il fascismo e il comunismo. Egli non intende però essere un teorico, un intellettuale con il compito di elaborare nuove forme o controbattere le interpretazioni altrui; piuttosto, la sua funzione sarà quella di rappresentare in maniera solida e concreta la realtà di queste ideologie sul campo, nella vita di tutti i giorni. Alla ricerca, come Godard¹⁷⁹, di un cinema che non sia esterno al vissuto dello spettatore, Bertolucci deve perciò confrontarsi non con il fascismo e il comunismo, ma piuttosto con i fascisti e i comunisti: persone in carne ed ossa, con difetti, incongruenze e ipocrisie, che tuttavia sono in grado di mostrare apertamente cosa queste ideologie provochino nell'essere umano.

La prima distinzione che va fatta tra le due ideologie cardine del Novecento è la temporalità: Bertolucci nasce in un'Italia che ormai di fascista non ha più nulla, poiché la guerra è in corso ed è disastrosa, ed, all'epoca della sua infanzia, sono lontani i tempi in cui tutta la gioventù italiana si indottrinava sui libri di propaganda e veniva seguita durante l'intero percorso di crescita dall'apparato statale. Il regista parmense vive i primi anni della vita in un'Italia in rovina e che si sta, tuttavia, risollestando con forza e volontà d'animo, un'Italia fiaccata da vent'anni di dittatura che oramai ha rinnegato il passato, un'Italia nata in totale opposizione a Mussolini, tanto da inserire come dodicesima disposizione la specifica "È vietata la riorganizzazione, sotto qualsiasi forma, del disciolto partito fascista"¹⁸⁰.

Bertolucci, perciò, non ha mai sperimentato di persona l'oppressione del Duce nel suo Paese, ma è al contrario immerso in un ambiente politico e religioso totalmente nuovo: quello della Guerra Fredda. L'Italia, sia a causa della sua posizione geografica, sia per l'abitudine ad assimilare culture e novità estere, si ritrova in due realtà opposte: da un lato, essendo all'interno della sfera d'influenza statunitense, riceve immensi aiuti dagli americani attraverso il fondamentale Piano Marshall, che gli consente di rimettere in piedi la propria economia e ricostruire a poco a poco il Paese¹⁸¹; dall'altro, forse proprio in

¹⁷⁹ A. FARASSINO, *Jean-Luc Godard*, cit., p. 30-34

¹⁸⁰ *Costituzione della Repubblica italiana*, Napoli, Edizioni giuridiche Simone, 2017, p. 52

¹⁸¹ M. DEL PERO, *Libertà e impero: gli Stati Uniti e il mondo 1776-2016*, Roma, Edizioni Laterza, 2017, P. 285-291

risposta all'opprimente fascismo a cui è stata soggetta per due decenni, ideologicamente si avvicina in maniera consistente ai Paesi socialisti e comunisti (per quanto siano i democristiani a dominare incontrastati la scena politica per tutto il Secondo Dopoguerra). Conciliare dunque un mercato statunitense, visceralmente opposto al Comunismo (in quanto suo avversario politico) ed un'ideologia socialista diventa un problema non indifferente per la poetica di Bertolucci, che, con l'avanzare della carriera, si preoccupa non solo del successo commerciale in Europa, ma anche di quello negli Stati Uniti (come abbiamo potuto osservare nel caso di *Novecento*). Nasce quindi una contrapposizione polare anche nell'animo del regista, che, pur vivendo nella metà europea appartenente al blocco occidentale¹⁸², è però orientato ideologicamente verso il blocco sovietico e la sua attuazione del comunismo.

Il rapporto del regista parmense con il fascismo sarà trattato in una sezione apposita, poiché esso si può circoscrivere in maniera piuttosto precisa ne *Il conformista*; tuttavia, la questione inerente al socialismo ed al comunismo permea, invece, diversi film ed interviste di Bertolucci, e va dunque analizzato non attraverso un'unica pellicola, ma con uno sguardo d'insieme più ampio.

La prima questione che necessita di un chiarimento è cosa siano le dottrine socialiste e comuniste: pur senza entrare in una dissertazione dettagliata sul tema, va operata una distinzione non solo per conoscerne le peculiarità, ma anche e soprattutto per comprendere come esse siano state recepite nei vari Stati.

È indiscutibile che la nascita del socialismo come movimento prima sociale e poi politico sia da attribuire alla figura di Karl Marx, intellettuale del XIX secolo che (insieme all'amico Engels) scrive prima il *Manifesto del Partito Comunista* e poi *Il Capitale*¹⁸³. La visione centrale del marxismo (che si iscrive in una più generale hegeliana concezione della storia come processo¹⁸⁴) è che il popolo sia stato essenzialmente oppresso dalle classi dominanti attraverso il possesso dei mezzi di produzione del cibo e la costruzione di una serie di idee (che costituiscono la cosiddetta sovrastruttura ideologica) studiate per preservare lo status quo¹⁸⁵. In sostanza, nella visione del comunismo e del socialismo, la storia viene vista attraverso le lenti della lotta di classe, un processo continuo di usurpazione da parte di alcuni individui ai danni di altri, che sfruttano il plusvalore (un concetto economico complesso e non sempre chiaro che possiamo sintetizzare con il guadagno che un operaio è in grado di far ottenere al proprio datore di lavoro a cui sottraiamo il suo stipendio¹⁸⁶) da questi prodotti per acquisire denaro e dunque potere. L'idea dell'intellettuale tedesco è quella di operare una rivoluzione proletaria (ossia della classe dei lavoratori) per ottenere

¹⁸² Ibidem

¹⁸³ G. FORNERO, *Marx*, in *percorsi di filosofia: storia e temi*, volume 3A, Milano, Pearson, 2012, pp. 82-83

¹⁸⁴ T. TUPPINI, *Hegel*, Milano, Corriere della Sera, 2014, pp. 23-25

¹⁸⁵ M. CINGOLI, *Marx*, Milano, Corriere della Sera, 2014, pp. 18-22

¹⁸⁶ G. FORNERO, *Marx*, in *percorsi di filosofia: storia e temi*, cit., pp. 86-87

quei mezzi di produzione e poter quindi appropriarsi dei beni che sono frutto della loro attività¹⁸⁷.

Quest'ipotetica rivoluzione, tuttavia, si dimostra impraticabile come dato di fatto: come nel caso della Rivoluzione Francese, infatti, è necessario che sia non solamente il popolo (o, più nello specifico, il proletariato) a rivoltarsi contro il potere precostituito, ma anche chi, in parte, questo potere lo possiede già: le rivoluzioni socialiste della storia, infatti, ossia quella russa del 1917 e quella cinese del 1949, hanno dovuto beneficiare non solo del supporto dei lavoratori (soprattutto nel caso di Mao Zedong, che si trovava in un Paese agricolo e poco o nulla industrializzato), ma anche e soprattutto di personalità influenti e potenti in grado di rovesciare il governo attraverso l'alleanza con ampie fasce della popolazione (come Lenin fece con gli Zar di Russia)¹⁸⁸.

La più grande differenza tra socialismo e comunismo si configura dunque all'interno dell'ambito militare: se il secondo persegue la lotta armata, ed auspica dunque per una effettiva rivoluzione del proletariato, il primo si è invece storicamente evoluto in un senso più generalmente riformista, ossia che si propone di entrare nelle strutture di potere già costituite per modificarne lentamente alcuni aspetti in favore dei lavoratori¹⁸⁹.

Cosa viene recepito, di tutto questo, in Italia? Sostanzialmente, la differenza tra le due ideologie di sinistra è l'estremismo con il quale esse si pongono: in un Paese in cui la Destra è oramai inesistente (siamo infatti ancora troppo vicini temporalmente al fascismo), ed il Centro è la forza trainante, l'estrema Sinistra è rappresentata dal PCI (appunto, il Partito Comunista Italiano), mentre i più moderati sono inseriti nel PSI (Partito Socialista Italiano)¹⁹⁰.

In effetti, la fondamentale differenza tra le due ideologie è il rapporto con il capitalismo: mentre il socialismo vorrebbe inserirsi all'interno delle strutture create da questo sistema economico per consegnare più potere in mano ai lavoratori, aumentando le leggi di mercato, il comunismo vorrebbe a tutti gli effetti cancellare il sistema occidentale in favore di un controllo statale che limita (fino a rendere inesistente) il capitale e l'iniziativa privata.

Dopo questo breve riassunto, torniamo quindi al tema principale: Bertolucci è socialista o comunista? Di fatto, nel 1968 il regista prende la tessera del PCI e si inserisce dunque nella seconda categoria di ideologie, quella in teoria più estremista. Tuttavia la questione è più complessa di quanto sembri: se, nel caso del fascismo, Bertolucci è in grado di esprimere una ferma (per quanto ovvia) condanna, attraverso l'uso di personaggi e ambientazioni che provocano nello spettatore un naturale senso di distacco emotivo e, talvolta, di pura ripugnanza, per il comunismo il regista si sbilancia molto meno. È sì chiara la sua posizione politica ("Non sono un Troskysta", dice in un'intervista a Joan Mellen, "Sono nel Partito

¹⁸⁷ Ivi, pp. 93-105

¹⁸⁸ F. ROMERO, *Storia internazionale dell'età contemporanea*, Roma, Carocci Editore, 2012, pp. 33-35

¹⁸⁹ Ivi, pp. 92-93

¹⁹⁰ L. SALVATORELLI e G. MIRA, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Volume 2, Verona, Oscar Mondadori, 1964, pp. 32-37

Comunista”¹⁹¹), ma molto meno lo è la sua considerazione del realismo riformista: lui stesso ammette che in Jugoslavia e Russia esiste effettivamente una forma di socialismo, ma non è affatto lo stadio finale¹⁹².

Basti pensare ai dialoghi, profondi e terribili, di Fabrizio in *Prima della Rivoluzione*, che si interroga non tanto sulla questione della proprietà dei mezzi di produzione o della necessità per lo Stato di limitare l’iniziativa privata in favore della collettivizzazione, ma piuttosto sulle implicazioni più intime e personali: “Gli uomini danno la loro storia in un ambiente che li condiziona [...]. Io sono il fallimento di quella frase. Bisogna aprire gli occhi. Tu volevi modificarmi, anch’io l’ho sperato. E invece sono una pietra, non muterò mai”¹⁹³.

Una simile riflessione, ma molto più nostalgica e incantata, si può osservare anche in *The dreamers*, in cui il regista parmense, nella memoria di un tempo ormai passato, confonde e mescola le istanze del movimento giovanile del ’68 con gli ideali socialisti e comunisti di uguaglianza e libertà.

Tuttavia la più grande dimostrazione della mancanza di una radicale scelta politica in Bertolucci è semplicemente la volontà di non agire direttamente, ma piuttosto lasciar parlare i suoi film: il regista preferisce mettere il pubblico di fronte a questioni filosofiche importanti come il rapporto dell’Italia con il comunismo e le sue radici fasciste; mostra le difficoltà di un giovane italiano socialista in *Prima della Rivoluzione*; mette a nudo la crudeltà del partito mussoliniano ne *Il Conformista* e *Strategia del ragno*. Si mette dunque non tanto al servizio della macchina della propaganda di sinistra, quanto piuttosto come lucido osservatore di questo fenomeno, che in Italia troverà sì terreno più fertile che in molti Paesi dell’Europa Occidentale, ma che non finirà mai per sfociare in una vera e propria rivoluzione di stampo pienamente comunista. Bertolucci lo sa, ma non sembra mai dispiacersene particolarmente¹⁹⁴.

¹⁹¹ J. MELLEN, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 23

¹⁹² J. MELLEN, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 23

¹⁹³ B. BERTOLUCCI, *Prima della rivoluzione*, Roma, 1984, p. 12

¹⁹⁴ J. MELLEN, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 21

Il conformista

Il conformista è uno dei film più importanti per comprendere l'inizio e l'evoluzione della carriera artistica di Bertolucci: la pellicola del 1970 presenta infatti alcuni tratti caratteristici che saranno fondamentali lungo tutto il corso della produzione del regista, quali l'intensa attrazione per le vicende storiche, il rapporto con il comunismo ed il fascismo, la psicanalisi e la ricerca interiore.

Di fatto quest'opera è il primo vero e proprio successo nazionale ed internazionale di Bertolucci, che torna sulle scene dopo ben sei anni dall'uscita dell'ultimo film, *Prima della rivoluzione*: il film ottiene grande fama sia appellandosi alla sua natura propriamente antifascista, sia nel dipingere il romantico decadere della classe borghese¹⁹⁵.

Profondamente mutate le istanze godardiane, archiviate le prime esperienze insieme al maestro ed amico Pasolini, Bernardo comincia qui a costruire un proprio stile narrativo, senza mai fissare una schematizzazione precisa ma inserendo ugualmente una cifra stilistica adattabile e malleabile al contesto della pellicola.

Nell'analizzare *Il conformista*, vista la singolare complessità della struttura narrativa, si è scelto di procedere in maniera più ordinata e chiara possibile, suddividendo i temi in diversi compartimenti (che tuttavia, per ovvie ragioni di comprensione olistica, si intrecceranno più volte) e presentando inizialmente la trama ed i personaggi.

Trama

La struttura temporale de *Il Conformista* è una costruzione tutt'altro che lineare: piuttosto che presentare i fatti ed i personaggi in successione cronologica, dando modo di comprendere gli eventi mano a mano che ci vengono presentati, Bertolucci sceglie invece una complessa architettura fatta di continue oscillazioni tra il presente ed il passato¹⁹⁶.

Discuteremo successivamente in maniera dettagliata di questa costruzione narrativa in seguito, per il momento è necessario però presentare una trama che segua la linearità del racconto senza riordinarne le scene, per poter comprendere quali siano le percezioni di chi, per la prima volta, guardi quest'opera cinematografica. Mi riferirò in questo riassunto all'elaborazione delle scene da me compiuta, che si trova all'appendice, nella sezione *Scene*.

Marcello Clerici, rappresentante per eccellenza della classe media¹⁹⁷, è seduto sul materasso, completamente vestito, nella sua camera da letto a Parigi. L'atmosfera ricorda

¹⁹⁵ A. VOGEL, *Bernardo Bertolucci*, in "Film Comment", cit., p. 25

¹⁹⁶ M. WALKER, *Style and Narrative in Bertolucci's The Conformist*, in "Cineaction", cit., p. 34

¹⁹⁷ J. MELLEN, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 21

in tutto e per tutto quella di un film noir, per colore ed ambientazione¹⁹⁸. Egli attende freneticamente una telefonata da Manganiello, l'agente fascista che gli rivela che, contrariamente rispetto al viaggio pianificato, Anna è partita con il marito Luca Quadri verso la loro casa in Savoia. Marcello prende cappello e pistola, copre la moglie Giulia, nuda nel letto accanto a lui, e scende le scale¹⁹⁹.

Non appena uscito dalla porta dell'albergo, Marcello sale in auto con il soldato del partito fascista. Sul sedile posteriore, va con il pensiero alla serata in cui, mentre era ancora in Italia, aveva conversato con Italo Montanari, il suo amico ipovedente. La discussione verte sul matrimonio, sul senso di normalità, sull'appartenenza ad un gruppo. Il protagonista racconta inoltre del rapporto con il padre, della pazzia di quest'ultimo e del suo incontro con un giovane Hitler; Italo si assenta poi per svolgere il suo lavoro di annunciatore radiofonico, in cui proclama con sicurezza la bontà dell'unione politica tra Italia e Germania²⁰⁰.

Un colonnello del Ministero viene a far visita a Marcello, cercando di comprendere le sue intenzioni: il giovane uomo si era infatti proposto per una missione di spionaggio di un antifascista in Francia, sfruttando come pretesto il viaggio per le proprie nozze, ormai imminenti. Il colonnello osserva che chi si offre per questa tipologia di azione lo fa solitamente per tre ragioni: paura, denaro o fede nel Partito, ma non riconosce in Marcello nessuna di queste motivazioni; tuttavia il protagonista non concede una risposta, e vuole solamente conoscere se l'operazione è stata approvata e quali siano i dettagli²⁰¹.

Marcello viene dunque ricevuto al Ministero, un edificio immenso e freddo, in cui scorge per un attimo, nell'ufficio del Ministro, una prostituta che lo colpisce profondamente con il suo sguardo. Una volta ricevuto dalla figura istituzionale, viene elogiato per la dedizione al partito, e viene rivelato il contenuto della missione: spiare il professor Quadri, un esiliato politico a Parigi²⁰². Il flashback termina, e riprende quindi la conversazione tra i due fascisti nell'auto di Manganiello²⁰³. Poco dopo, Marcello si sposta con la memoria ad uno degli ultimi incontri prima del matrimonio che ha avuto con Giulia, la sua bella e frivola fidanzata. Presentatosi a casa della futura sposa, Marcello ha un istante di esitazione durante la consegna dei fiori, che vengono prima dati alla domestica, poi ripresi e offerti a Giulia, che infine li riconsegna alla cameriera, con il compito di metterli in un vaso. Non appena arrivati nel salotto dell'appartamento, la giovane donna bacia con fervore il fidanzato, cercando di convincerlo a consumare in anticipo il matrimonio proprio in quel momento, ma l'uomo la rifiuta fermamente.

¹⁹⁸ M. WALKER, *Style and Narrative in Bertolucci's The Conformist*, in "Cineaction", cit., p. 35

¹⁹⁹ Scene 1-2

²⁰⁰ Scene 3-4

²⁰¹ Scena 5

²⁰² Scena 6

²⁰³ Scena 7



Figura 9: Marcello al Ministero

La conversazione si sposta dunque sulla necessità per Marcello di confessarsi: nonostante quest'ultimo si professi non cristiano, Giulia sostiene che il prete non li sposerà in mancanza di questo sacramento e che, d'altro canto, la maggior parte delle persone si professa cattolica ma non crede più a niente. Interviene poi la madre della donna, che porta l'attenzione ad una lettera anonima da loro ricevuta (si scoprirà poi essere stata inviata dallo zio Perpuzio, che aveva da sei anni un'abusiva relazione con Giulia), che mette in guardia la famiglia della sposa dalle malattie ereditarie di Marcello, il cui padre, si dice, è sifilitico. Tuttavia, il giovane uomo si proclama disposto a sottoporsi a tutte le analisi, ma le donne lo giudicano al di sopra di ogni sospetto e, secondo la futura suocera, egli è addirittura un angelo²⁰⁴.

Segue una scena dal dubbio inquadramento temporale, nella quale l'agente Manganiello insegue, senza preoccuparsi di non essere visto, Marcello fino alla casa della madre, dove, dopo essere sceso dall'auto, si identifica come l'agente dal partito fascista incaricato di aiutare il protagonista nella sua missione. Il flashback viene quindi interrotto dalla conversazione in auto tra Marcello e Manganiello riguardante le difficoltà di accelerare in una strada ghiacciata.²⁰⁵

Il protagonista, in un nuovo flashback, entra nell'ampia tenuta della madre, dove ella alloggia con il suo amante, Alberi, che è anche il suo autista. Marcello, dopo averla invitata a rivestirsi e a darsi un po' di contegno (motivo per il quale la madre si lamenta di avere un figlio moralista), la porta con sé per andare a far visita al padre, non prima, tuttavia, di aver ordinato a Manganiello di liberarsi, con la forza, dell'autista Alberi²⁰⁶.

²⁰⁴ Scena 8

²⁰⁵ Scene 9-10

²⁰⁶ Scena 11

Madre e figlio vanno dunque a far visita al familiare, rinchiuso, non si sa da quanto tempo, in un istituto di sanità mentale; un infermiere, all'entrata, segnala loro che la situazione quel giorno è positiva, a differenza del giorno precedente. Clerici è infatti immerso nella scrittura, nella declamazione di ideali patriottici e nazionalistici ed in una apparente ed accorata riflessione sul rapporto tra individuo e Stato; Marcello, una volta solo con lui, sfoga la sua frustrazione, accusandolo di aver torturato ed ucciso nel nome del fascismo²⁰⁷.

Torniamo dunque alla linea temporale iniziale, in cui Manganiello sta guidando l'auto all'inseguimento di Luca e Anna, e nel frattempo racconta al camerata una delle sue disavventure in Africa, nella quale gli era stata data la colpa di un contrordine non ricevuto in tempo. Nel sentire queste parole, Marcello scende dall'auto, dicendo che non c'è ragione di proseguire e che è tutto inutile; dopo pochi passi, però, sale nuovamente sul veicolo²⁰⁸.

Si intrecciano qui due ricordi con linee temporali differenti: nel primo, il più recente, vediamo Giulia accompagnare Marcello da un prete, che vuole conoscere da quanto tempo non si confessi e quali peccati abbia commesso; alla risposta "li ho commessi tutti" da parte del giovane uomo, entriamo a tratti nelle sue memorie di quand'era bambino. L'autista Pasqualino l'aveva fatto salire in macchina, si era diretto nel giardino di una grande tenuta, dove i due si sono divertiti a giocare insieme. Tuttavia, poco dopo, Lino aveva attirato il bambino dentro la casa con la scusa di fargli vedere una pistola, e l'aveva poi rinchiuso nella sua camera, pronto a molestarlo; Marcello, tuttavia, era riuscito a sottrargli la rivoltella ed, anche in risposta alle suppliche dell'autista stesso, aveva finito per sparargli.

Di fronte al racconto di questa storia, il prete si mostra molto più interessato ai dettagli scabrosi ed ai rapporti carnali intrattenuti da Marcello piuttosto che all'effettivo omicidio. La conversazione poi prosegue con l'impetosa descrizione di Giulia da parte del futuro marito, che la ritiene meschina e mediocre; l'agente fascista fa poi intendere che il motivo del matrimonio è dunque la ricerca del perdono da parte della società (e non, come il protagonista stesso chiarisce, da parte della religione)²⁰⁹.

Il racconto si sposta dunque all'addio al celibato di Marcello, nel corso del quale discute con Italo su cosa sia un uomo normale o, nelle parole del protagonista, un "vero fascista"; tuttavia l'amico, non comprendendo la profonda ricerca di normalità di Marcello, dice proprio che loro due sono diversi dagli altri²¹⁰.

²⁰⁷ Scena 12

²⁰⁸ Scena 13

²⁰⁹ Scene 14-15-16-17

²¹⁰ Scena 18



Figura 10: Marcello si confessa con il prete

Non viene rappresentato il matrimonio, ma vediamo immediatamente i novelli sposi sul treno diretto a Parigi; dopo che Marcello ha recitato alcuni versi di D'Annunzio, Giulia gli confessa il suo segreto: la ragazza non è vergine, ma è stata violata fin da quando aveva quindici anni da suo zio Perpuzio (che era stato, nonostante questo, testimone delle sue nozze). Il racconto della violenza viene interrotto dalla tappa che Marcello compie a Ventimiglia, dove gli viene riferito che il suo compito non sarà più solamente quello di spiare il dissidente, ma di assassinarlo.

Nuovamente sul treno, questa volta diretti a Parigi, Giulia si confessa al marito, riferendogli le azioni deplorevoli che lo zio, già vecchio, compiva su un'adolescente; Marcello, tuttavia, non è affatto scandalizzato, né preoccupato, tanto che ripete, gesto per gesto, ciò che lo zio Perpuzio del racconto compiva sull'inerte ragazza. I due sposi consumano dunque il matrimonio nella cabina del treno²¹¹.

Giunti nell'appartamento a Parigi, il protagonista racconta alla moglie della personalità e delle caratteristiche fisiche di Quadri (tra cui la gobba, della quale Giulia si prende gioco), e telefona subito al professore, ottenendo, dopo una breve conversazione, un invito per quel pomeriggio. Dopo aver evitato di rispondere alla chiamata di Manganiello, i due novelli sposi scendono in strada, dove Marcello riesce a fuggire dall'agente fascista²¹².

Arrivati all'appartamento del professore, sono accolti dall'abbaire rabbioso del cane al suo interno, e, subito dopo, dalle parole rincuoranti di Anna, la giovanissima e affascinante moglie di Quadri. È lei che intrattiene la coppia in soggiorno, versando loro da bere, ma in realtà interessandosi esclusivamente a Giulia. Escono poi dall'ufficio del professore diversi

²¹¹ Scene 19-20-21

²¹² Scene 22-23

uomini, suoi amici o forse studenti, che accompagnano, dopo averlo accerchiato con fare minaccioso, Marcello da Quadri²¹³.

All'interno dell'ufficio avviene tra i due la conversazione centrale del film, nel corso della quale si confrontano le opinioni diverse e si discute sul mito della caverna di Platone, su chi siano quegli individui, sulla vita personale e sulle convinzioni fasciste del protagonista. Una volta terminato il colloquio, Marcello ottiene di trovarsi da solo con Anna, della quale si è perduto innamorado, e la forza a baciare; la donna cede, ma subito dopo si allontana silenziosamente²¹⁴.

I due novelli sposi procedono con il viaggio romantico a Parigi: Giulia esprime la curiosità di sapere cosa ci sia sopra la Torre Eiffel, e Marcello, cogliendola di sorpresa, chiama un taxi e la fa partire alla volta del grande monumento da sola. Lui si dirige invece verso la scuola di danza dove Anna insegna e, dopo aver assistito a qualche minuto di prove, trascina la donna in una stanza e le propone di fuggire insieme. Lei rivela tuttavia di essere a conoscenza del suo piano e delle sue intenzioni, e lo insulta con fervore; impaurita per la sua vita e quella del marito, però, si spoglia di fronte a lui, lo abbraccia e lo prega di non far loro del male²¹⁵.

Marcello, Giulia e Anna passeggiano poi insieme per i negozi di Parigi, seguiti a debita distanza da Manganiello che, ad un certo punto, è convinto che Marcello si sia nascosto in un parco e si mette a parlargli ad alta voce; non ci è dato però sapere se il giovane uomo sia effettivamente presente, o se l'agente fascista stia parlando solamente alle piante ed al vento²¹⁶.

Il protagonista, tornato nella casa di Quadri, assiste poi ad una scena particolare: Giulia, nuda e coperta solamente da un lenzuolo, è sdraiata sul letto di Anna, e quest'ultima è seduta ai suoi piedi e la accarezza. La moglie del professore corteggia la giovane italiana, complimentandosi con lei e vestendola, nonostante l'imbarazzo evidente di Giulia, che le fa notare il suo sguardo lussurioso. Anna lascia quindi la stanza e rimprovera Marcello per aver spiato la propria moglie, ma quest'ultimo, insensibile al rifiuto della giovane francese le regala una rosa di Parma appena comprata da una venditrice ambulante²¹⁷.

Tornati al loro appartamento, i due sposi sono seduti su alcuni divanetti. Giulia, con un atteggiamento molto civettuolo, rivela al marito di essere molto triste poiché devono ancora fare l'amore, da quando sono arrivati a Parigi; subito dopo, gli racconta dell'invito di Anna di passare insieme alcuni giorni in Savoia con lei e il marito. I quattro la sera si ritrovano in un locale per cena: la discussione verte su diversi argomenti, dalla supposta antipatia di Giulia per Anna alla volontà del professor Quadri di convertire l'ex alunno alla causa antifascista. Luca propone persino a Marcello di aiutarlo a trasmettere delle importanti informazioni alla rete degli antifascisti in Italia, ma egli rifiuta²¹⁸.

²¹³ Scena 24

²¹⁴ Scene 25-26

²¹⁵ Scena 27

²¹⁶ Scena 28

²¹⁷ Scene 29-30

²¹⁸ Scene 31-32



Figura 11: Marcello regala ad Anna una rosa appena comprata

Durante la cena il protagonista parla finalmente con Manganiello, e sembra essere sul punto di rinunciare al compito: vuole restituire la pistola datagli in dotazione, pur asserendo di non aver perso la volontà di eseguire gli ordini del Partito. Tuttavia, l'agente fascista lo richiama all'ordine, sia con la forza che con le parole²¹⁹.

Ci spostiamo ora nella sequenza più barocca del film: Anna e Giulia iniziano a ballare insieme, attirando l'attenzione di tutta la sala con le loro movenze, eleganti e sensuali. Dopo aver concluso l'esibizione ed aver ricevuto l'applauso degli spettatori, Giulia invita tutti a partecipare ad una danza popolare creando un allegro girotondo. In seguito, l'orchestra inizia a suonare un liscio, ed osserviamo i quattro mischiare le coppie: Giulia con Quadri ed Anna con Marcello. Quest'ultimo tenta di convincere la donna a non partire con il marito per la Savoia, il giorno successivo²²⁰.

Arriviamo dunque al ricongiungimento con la scena iniziale dell'inseguimento: Marcello e Manganiello hanno ormai raggiunto il luogo predisposto per il delitto. Prima, però, il protagonista si lascia andare al racconto di un sogno che ha fatto: lui, cieco come l'amico Italo, riesce a fuggire insieme all'amata Anna. I due fascisti intonano poi un allegro canto popolare.

Si giunge infine alla scena dell'omicidio: un'auto, giunta dalla corsia opposta, si pone di traverso sulla strada, fingendo un malore dell'autista. Nonostante i timori di Anna, il professor Quadri scende dall'auto per sincerarsi delle condizioni del guidatore; viene qui assalito, silenziosamente, dagli agenti fascisti, che lo accoltellano innumerevoli volte,

²¹⁹ Scena 33

²²⁰ Scena 34

lasciandolo esanime a terra. La giovane moglie fugge, correndo verso l'auto di Marcello e cercando in lui la salvezza; egli rimane però indifferente alle sue urla ed alle suppliche dei suoi sguardi. Con un'espressione d'odio, Anna infine si arrende e fugge nel bosco, solo per venire raggiunta dai colpi di pistola degli agenti fascisti²²¹.

Ci spostiamo improvvisamente cinque anni più avanti: il giorno della caduta del Duce: la radio annuncia con regolarità le dimissioni di Mussolini e la nascita del governo Badoglio. A casa della famiglia Clerici, Marcello gioca con la figlia e dice con lei le preghiere. Giulia riceve poi la conferma della colpevolezza del marito nella "faccenda Quadri", ma non per questo lo abbandona; al contrario, è il marito ad uscire di casa, per andare nelle piazze a vedere "come cade una dittatura"²²².

Giunge all'appuntamento con l'amico Italo, che non vedeva da molto tempo, e con lui passeggia sotto un porticato di Roma. È in questo momento che Marcello riconosce in un senzatetto Lino, l'autista che credeva di aver ucciso da bambino. Il protagonista lo aggredisce immediatamente, prima chiedendogli dove fosse il giorno che l'aveva molestato, e poi accusandolo, all'inizio implicitamente e poi esplicitamente, dell'assassinio di Quadri e di sua moglie. Lino fugge, e Marcello, in un impeto di rabbia, denuncia anche l'appartenenza di Italo al Partito Fascista²²³.



Figura 12: Uno sconvolto Marcello tradisce l'amico Italo

²²¹ Scene 35-36

²²² Scena 37

²²³ Scene 38-39

Personaggi

La vicenda de *Il conformista* è chiaramente incentrata sul suo protagonista, Marcello Clerici. I personaggi coinvolti nella narrazione non sono molti, ma influiscono in maniera decisiva sulle azioni e sul pensiero del giovane fascista. Bertolucci compie con essi un'operazione del tutto singolare: pur descrivendoli nei minimi particolari, dando al loro carattere ed alla loro storia una profondità che li esclude dall'idea dello stereotipo, ne fa ugualmente cozzare le caratteristiche con un approccio manicheo. Il dottor Quadri e Marcello, pur essendo un'efficace coppia di maestro ed allievo, presentano tratti personali (come la serietà di uno e la giovialità dell'altro) ed ideologici (fascista uno, antifascista l'altro) che ci portano a metterli in nettissima contrapposizione; allo stesso modo, tanto è frivola, sottomessa ed ingenua Giulia, quanto è intensa, indipendente ed intelligente Anna.

Per questa motivazione, per poter comprendere i temi trattati nel film, è necessario esaminare a fondo i personaggi, senza fermarsi alle caratteristiche che immediatamente ci vengono presentate, ma piuttosto studiandoli per determinarne carattere e motivazioni.

Marcello Clerici

Marcello Clerici, il protagonista della vicenda, è interpretato dal prolificissimo Jean-Louis Trintignant, allora trentanovenne. Di statura media, con i tratti spigolosi e seri e un'impeccabile rasatura, Marcello è il motore dell'intera vicenda: sua è l'idea di utilizzare il viaggio di nozze per compiere la missione di assassinare Quadri, sua la proposta al Ministero, sua l'iniziativa di mettersi al servizio del Governo.

Tuttavia, fin dalla prima scena del film, non possiamo fare a meno di notare l'impotenza del giovane uomo di fronte agli eventi da lui stesso scatenati²²⁴. I titoli di testa lo vedono infatti completamente vestito, seduto sul letto a gambe distese nella camera dell'albergo a Parigi, illuminato da una languida luce rossa, in attesa; sta aspettando la chiamata di conferma di Manganiello, che gli riferirà la notizia che sperava non giungesse mai: Anna, la moglie del professore, ha accompagnato il marito nel viaggio verso la Savoia, contrariamente ai piani precedentemente stabiliti.

Subito Marcello prende giacca e cappello, copre la moglie, distesa nuda sul letto di fianco a lui e scende le scale; tuttavia, non gli è possibile in nessun modo porre rimedio da solo al danno commesso: dovrà attendere che sia Manganiello a venirlo a prendere, a fargli da autista. Clerici, infatti, non possiede un'auto, e dunque non può muoversi autonomamente: è costretto a servirsi dell'agente del partito (che ha peraltro cercato di evitare lungo tutto il corso del viaggio a Parigi²²⁵), e, nonostante sia, formalmente, il capo dell'operazione, è dunque sottoposto ai suoi tempi ed ai suoi modi. Più di una volta il protagonista esorta il camerata ad aumentare la velocità, a spingere sull'acceleratore, per provare ad evitare, in qualche modo, che si compia il misfatto da tempo pianificato. Ma è

²²⁴ Scene 1-2

²²⁵ Scene 22-23-28

tutto inutile, e Marcello rimane in balia degli eventi: Manganiello, pur con gentilezza, gli rifiuta anche questa velleità, per non rischiare di “lasciarci le penne”²²⁶.

Ma Clerici è l'esempio dell'inazione anche sotto un altro punto di vista, quello del proprio partito politico: esclusa infatti la volontà di iniziare l'operazione, la proposta ed il sacrificio che egli è disposto a compiere nelle battute iniziali, l'utilità alla causa fascista e la devozione del giovane uomo svaniscono non appena compare Anna. Marcello si ritrova dunque ad evitare Manganiello, a sfuggirgli in ogni occasione, in modo da non avere notizie ed aggiornamenti sull'operazione; per evitare, in altre parole, di portare a termine la propria missione. Giunge persino a tentare di restituire la pistola, senza ritirarsi formalmente dal comando, ma adducendo poche e deboli scuse per fare in modo che sia Manganiello ad agire, piuttosto che lui²²⁷.

Solo due fattori mantengono Marcello all'interno dell'operazione: da un lato, la fermezza dell'agente inviato dal partito, che, pur riconoscendo le difficoltà di compiere un atto estremo come l'omicidio, gli ricorda che quello è pur sempre un lavoro, e che “chi non fotte è fottuto”²²⁸; dall'altro, il rifiuto di Anna di seguirlo in un'ipotetica e irrealizzabile fuga d'amore, che gli preclude la possibilità di andarsene con la donna che più desidera, e gli dà quindi una forte motivazione per rimanere a Parigi al fine di scoraggiare la moglie del professore a non seguire il marito durante la trasferta in Savoia.

Marcello, dunque, è l'uomo dell'inazione sotto due diversi aspetti, opposti ed inconciliabili: non è in grado di salvare la donna di cui è perdutamente innamorato poiché non può impedirle di partire con il marito verso la Savoia, dove sa che si compirà il loro orribile destino. E, pur presentandosi l'occasione perfetta per attuare il suo piano di fuga con lei quando Anna corre verso la sua macchina (sarebbe stato semplice, per il giovane uomo, cogliere di sorpresa Manganiello, sottrargli l'auto e fuggire con la moglie di Quadri), Clerici se la lascia sfuggire, rimanendo pietrificato di fronte allo svolgersi dei fatti da lui stesso messi in moto. Ma Marcello è anche colui che, nella situazione appena descritta, non è in grado di portare a termine il compito a lui assegnato, e deve affidarsi agli agenti fascisti mentre rimane chiuso in auto, in un immobile limbo di apatia anche di fronte alla crudeltà della scena a cui sta assistendo²²⁹.

Considerato però questo tratto strutturale del protagonista, una petrarchesca accidia che gli impedisce sia di integrarsi pienamente nella sua missione politica, sia di allontanarsene per inseguire il sogno d'amore, rimangono molti interrogativi sulla sua componente psichica, nelle sue motivazioni e nei suoi tratti salienti. Bertolucci ritrae infatti un uomo estremamente composto, addirittura rigido, con un'espressione di pietra che ben poco lascia intendere ai suoi interlocutori, una posa statuaria (persino nella corsa, come osserviamo in diverse sequenze nelle quali la parte superiore del corpo di Marcello rimane

²²⁶ Scena 10

²²⁷ T. PARKS, *Il conformista di Bernardo Bertolucci*, in “Fata Morgana”, cit., p. 122

²²⁸ Scena 33

²²⁹ Scena 36

perfettamente perpendicolare al terreno anche in questo movimento atletico²³⁰) ed una ricercata pacatezza nel tono della voce.

Eppure, tutte queste caratteristiche vengono meno in diverse sezioni della narrazione, portandoci a mettere in discussione le nostre capacità di comprendere a fondo il personaggio che dà origine alla vicenda. Marcello, che, pur disdegnando lo stile di vita della madre, le espone i suoi rimproveri in maniera cortese e senza sbilanciarsi troppo, si ritrova invece ad urlare contro il padre, a torturarlo con accuse espresse con violenza verbale tale da costringere il vecchio a fuggire e nascondersi nelle sicure e strette maglie della camicia di forza²³¹.

Anche l'utilizzo della violenza presenta due risvolti opposti: quando si tratta, infatti, di far desistere Alberi, l'autista e amante della madre, Marcello non si sporca le mani, ma preferisce che a svolgere il compito sia Manganiello; tuttavia, il protagonista non disdegna di utilizzare la forza in alcune situazioni, come, ad esempio, per forzare Anna a baciarlo o per rimanere da solo con lei²³².

Clerici, inoltre, non sembra mai comportarsi da uomo irrazionale: anche di fronte ad accuse gravi come quelle mosse dalla lettera di Perpuzio, mantiene uno stretto autocontrollo e non agisce impulsivamente, ma anzi si dice disponibile a sottoporsi ad ogni test necessario. Ma, fatto salvo per le follie d'amore, anche lui si ritrova, inconsciamente, a compiere un gesto inspiegabile, quasi folle: nell'ufficio del contatto a Ventimiglia, quando gli viene spiegata la missione da parte dell'aggancio del partito fascista, Marcello si volta con la pistola in mano, in un movimento legnoso e senza grazia, puntandola prima contro il camerata e poi alla tempia, nell'inconfondibile immagine del suicida pronto a compiere l'estremo gesto²³³.



Figura 13: Per una frazione di secondo, Marcello si punta la pistola alla tempia

²³⁰ Scena 3

²³¹ Scena 12

²³² Scene 26-27

²³³ Scena 20

L'ennesimo esempio di una personalità doppia si può scorgere poi nel rapporto del protagonista con le donne e la sessualità: fin dalle prime sequenze con Giulia, è riconoscibile una differenza sostanziale nella lascività dell'una e dell'altro. La fidanzata, infatti, assale con impeto il futuro marito, e, quando viene respinta per timore di essere visti dalla cameriera, non esita a proporgli di consumare il matrimonio in anticipo, proprio in quel momento e in quella stanza. Marcello però non si lascia tentare, ed anzi, sembra nient'affatto intenzionato ad approfittare della disponibilità della giovane ed attraente donna; sarà poi lei stessa a fargli notare, a Parigi, che non una sola volta dal loro arrivo, nonostante l'atmosfera romantica e le numerose occasioni, i due novelli sposi abbiano fatto l'amore²³⁴.

Eppure proprio lo stesso uomo viene mosso da forti passioni in più occasioni: non solamente con Anna, della quale si innamora perdutamente e da cui ottiene solo qualche bacio, costringendola con la forza, ma anche con Giulia stessa, con la quale consuma il matrimonio nella cabina del treno, proprio mentre lei gli sta raccontando, in un'atmosfera di ambigua carica erotica, della schiavitù sessuale a cui lo zio Perpuzio la sottoponeva²³⁵.

Questa ambivalenza tra un uomo riflessivo, pacato e composto e uomo rabbioso, violento e passionale si riflette dunque in molteplici momenti del racconto, ma certamente nessuno è più significativo dell'episodio finale: la notte della caduta di Mussolini e del regime fascista, Marcello ha due incontri fondamentali: quello con il vecchio amico Italo Montanari e quello con l'incubo della sua infanzia, l'autista Lino. Questo doppio ritorno al passato sembra causare un cortocircuito nella personalità stessa del protagonista, che pare sdoppiarsi ed estraniarsi da sé stesso: accusa dunque Lino di aver ucciso il professor Quadri, e di essere quindi responsabile della morte della donna da lui amata; ed, infine, in un meschino voltafaccia, abbandona l'amico non vedente e lo accusa, di fronte a tutto il popolo, di essere un fascista²³⁶.

Giulia

Interpretata dall'avvenente Stefania Sandrelli, Giulia rappresenta non tanto la normalità che Marcello va disperatamente cercando, quanto piuttosto la perfezione di una moglie borghese: attraente, formosa, sincera, profondamente devota al marito, in una famiglia che la supporta e ne auspica l'unione in matrimonio. A più riprese, la giovane donna mostra un'adorazione quasi irrealistica per Marcello, che invece spesso la tratta con sufficienza e dignitoso distacco: sin da subito, è lei a baciare con passione il fidanzato, facendolo cadere persino a terra, per poi proporre di consumare il matrimonio sul tappeto; è lei a far notare al marito la mancanza di rapporti sessuali durante la luna di

²³⁴ Scena 31

²³⁵ Scena 21

²³⁶ Scena 38

miele, stendendosi nel suo grembo sopra il divano; è sempre lei a rifiutare, pur senza essere mai troppo netta sulla questione, le spudorate avances di Anna²³⁷.

Proprio nel diverso rapporto con la moglie del professor Quadri possiamo disegnare la distinzione netta tra Marcello e Giulia²³⁸: se il primo giunge ad utilizzare la forza pur di ottenere un solo bacio da Anna, e dimostrando così la propria infedeltà senza bisogno di essere tentato, la seconda si ritrova invece al centro delle attenzioni della donna, ma questo le provoca invece un certo disagio, sia per la natura omoerotica del rapporto, sia per la sua fedeltà al marito.

Se Giulia, dunque, sembra essere in adorazione dello sposo, la madre arriva alla venerazione (tanto da definirlo un “angelo” mentre il terzetto discute a tavola) di Marcello: nonostante la lettera anonima, che definisce la pazzia del padre di quest’ultimo come una malattia ereditaria e pertanto sconsiglia vivamente a Giulia di sposarsi, la madre della giovane non riesce a dubitare nemmeno per un secondo dello stato di salute del futuro genero. Anche di fronte alla disponibilità di Marcello a sottoporsi ai test necessari a confutare quanto riportato nella lettera, l’anziana signora preferisce rifiutare questa sicurezza, pur di dimostrargli la sua assoluta fiducia in lui²³⁹.



Figura 14: Marcello è il centro dell'attenzione sia di Giulia che della madre

Giulia è dunque pienamente devota al marito, pronta a compiere qualsiasi azione per lui, e la sua famiglia lo venera con sincerità; ma la donna possiede un'altra caratteristica che, spesso, viene associata all'idea di una moglie con tutte le giuste qualità: la sua frivolezza.

²³⁷ Scena 29

²³⁸ T. PARKS, *Il conformista di Bernardo Bertolucci*, in “Fata Morgana”, cit., p. 121

²³⁹ Scena 8

Lungi dall'essere intellettualmente e politicamente impegnata (com'è invece il caso delle donne francesi, rappresentate dalla figura di Anna), Giulia è invece una ragazza molto più tradizionalista, interessata ai bambini, ad una casa ed alla cura di essa. Più volte la giovane donna dimostra di preoccuparsi di cose futili, come quando afferma "non ho niente da mettermi" in risposta all'invito della moglie del professor Quadri ad un'uscita in un locale parigino²⁴⁰; e, nelle situazioni più serie, come nella rivelazione in treno della tirannia sessuale dello zio Perpuzio, il suo candore e la sua sincerità sono in piena mostra: Giulia non si sottrae al giudizio di Marcello, non cerca via di fuga od omette piccole porzioni di verità pur di evitarne le ire, ma si confida pienamente, pur temendo la reazione del marito²⁴¹.

Una leggerezza, perciò, che diventa in alcuni punti vera e proprio frivolezza, civetteria: la giovane donna non riesce a trattenere una risata infantile quando, riportando al marito le parole di Anna sulla loro residenza nella Savoia, gli descrive il letto con le molle che cigolano, riferendosi evidentemente all'atto dell'amore. Ed, ancora, nella cena a quattro tra i Clerici e i Quadri, Giulia è completamente fuori luogo all'interno della discussione: se tra Marcello, Anna e il professore si sta svolgendo un dialogo di una certa levatura, che intreccia politica, scelte personali e visioni del futuro, i suoi interventi si limitano ad una irritante constatazione del proprio stato alcolico, in una incontrollabile ed onnipresente risata²⁴².

Luca Quadri

Non ci è dato conoscere molto del passato della vittima in questa vicenda: pur informati del fatto che Quadri sia l'ex professore di filosofia di Marcello, emigrato a Parigi per motivi di dissenso politico, non siamo tuttavia nelle condizioni di sapere quale sia la sua storia pregressa, la sua vita precedente all'esilio, e neppure i fatti più salienti come l'incontro con la moglie Anna.

Tuttavia le interazioni che l'uomo ha con l'allievo di un tempo sono in grado di rilevare alcuni tratti di un carattere molto particolare, forte ma non violento, fermo ma non intransigente. Inoltre, un indizio extradiegetico permette di comprendere la considerazione che Bertolucci propone intorno a questo personaggio: il suo indirizzo è, non certo per coincidenza, lo stesso di Godard, che il regista parmense considera uno dei propri maestri²⁴³.

La prima peculiarità che ci viene presentata è, non a caso, fisica: mentre Marcello è al telefono con lui, riferisce a Giulia della sua gobba (elemento che ne scatena l'ilarità)²⁴⁴; ma quando lo possiamo vedere di persona, la sua deformità è in effetti ben poco evidente,

²⁴⁰ Scena 26

²⁴¹ Scene 19-21

²⁴² Scena 32

²⁴³ D. LAPIN, *After the Revolution? A conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 22

²⁴⁴ Scena 22

fino ad essere quasi invisibile. Ciò che rimane della conversazione al telefono con l'agente fascista è dunque solamente la sua disponibilità all'incontro.

Le caratteristiche del professore sono infatti, a tutti gli effetti, quelle di un mentore, o, come discusso in precedenza, quelle di un padre. Nonostante non abbia memoria (o, almeno, dica di non averne) di Marcello, Luca decide nondimeno di accogliere benevolmente nel suo studio un ex studente, ora adepto di quello stesso partito che lo ha costretto ad abbandonare l'Italia. Sin da subito, quindi, traspaiono una gentilezza ed un'affabilità esemplari, ben evidenziate poi dal gruppo di giovani studenti (o amici) che lasciano lo studio del professore per permettere a Clerici di entrarvi: la loro giovialità provoca un immediato contrasto con la serietà e la compostezza quasi maniacali di Marcello, un contrasto che viene espresso dalla velata minaccia che i quattro uomini evocano scortando l'agente fascista dentro lo studio come se fosse un prigioniero²⁴⁵.

La prima conversazione di persona tra l'ex allievo ed il professore si trasforma ben presto in un confronto filosofico e politico; i due discutono animatamente, pur mantenendo calma e compostezza, sulla tesi di laurea che Marcello aveva proposto a Quadri, ossia una riflessione sul mito della caverna di Platone. Questo importantissimo passo contenuto nel libro settimo de *La Repubblica*, uno dei testi filosofici più celebri e studiati di sempre, ha il compito di descrivere vari livelli di realtà e di comprensione del mondo. Il più basso, quello dell'uomo schiavo delle proprie percezioni, è rappresentato da degli individui incatenati ad una roccia, che osservano delle ombre proiettate sul muro dai loro carcerieri, e si convincono pertanto che esse rappresentino la verità.

In una delle sequenze più suggestive del film, sia dal punto della fotografia che da quello dei dialoghi, Clerici e Quadri si confrontano e si scontrano, in un dialogo fatto di sottigliezze, preziosismi e allusioni (ed alle volte anche frasi più dirette), su chi, tra loro, rappresenti quegli individui imprigionati, che non sono in grado di distinguere ombre e realtà. Il maestro inizia così, in questo momento, il tentativo di conversione del giovane: convinto infatti che Marcello non abbia veramente sposato la causa fascista, ma che stia semplicemente eseguendo ciecamente degli ordini a cui non può disobbedire, sarà sua premura mettere alla prova l'ex allievo, cercare di dimostrargli che, proprio come gli uomini incatenati nella caverna, è lui a non rendersi conto della verità, quella che gli dice di non essere un vero fascista, ma solo qualcuno che cerca di conformarsi alla massa.

Ci sono inoltre altri due episodi nei quali il professore cerca di convertire Marcello alla propria causa: il primo avviene durante la cena a quattro con le mogli, mentre il secondo si verifica non appena i protagonisti entrano nel locale della sala da ballo, la stessa sera. Questi due avvenimenti sono in realtà collegati: Quadri propone a Clerici non solamente di abbandonare la missione, ma addirittura di fargli da informatore segreto e corriere insospettabile per il movimento della lotta contro Mussolini in Italia²⁴⁶.

²⁴⁵ Scena 24

²⁴⁶ Scena 32



Figura 15: Il professor Quadri mostra la lettera (vuota) a Marcello

Questa mossa è, a prima vista, molto rischiosa: Marcello avrebbe potuto, fingendo di accettare, non solamente avere una prova tangibile dell'avversione del suo mentore per il regime, ma anche e soprattutto avere informazioni preziose sulla rete antifascista in Italia. Tuttavia Quadri si è reso conto del pericolo in cui versa, e della necessità di giocare il tutto per tutto: se Clerici non si convince a cambiare partito, se l'allievo non si rende conto della malvagità della causa che sta perseguendo, allora il destino del dissidente è segnato. Pertanto Luca cerca di attuare un piano che non può fallire: se Marcello avesse accettato l'incarico, avrebbe potuto convincerlo, poco a poco, a convertirsi realmente all'antifascismo; e, anche in caso di rifiuto, il professore avrebbe potuto dimostrare all'allievo che la sua dedizione al partito è solamente di facciata. Ed è proprio ciò che accade all'entrata del locale notturno in cui i quattro vanno per ballare: Quadri fa notare a Clerici che, se fosse stato veramente aderente alla causa di Mussolini, avrebbe finto di accettare l'incarico per poi tradirlo²⁴⁷.

L'opera di conversione del professore, tuttavia, non ha successo: non perché non sia stato convincente, o perché abbia usato gli argomenti sbagliati, ma Marcello non può essere portato a cambiare idea, poiché, in quanto uomo conformista, cioè alla ricerca di un'omologazione con la massa, non possiede idee proprie. La mancanza di reali motivazioni politiche o ideologiche rende il giovane immune alla retorica ed alle azioni di Quadri, proprio in virtù dell'impossibilità di cambiare convinzioni che, in fondo, lui stesso non possiede: non è possibile allontanare un uomo dalle idee fasciste, se quell'uomo non le possiede veramente.

Questa impossibilità di conversione comporta dunque, per il professore, l'assassinio: durante il viaggio verso la tenuta dei Quadri in Savoia, è costretto a fermarsi da un'auto

²⁴⁷ Scena 34

che invade la sua corsia e poi sbanda, finendo di traverso rispetto alla strada. Ignorando le preghiere della moglie di non uscire dalla vettura, Luca vuole sincerarsi delle condizioni dell'autista ed in quel momento subisce l'imboscata degli agenti del partito²⁴⁸.

La scena dell'omicidio è cruda, secca, evocativa e terribile: gli assassini accoltellano uno alla volta la loro vittima, colpendolo e poi andandosene per lasciare il posto ad un altro compagno; finiscono poi il professore accerchiandolo e continuando a pugnalarlo con ferocia. Una volta assolto il loro compito, si voltano poi per inseguire anche Anna.

La facilità con la quale il professore cade nella trappola dei fascisti è emblematica di diverse caratteristiche di questo personaggio. La prima è la mancanza di una preparazione alla lotta armata, allo scontro fisico: Quadri è, d'altronde, un professore di una certa età, con una malformazione fisica ed un'indole pacifica, e, come tale, preferisce combattere il fascismo dal punto di vista intellettuale, utilizzando le parole come armi. Non a caso, invece di rimanere in Italia ed unirsi alla resistenza (non ancora partigiana, ma di certo già presente nel suo Paese), sceglie l'esilio: è infatti da Parigi che lo studioso può svolgere un servizio migliore per la causa antifascista, attraverso la propaganda e la diffusione di idee contrarie al regime di Mussolini. Quando tuttavia, egli si trova di fronte allo scontro vero e proprio, non ha risorse: è chiaro che la lotta sarebbe stata in ogni caso impari, ma, perlomeno, avrebbe avuto una possibilità di salvarsi, invece di subire solamente le sfiancanti coltellate degli assassini.

Ma la mancanza di resistenza di fronte agli aggressori è da imputarsi anche ad un'altra caratteristica: la fiducia in Marcello. Il professore, infatti, sembra essere convinto, nonostante tutte le informazioni su di lui, che l'ex allievo non sia in grado di fargli realmente del male: forse attraverso un'errata valutazione psicologica, o forse attraverso una ben riuscita opera di autoconvincimento, Quadri è sicuro che Marcello sia passato dalla sua parte, o che, perlomeno, non attuerà il piano per cui è stato inviato a Parigi. Possiamo fare questa supposizione sulla base di due indizi: la presenza di Anna nell'auto con il marito e l'azione di scendere dall'auto per controllare l'autista durante il viaggio.

È evidente che Luca non si aspettasse un'aggressione sulle strade della Savoia: portando infatti la moglie con sé, ne provoca involontariamente la tremenda morte, e non è possibile pensare che, di fronte al rischio consapevole dell'assassinio, il professore accettasse che la moglie lo accompagnasse. Il secondo indizio è l'assoluta mancanza di cautela dimostrata in relazione all'incidente in cui i due si imbattono sulla strada. Quadri, infatti, non ascolta le suppliche della moglie e, nonostante veda anche un'auto parcheggiata a pochi metri (quella di Marcello e Manganiello), decide ugualmente di controllare le condizioni dell'autista dell'auto che blocca la strada. Scendendo dal veicolo, dimostra allo stesso tempo la propria ingenuità e la propria bontà d'animo, che lo portano a soccorrere un uomo anche nel pericolo di essere assassinato brutalmente.

Luca Quadri, infatti, non è un eroe: è, al pari di Marcello, un rappresentante della borghesia, o, per dirlo con le parole di Bertolucci "l'altra faccia della medaglia"²⁴⁹ della

²⁴⁸ Scena 36

²⁴⁹ J. MELLE, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, cit., p. 21

classe media italiana. Ha certamente grandi qualità, ma anche imperfezioni e queste ultime finiscono per portarlo alla morte.

Anna Quadri

Il personaggio di Anna è perfettamente incarnato da Dominique Sanda: alta, bionda, sinuosa ed estremamente affascinante, è ai poli opposti dell'universo femminile rispetto alla sua controparte italiana, Giulia. La moglie del professor Quadri rappresenta infatti una tipologia nuova di donna, dal carattere forte ed estremamente emancipata, libera²⁵⁰.

Sono molte le scene che attestano queste caratteristiche nella giovane francese: uscendo dallo studio del marito, fuma lascivamente una sigaretta; durante la cena con i Clerici, discute animatamente con i due uomini, mentre Giulia si limita a fare sciocchi commenti sul proprio stato di ebbrezza; durante la sequenza del ballo, fa in modo che tutti quanti si voltino ad osservare la coppia di danzatrici dello stesso sesso; ed, infine, e forse il più punto importante, è lei a fare la corte alla moglie di Marcello²⁵¹.



Figura 16: L'apparizione di Anna di fronte agli ospiti del marito

Bertolucci ci mostra dunque un confronto impietoso tra il suo prototipo di donna italiana e quello di donna francese: tanto tradizionale, casalinga e frivola la prima, quanto indipendente, affascinante e fredda la seconda. A differenza di Giulia, che si limita a subire gli avvenimenti così come le accadono (primo tra tutti, la tirannia sessuale dello zio Perpuzio), Anna agisce, si confronta e si scontra in maniera aperta ed, alle volte, brutale. Nella prima scena in cui compare, sul pianerottolo dell'appartamento, calma il cane che stava spaventando la giovane italiana; subito dopo, in salotto, invece di mostrare cortesia

²⁵⁰ T. PARKS, *Il conformista di Bernardo Bertolucci*, in "Fata Morgana", cit., p. 123

²⁵¹ Scene 24-26-29

verso Marcello, si rivolge esclusivamente alla moglie, tagliando fuori l'uomo dalla conversazione e quindi ponendolo in una condizione di inferiorità.

Ma non è solo l'atteggiamento di Anna a definirne le caratteristiche; ella agisce a tutti gli effetti, cerca in ogni modo di ottenere la salvezza per sé e per il marito. Se inizialmente rifiuta ogni avances di Marcello, poco dopo cede al bacio del fascista italiano²⁵²; tuttavia la sua non è una rinuncia, una sottomissione (simile a quella di Giulia), ma è piuttosto un calcolo freddo e cinico, per quanto sofferto, delle opzioni a sua disposizione. Lo dimostra, per esempio, l'accusa nient'affatto velata di essere un fascista che rivolge a Clerici, durante la cena, prima di essere calmata dal marito. La donna arriva a denudarsi davanti a Marcello, ad abbracciarlo e a supplicarlo²⁵³, senza mai però innamorarsi di lui: è semplicemente l'utilizzo delle poche armi a propria disposizione per evitare che la vicenda finisca in tragedia.

Anche l'opera di persuasione di Anna, così come quella del marito, è destinata a fallire per la natura stessa del rapporto tra Marcello e la propria missione. Tuttavia, non è solamente il campo dell'azione politica quello in cui la donna mostra di poter agire e di voler dunque modificare il proprio destino, ma è anche quello amoroso. Ella incarna in pieno le parole di Bertolucci secondo cui "è necessario fare film in cui le donne amano le donne": nonostante esista un'ambiguità di fondo, è piuttosto evidente l'omosessualità di Anna, che disdegna la corte di Marcello e la sua proposta di fuggire insieme in favore di un amore disperato e nient'affatto ricambiato da parte di Giulia.

Quest'ultima dimostra, ancora una volta, la propria ingenuità ed il proprio candore: nonostante gli spudorati tentativi di Anna, che la vizia, la accarezza, le propone di uscire insieme, la giovane italiana non riesce a rendersi conto della natura omoerotica dell'amore della signora Quadri. Solamente in un breve sprazzo di quasi consapevolezza, mentre quest'ultima insiste per vestirla, Giulia nota qualcosa di diverso e si imbarazza, di fronte ad uno sguardo di tale intensità²⁵⁴.

L'ultimo aspetto significativo di Anna, evocativo ma nient'affatto razionale, è la somiglianza con la prostituta che Marcello intravede nell'ufficio del procuratore (tanto che i due personaggi sono interpretati dalla stessa attrice). L'uomo viene immediatamente colpito dal suo sguardo, ma non è dato sapere per quale motivo preciso. Ad un certo punto della vicenda, Clerici sembra essere convinto che le due donne siano in realtà la stessa persona, il che è ovviamente impossibile. L'identità dei volti, dunque, non sembra essere attribuibile ad Anna, ma piuttosto alla visione di Marcello.

Manganiello

L'agente speciale Manganiello, interpretato da corpulento Gastone Moschin, rappresenta un elemento fondamentale del regime fascista: l'onnipresenza. Proprio come la

²⁵² Scena 26

²⁵³ Scena 27

²⁵⁴ Scena 29

propaganda di Mussolini penetrava in ogni ambito, nella radio, nel cinema di propaganda, nella Chiesa, nei monumenti, negli eventi pubblici e perfino in tutti i libri scolastici, così questa figura segue Marcello come un'ombra, solitaria e premonitrice.

Tuttavia Manganiello non è affatto una persona schiva o riservata, una spia alla James Bond con un passato misterioso; al contrario, è proprio lui a raccontare al protagonista della storia, durante diverse chiacchierate informali, della sua giovinezza, degli incarichi ricevuti, persino delle canzoni della sua gioventù. Egli è in effetti al servizio di Marcello (che chiama con rispetto, per tutta la durata del film, "dottore"), ed il suo compito è proprio quello di servire da assistenza al camerata, che, fin dal loro primo incontro a Milano, gli ordina di sporcarsi le mani al posto suo (è infatti Manganiello a picchiare Alberi, in vece del protagonista²⁵⁵).

E tuttavia l'agente speciale rappresenta comunque la voce del Partito: è suo il compito di far rinsavire Clerici quando quest'ultimo vuole rinunciare alla pistola e dunque all'incarico, ricordare al camerata quali siano i suoi doveri con l'iconica frase "chi non fotte è fottuto"²⁵⁶; è lui a scortare Marcello ovunque egli vada, lui a riferirgli le nuove informazioni che giungono dai piani alti della gerarchia fascista. È insomma un uomo di fatica, un lavoratore, che attua ciò che gli viene detto e che ha ben presente quali siano i suoi doveri.

In effetti Manganiello potrebbe rappresentare proprio quella sorta di uomo medio che tanto ossessiona il protagonista della vicenda; tuttavia, se Clerici non riesce mai a raggiungere l'agognata normalità (tanto che il film si conclude con una scena che lo vede sostanzialmente fuori di sé, ad urlare per strada ed accusare Lino e Italo delle scelte che lui stesso ha commesso²⁵⁷), l'agente speciale rispecchia invece l'uomo serenamente inserito all'interno della macchina fascista.

Manganiello riferisce infatti di aver compiuto innumerevoli missioni per conto del regime, in Italia ed in molti Stati esteri; non è chiaro quali siano esattamente questi compiti, anche se è semplice indovinarne la natura, ma proprio questa mancanza di informazioni dettagliate dimostra l'attitudine che l'uomo ha nei confronti del regime di Mussolini: egli è un esecutore, un mero lavoratore per conto del Partito, che svolge i doveri a lui preposti e torna a casa dalla sua famiglia. Manganiello tratta il suo lavoro esattamente come tale: il puro e semplice mezzo di sostentamento, proprio come lo sono tanti altri mestieri più comuni, come il macellaio, il fornaio, il muratore.

L'agente speciale opera in un clima di totale serenità: non si pone domande sulla natura della sua missione, non discute gli ordini dei superiori, non si interroga sulla legittimità della dittatura fascista, ma segue ciecamente ciò che gli viene ordinato di fare. Solo una frase fa trasparire una ideologia più personale: durante l'omicidio Quadri, mentre Marcello rimane chiuso in auto di fronte ad Anna che batte i pugni sul finestrino, Manganiello borbotta tra sé e sé, accomunando codardi, ebrei ed omosessuali (gli

²⁵⁵ Scena 11

²⁵⁶ Scena 33

²⁵⁷ Scene 38-39

“invertiti”) e sostenendo che li ucciderebbe tutti²⁵⁸, siamo pur sempre nel '38, e questa visione della sessualità e della razza è condivisa da un gran numero di persone: anche in questo caso, l'agente fascista non esprime altro che un pensiero comune, diffuso, conforme alla massa. E, comunque, a questo proclama non segue un'azione corrispondente a quanto detto: Manganiello, infatti, esegue semplicemente gli ordini che gli vengono dati, e non si avventura in decisioni personali.



Figura 17: Il disprezzo di Manganiello per la codardia di Quadri

Altri personaggi

All'interno della storia sono poi presenti personaggi secondari, alcuni poco più che comparse, che tuttavia svolgono un ruolo piuttosto significativo all'interno della narrazione. Se è vero, infatti, che tutta la storia è incentrata sulle vicende di Marcello (che compare in ogni singola scena del film), sarà dunque necessario osservare con attenzione le relazioni che il protagonista intrattiene nel corso della sua vita e le influenze che esse esercitano su di lui.

È senza dubbio opportuno iniziare con i famigliari di Marcello, ossia il padre e la madre; se del primo si è già parlato in diverse occasioni, della seconda invece si è solo brevemente accennato. In effetti, nel film ci è dato conoscere ben poco della madre di Marcello (al contrario del romanzo, dove invece le informazioni sono molte di più); di certo sappiamo che la donna vive in una grande villa da sola (a causa dell'instabilità mentale del marito), e che conduce una vita sregolata ed, al contrario del figlio, estranea alle più comuni norme sociali. Possiamo certamente ipotizzare che ella possieda una ricchezza considerevole (ma

²⁵⁸ Scena 36

viene allora da domandarsi come mai Marcello si comporti e viva come un medio borghese), e che tuttavia sia molto infelice.

Diverse sono le frasi che aprono importanti scorci sulla vita della donna, come l'iconico "mio figlio è un moralista"²⁵⁹. Il suo rapporto con Marcello è piuttosto ambiguo, ma solido: tra i due non si evidenziano le tensioni tipiche dei famigliari con cui abbiamo condiviso situazioni spiacevoli in passato, ma piuttosto è evidente l'accettazione di due stili di vita diametralmente opposti che loro hanno scelto. Marcello non manca di far sapere alla madre il proprio pensiero sul vederla seminuda a letto, e lei non esita a chiamarlo "bigotto"; tuttavia, i due si recano insieme dal terzo componente della famiglia, con il quale, invece, il rapporto è completamente deteriorato.

Altro personaggio che compare frequentemente, in particolare nella prima e nell'ultima parte del film, è Italo. Completamente cieco, manca però della connotazione esteriore che viene solitamente utilizzata per riconoscere gli ipovedenti: gli occhiali scuri e il bastone. Senza questi elementi, uno spettatore poco attento non si accorrerà immediatamente della disabilità di Montanari.

Non conosciamo il passato di quello che sembra essere l'unico amico di Marcello: tuttavia le conversazioni tra i due sono il miglior veicolo per l'espressione e la comprensione dei pensieri del protagonista, che sarebbe altrimenti troppo silenzioso ed imperturbabile per offrirsi alla lettura psicologica e caratteriale da parte dello spettatore. È proprio con Italo che il protagonista della storia si confronta, riflette sul concetto, tanto centrale all'interno della pellicola, di normalità²⁶⁰; e tuttavia questa normalità viene trovata da Montanari non in un'idea, ma in una serie di azioni, come quella di voltarsi quando passa una bella donna. Di quest'azione, ironicamente, Italo non è capace, e forse proprio per questo confessa a Marcello che, a suo parere, loro due sono dei "diversi".

Poco ci viene espresso anche della posizione di Italo rispetto al fascismo: per quanto evidentemente aderente al partito, le conversazioni con l'amico rimangono al di fuori della politica, e si addentrano invece nella psicologia. È vero anche che lo spettatore osserva Montanari mentre alimenta la propaganda fascista alla radio; tuttavia non è possibile distinguere quanto questa sua dimensione sia da imputare all'adesione al partito di Mussolini, e quanto invece sia relativo alla semplice necessità di mantenere un lavoro.

Anche il prete svolge una piccola ma significativa parte nella vicenda: egli è il veicolo attraverso cui possiamo osservare la concezione di Marcello della normalità, e di Bertolucci della Chiesa in generale. Come già osservato, infatti, il regista de *Il conformista* è ateo (per quanto non manchi, in diverse occasioni, di una certa vita spirituale), e ciò è evidente soprattutto negli anni più godardiani della produzione bertolucciana, quelli della distruzione delle convenzioni e del ribaltamento della società.

²⁵⁹ Scena 12

²⁶⁰ Scena 4



Figura 18: Marcello e l'amico non vedente Italo Montanari

Proprio per questo, l'unico personaggio religioso del film viene rappresentato come una persona estremamente meschina, viscida, arrogante: come Marcello non manca di far notare²⁶¹, al prete interessa molto di più sapere quali siano i peccati sessuali commessi dal futuro sposo (che, peraltro, sarebbero stati da imputare interamente alla pederastia di Lino), piuttosto di condannare un omicidio vero e proprio. La confessione viene dunque rappresentata non come una liberazione, ma al contrario come un pettegolezzo, una velleità dell'uomo di Chiesa che non vuole salvare i fedeli ma piuttosto conoscerne i segreti più scabrosi.

Questa visione estremamente negativa della cristianità si riflette anche nelle parole di Giulia, che, per quanto si professi cristiana (e agisca in parte come tale, facendo confessare il marito prima del matrimonio), afferma che nessuno crede più veramente, neppure i preti. La diminuzione dei fedeli della Chiesa si esprime al meglio nella figura di Marcello: l'uomo è costantemente alla ricerca di normalità, e tenta dunque di conformarsi alle pratiche più comuni. Questa attitudine lo porta ad aderire al fascismo, una causa con la quale non condivide né premesse, né finalità, ma non alla Chiesa cattolica: questa discrepanza dimostra l'idea che Bertolucci ha del cristianesimo (e della religione in generale), ossia quella di un fenomeno decadente, sempre meno diffuso, a cui oramai neanche il più comune dei borghesi vuole aderire. Marcello ammette infatti che quello che gli serve non è il perdono di Dio, ma quello della società.

²⁶¹ Scene 15-17

Temporalità

Come abbiamo avuto modo di notare, la struttura narrativa de *Il conformista* segue un andamento tutt'altro che lineare, e si presenta invece come una serie di salti temporali che ricostruiscono il passato ed il presente di Marcello seguendo diverse storie parallele. Tuttavia, questa peculiarità appartiene in maniera molto significativa solo alla prima parte del film, quella che ricostruisce l'immediato passato di Marcello e Giulia; precedentemente alla partenza per Parigi, si intrecciano infatti due sequenze temporali fondamentali, frammentate poi nelle diverse scene: da un lato abbiamo l'organizzazione del matrimonio e del viaggio di nozze²⁶², dall'altro il delinearsi delle caratteristiche della missione Quadri.

Prima di addentrarci nei metodi e nei risultati di questa scelta (che rinnega molto fortemente la perfetta linearità del romanzo di Moravia), va certamente rilevato un aspetto assolutamente non secondario: i cambi di scena, e con essi i movimenti nel tempo della storia che vengono compiuti, non sono mai segnalati da alcun riferimento extradiegetico. Abituati ai film hollywoodiani, che della chiarezza e della comprensibilità fanno elementi integranti della loro poetica cinematografica²⁶³, l'opera di Bertolucci lascia piuttosto disorientati: non solamente nelle prime scene, dove ancora si sta cercando di capire nomi e ruoli dei personaggi, ma almeno fino alla metà, quando una storia più o meno delineata si è oramai profilata con chiarezza.

La mancanza di didascalie, scritte, riferimenti tecnici (come cambi di colorazione della pellicola) e anche stilistici (Marcello non cambia mai l'abito né il cappello, né altri personaggi invecchiano a sufficienza o cambiano la propria apparenza in maniera significativa nella maggior parte dei flashback), provocano un duplice effetto: da un lato, lo spettatore dovrà cogliere ogni dettaglio che gli viene presentato, prestare attenzione ai personaggi in gioco ed alla loro interazione, per poter poi ricostruire, seppur parzialmente, una storia coerente; dall'altro, quella storia presenterà necessariamente dei dubbi, delle ipotesi che lo spettatore sarà costretto necessariamente a fare ma di cui non potrà mai avere conferma definitiva.

Esempio principe è il susseguirsi di scene che vedono Marcello e Giulia prepararsi per le nozze, e contemporaneamente, l'agente fascista che delinea il suo piano con i superiori. Esistono, certamente, dei segnali che impediscono di collocare una data scena nel luogo scorretto: non avrebbe senso, per esempio, pensare che la confessione di Marcello non sia del tutto consequenziale al dialogo avuto con la fidanzata sulla necessità di ricevere, appunto, questo sacramento²⁶⁴.

E tuttavia le due storie parallele, quella del rapporto con Giulia e quella della costruzione della missione in Francia, possono essere accostate in modalità diverse, ognuna egualmente valida. Potrebbe essere, per esempio, che tutto il delinearsi del piano di

²⁶² Scene 5-6-8

²⁶³ G. SADOUL, *Storia del cinema mondiale*, Milano, Feltrinelli economica, 1964, pp. 244-245

²⁶⁴ Scene 8-15-17

spionaggio di Quadri sia interamente precedente alle conversazioni avute con Giulia, e questa interpretazione è corroborata dalla conferma che Marcello dà alla fidanzata che il loro viaggio di nozze sarebbe stato a Parigi. Viceversa, anche l'ipotesi opposta, ossia che tutta la preparazione del matrimonio sia temporalmente precedente alle conversazioni avute con i compagni fascisti, gode di una certa attendibilità, data dalla necessità di programmare le nozze prima di mettersi al servizio del partito, utilizzando così il viaggio di luna di miele come pretesto. Infine, anche ciò che il film sembra presentarci in maniera più diretta, ossia un'alternanza temporale di queste due sequenze, è perfettamente giustificabile, proprio in virtù della natura bivalente e covalente delle due operazioni, il matrimonio e la missione.

L'apice dell'ambivalenza temporale si ottiene tuttavia sul treno che porta a Ventimiglia: questa scena presenta infatti non solamente Giulia che racconta del suo passato (evocando così, ancora una volta, una diversa dimensione temporale), ma anche un continuo alternarsi con le scene più recenti, ossia quella che vede Marcello e Manganiello all'inseguimento della famiglia Quadri²⁶⁵. A complicare ulteriormente la questione interviene ancora una volta la seconda sequenza fondamentale, l'organizzazione della missione. Dagli indizi intradiegetici sappiamo infatti che Marcello deve fermarsi a Ventimiglia per ricevere ulteriori informazioni e possiamo vedere questa scena all'interno di altre due, entrambe ambientate all'interno della stessa cabina del treno.



Figura 19: Marcello a Ventimiglia

L'altro esempio principale per capire la complessità di una ricostruzione temporale del film è la sequenza di Lino: siamo già, infatti, in un flashback (quello in cui Marcello, in auto con

²⁶⁵ Scene 13-20

Manganiello, ricorda la confessione con il prete) e veniamo dunque trascinati in un ulteriore flashback interno, che, ancora una volta, non è costruito come una sequenza singola ma è spezzato in alcune differenti scene²⁶⁶. Il risultato è poco comprensibile dal punto di vista cronologico, ma fornisce comunque gli elementi necessari per non smarrirsi nella successiva narrazione.

La seconda parte della pellicola si presenta in maniera molto diversa rispetto alla prima; se infatti, come abbiamo avuto modo di vedere, più o meno fino a metà del film a dominare è il cambiamento temporale, che ci porta avanti e indietro in maniera molto arbitraria ed a volte poco comprensibile, in seguito la linearità viene rispettata con forte rigore.

Permane, ovviamente, la caratteristica principale del film, ossia la mancanza di segnali extradiegetici che indichino cambiamenti di luogo e data: lo spettatore dovrà dunque prestare ugualmente attenzione al susseguirsi degli eventi, dato che sarà necessario possedere un certo grado di comprensione degli avvenimenti per potersi orientare. Tuttavia, come detto, la linearità della sequenza narrativa viene ora rispettata fermamente: una volta che le due sequenze fondamentali, il matrimonio e la costruzione della missione, sono state entrambe concluse, rimane solamente un'unica (e pertanto più chiara) storia da seguire, quella che vede il rapporto tra Marcello, Anna, Luca e Giulia. Il giorno che la coppia vive a Parigi è infatti raccontato direttamente e consequenzialmente, senza lasciare spazio ad ambiguità ed interpretazioni²⁶⁷.

Bertolucci compie qui una scelta radicalmente diversa dal punto di vista del ritmo della narrazione: invece che affidarsi a degli eventi salienti per riassumere i fatti (come avviene nella prima parte del film), sceglie infatti di operare una sorta di dilatazione temporale, un forte accorciamento delle distanze tra tempo della storia e tempo del racconto. Quest'operazione viene effettuata non attraverso una singola scena in presa diretta, ma piuttosto riducendo il tempo che intercorre tra una scena e l'altra: in questo modo, se nella prima parte del film vengono raccontati giorni, settimane o addirittura mesi (non è dato saperlo, utilizzando i soli indizi interni alla storia) che precedono il matrimonio, tutta la seconda metà (ad eccezione del finale) avviene in un solo giorno.

Questo netto stacco di comprensibilità temporale trova il suo culmine nel ricongiungimento con la scena iniziale: al termine del ballo lento, in cui Giulia danza con Quadri e Anna con Marcello, quest'ultimo chiede alla donna di cui è innamorato di non partire l'indomani con il marito²⁶⁸. Acquista dunque un senso molto più chiaro ciò che lo spettatore ha visto (senza poterne comprendere il significato) subito dopo i titoli di testa: la telefonata ricevuta da Marcello lo informava infatti della decisione della moglie del professore di partire insieme a lui²⁶⁹.

Anche il finale dell'intera storia segue una linearità perfettamente logica e comprensibile dal punto di vista della narrazione; pur nella mancanza, ancora una volta, di segnali

²⁶⁶ Scene 14-15-16-17

²⁶⁷ Scene da 22 a 36

²⁶⁸ Scena 35

²⁶⁹ Scena 2

extradiegetici, la data in cui prende forma il racconto è immediatamente individuabile, poiché giornale radio informa subito dell'Armistizio italiano e della caduta del regime di Mussolini²⁷⁰. Nonostante anche queste ultime scene siano ben fornite di rimandi al passato, come il ricordo dell'assassinio della famiglia Quadri che Giulia nomina, o le accuse che Marcello lancia a Lino dopo averlo riconosciuto, non ci addentriamo affatto nei flashback così onnipresenti nella prima ora di film, ma manteniamo una chiarezza logica e temporale semplice e lineare, in netto contrasto con la confusione mentale di Marcello che arriva ad accusare Lino dell'omicidio di Anna e Luca, e poi perfino Italo di essere un pericoloso fascista.

Il fascismo ne Il conformista

Abbiamo discusso già in precedenza quale sia l'ideologia principale di Bertolucci, un comunismo politico inerente il socialismo più propriamente riformatore di sinistra; tuttavia, la produzione del regista parmense concede uno spazio molto maggiore, in termini di pellicole, minutaggio e temi, all'accusa nei confronti del suo antagonista, il fascismo²⁷¹.

Ne *Il conformista* la concezione bertolucciana di questo movimento politico ed ideologico traspare con una forza dirompente, permeando non solo le azioni che i protagonisti possono controllare, ma anche quelle che vengono in qualche modo imposte loro. Forse è propria l'accentramento su queste tematiche che convince Bertolucci ad adattare il popolare romanzo di Moravia, che si incentra infatti sul racconto psicologico di un giovane italiano aderente al fascismo. Il film infatti "dipinga l'impasse omicida dalle ideologie fredde e dritte - come le linee dei palazzi in cui cammina il potere fascista - e la perversione di una morale - Chiesa, famiglia, partito ... - che si proclama giusta a riparatrice"²⁷².

Va innanzitutto segnalato come il protagonista dell'intera vicenda sia, curiosamente, anche una delle principali figure negative; è molto complesso costruire una storia incentrata su di un personaggio che vogliamo descrivere come malvagio, perché il suo punto di vista tenderà, nella maggior parte dei casi, a fornire una giustificazione: un esempio recente è il film *Joker* Premio Oscar nel 2021, che dà una spiegazione pienamente comprensibile della malvagità del nemico di Batman, tratteggiandolo come un uomo già profondamente malato che subisce una serie di gravissime ingiustizie da parte della società. Allo stesso modo, è complesso per lo spettatore non empatizzare in qualche modo con Marcello, che, di fatto, fornisce gli occhi attraverso cui il film viene rappresentato²⁷³.

²⁷⁰ Scena 37

²⁷¹ T. PARKS, *Il conformista di Bernardo Bertolucci*, in "Fata Morgana", cit., p. 124

²⁷² L. MALAVASI, *Il conformista*, in "Cineforum", Volume 58, Fascicolo 10, 2018, p. 68

²⁷³ T. PARKS, *Il conformista di Bernardo Bertolucci*, in "Fata Morgana", cit., p.122

E tuttavia, Clerici è un personaggio del tutto particolare, poiché, pur essendo il protagonista ed il motore della storia, si ritrova in realtà a non essere in grado di modificarne in nessun modo il corso. Non solo: la sua imperturbabile espressione, granitica per la maggior parte del tempo, raramente lascia trapelare sentimenti, ragionamenti e volontà. È perciò estremamente difficile per lo spettatore comprendere le azioni di Marcello, dare delle spiegazioni logiche od emozionali al delitto che non commette, ma permette.

Di fatto la giustificazione che al protagonista viene data è piuttosto semplice, se non addirittura semplicistica: la volontà di conformarsi ai suoi concittadini; e, visto che la maggior parte dei suoi concittadini, volente o nolente, aderisce al fascismo, giocoforza anche lui si ritroverà all'interno delle maglie del partito. D'altro canto, viene naturale chiedersi il perché di quella specifica azione, il sacrificio del proprio viaggio di nozze in favore di una semplice missione di spionaggio: anche noi, proprio come il colonnello che lo va a trovare in radio²⁷⁴, vogliamo interrogare Marcello sulle sue motivazioni. Se non sono paura, denaro o fede nel partito, quali saranno?

Per comprendere meglio il tema in questione all'interno del film è necessario però fare un passo indietro, e analizzare brevemente la storia del fascismo e la sua evoluzione nella storia italiana; lungi dal voler osservare in maniera approfondita un argomento così vasto e complesso, l'obiettivo sarà piuttosto fornire delle basi per poter meglio apprezzare il lavoro di rappresentazione che Bertolucci compie.

Il fascismo come principale partito italiano inizia ufficialmente con la marcia su Roma del 28 ottobre 1922²⁷⁵, ma le sue origini vanno rintracciate in un giovane Mussolini che, al tempo della Prima Guerra Mondiale, è sorprendentemente a tutti gli effetti un socialista²⁷⁶; quest'evento epocale, che termina con la consegna dei pieni poteri di Presidente del Consiglio da parte del re Vittorio Emanuele III a Mussolini, aveva le sue radici profonde proprio nelle rivendicazioni socialiste che avevano caratterizzato il Biennio Rosso, il 1919-1920.

Il movimento fascista nasce dunque in risposta ad una lunga serie di scioperi e difficoltà economiche e sociali che avevano caratterizzato l'Italia del Primo Dopoguerra. La piena dittatura sorge invece il 3 gennaio del 1925, con il discorso di Mussolini che, prendendo in carico "la piena responsabilità morale, politica e storica"²⁷⁷ del delitto Matteotti, ottiene di fatto un potere che eccede terribilmente quelli del semplice Presidente del Consiglio.

Quali sono dunque i principi cardine che sostengono il fascismo? I valori del partito di Mussolini si configura come l'idea di rendere l'Italia una potenza europea simile a quella degli antichi fasti dell'Impero Romano, restaurando socialmente i valori tradizionali dell'onore, la famiglia, la patria. Concretamente, il potere e l'influenza dello Stato sulla popolazione aumentano in maniera sostanziale: le scuole e tutte le istituzioni vengono

²⁷⁴ Scena 5

²⁷⁵ E. LUSSU, *Marcia su Roma e dintorni*, Torino, Giulio Einaudi, 1945, pp. 54-55

²⁷⁶ D. SMITH, *Mussolini*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 52-53

²⁷⁷ L. GOLDONI e E. SERMASI, *Benito contro Mussolini*, Milano, Rizzoli, 1993, p.71

permeate dell'ideologia statale e, soprattutto, del culto della personalità del Duce. I libri di storia vengono stampati con una dedica a Mussolini nelle prime pagine, la gioventù del Paese frequenta non solo la scuola ma anche il GUF²⁷⁸.

La cultura fascista penetra in ogni aspetto della società, dallo sport, all'architettura, all'economia, alla cultura: Mussolini fa costruire le migliaia di edifici e statue che lo celebrino, rinomina piazze e strade, schiaccia freddamente l'opposizione sia interna che esterna²⁷⁹. Il fascismo glorifica l'autarchia, ossia la capacità dell'Italia di sostenersi da sola, la gloria eroica della guerra e dell'eredità italiana. Anche l'antisemitismo fa parte delle concezioni tipicamente fasciste, ma viene utilizzata in una prima fase solamente come pretesto elettorale e come capro espiatorio per le difficoltà del primo dopoguerra (per il Duce gli ebrei "sono responsabili di tre cose: della democrazia, della banca e del cristianesimo²⁸⁰), piuttosto che nella connotazione fortemente razzista che sarà caratteristica dopo la l'alleanza con la Germania.

Mussolini manterrà dunque il potere per oltre vent'anni, e la dittatura cadrà solo in seguito alla serie di pesanti disfatte subite dall'esercito italiano nella Seconda Guerra Mondiale²⁸¹. Ciò significa che un'intera generazione di bambini e giovani, ossia i nati durante tutti gli anni '20 e '30, passeranno l'intero periodo di formazione sotto l'egida del fascismo; ma com'è possibile che questo sia accaduto, vista la ferocia della dittatura di Mussolini ed il clima di terrore che egli instaura nel Paese?

Quello a cui la rappresentazione cinematografica dell'epoca del Duce ci ha abituato è una serie di eventi epocali, di parate militari, di discorsi passionali in piazza di fronte a migliaia di persone; e, seppur sia chiaramente vero che il fascismo abbia esercitato un ruolo importante nella storia europea e mondiale, bisogna pur sempre ricordare che, nella vita quotidiana, il suo aspetto è molto, molto diverso²⁸².

Il cittadino comune non vede infatti, se non in rarissime occasioni, le grandi trasformazioni geopolitiche e sociali, ma è piuttosto interessato ad un lento movimento sociale ed a condurre una vita all'interno delle regole dello Stato. Ed è proprio il ceto medio, composto da "impiegati, bottegai, insegnanti, piccoli funzionari [...] che nel fascismo trova la sua rivalse e il suo interesse"²⁸³.

Proprio per questo *Il conformista* è un film particolarmente riuscito dal punto di vista della narrazione della realtà quotidiana dell'Italia ai tempi del fascismo: lontana dall'essere un inferno giornaliero creato da una polizia brutale e repressiva, una Paese dispotico in ogni suo aspetto, con un'economia arretrata e depressa dall'autarchia, osserviamo al contrario delle persone comuni, alcune delle quali svolgono sì compiti violenti per conto del partito,

²⁷⁸ L. SALVATORELLI e G. MIRA, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Volume 1, cit., pp. 521-532

²⁷⁹ Ivi, pp. 393-396

²⁸⁰ L. GOLDONI e E. SERMASI, *Benito contro Mussolini*, cit., p. 119

²⁸¹ L. GOLDONI e E. SERMASI, *Benito contro Mussolini*, cit., p. 143

²⁸² O. CALABRESE (a cura di), *Italia moderna: dall'espansione alla seconda guerra mondiale*, Milano, Electa Editrice, 1983, p. 76

²⁸³ L. GOLDONI e E. SERMASI, *Benito contro Mussolini*, cit., p. 95

ma non per questo l'intera società è vicina al collasso²⁸⁴. La pellicola in questione dipinge bene quella che è l'anima del movimento politico di Mussolini, ossia la piccola e media borghesia, che continua a mantenere uno stile di vita non eccessivamente diverso rispetto a quello precedente.

Ad essere invece radicalmente differente rispetto ai metodi antecedenti è però un aspetto fondamentale, su cui tutto il racconto è incentrato: la violenza fisica diventa anche arma politica. La società italiana degli anni '20 non è più violenta intrinsecamente rispetto al passato, ma lo è decisamente per quanto riguarda gli oppositori al regime²⁸⁵, che vengono notoriamente picchiati, esiliati, addirittura uccisi, come avviene appunto nell'omicidio Quadri.



Figura 20: L'assassinio del Quadri

Marcello rappresenta perciò l'uomo che svolge il compito che gli viene assegnato; per la verità, come detto, è lui ad offrirsi volontario, poiché alla costante ricerca di un senso di normalità. Ma l'impressione che lo spettatore riceve del protagonista della vicenda è che le sue azioni dipendano direttamente dagli ordini che riceve, dalla società che gli sta intorno: non vediamo in Marcello alcuna traccia del fervente fascista, come l'amore incondizionato per la patria (come dimostra la sua volontà di fuggire insieme ad Anna²⁸⁶), l'ammirazione per Mussolini (che non nomina nemmeno una volta nel corso del film) o il razzismo ed il forte senso patriarcale di cultura che si basa sui valori più tradizionali.

Al contrario, mai una volta sentiamo Clerici inveire contro persone di colore, ebrei, omosessuali; e persino di fronte a quello che dovrebbe essere il suo nemico, il suo

²⁸⁴ L. SALVATORELLI e G. MIRA, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Volume 2, cit., pp. 350-356

²⁸⁵ *Ivi*, pp. 11-12

²⁸⁶ Scena 27

obiettivo, cioè Luca Quadri, non si produce in insulti o parole di scorno. Marcello, semplicemente, fa ciò che gli viene detto di fare per “ottenere il perdono della società”²⁸⁷, per riguadagnare la normalità dopo il presunto omicidio di Lino. Non a caso, infatti, la volontà del protagonista comincia a vacillare, fino a rischiare di cadere del tutto, quando trascorre del tempo a Parigi: messo di fronte ad una realtà profondamente diversa da quella italiana, egli assimila valori e ideali che lo allontanano dal compito che i superiori gli hanno imposto. Ci vorrà la presenza insidiosa e costante di Manganiello per impedirgli di disertare, ed, anche così, non sarà lui a compiere direttamente l’omicidio, ma rimarrà in auto come semplice spettatore.

L’altra figura, che differisce da Marcello molto meno di quanto non appaia a prima vista, è appunto quella dell’agente speciale Manganiello, la vera anima del fascismo del piccolo borghese. Egli presenta delle curiose differenze rispetto al protagonista: la prima e più evidente è quella caratteriale, che lo vede molto più gioviale, affabile e chiacchierone rispetto a Marcello, più serio e silenzioso. Tuttavia, le conversazioni che Manganiello intrattiene sono assolutamente distanti da quelle che lo spettatore si aspetterebbe da un fascista, e riguardano invece il proprio lavoro, la famiglia, storie di avvenimenti passati; insomma, argomenti quotidiani, perfettamente normali.

D’altronde, l’agente speciale non appare mai come un fanatico del regime, ma tratta tutta la sua occupazione come un banale lavoro, un compito che gli viene assegnato. La sua adesione al fascismo non deriva, come per Marcello, da una necessità di entrare all’interno di un sistema sociale, ma piuttosto da una motivazione, molto più banale e concreta, di natura economica, lavorativa. Esattamente come Clerici, Manganiello fa quello che fa perché gli viene ordinato da un superiore, proprio come un operaio esegue le consegne del caporeparto.

Tuttavia, la diversità di intenti tra le due principali figure fasciste del film si traduce in diversi atteggiamenti di fronte all’assassinio Quadri: Marcello, come detto, si ritrova non solamente a dover in qualche modo tradire il suo ex professore preferito, ma anche ad immergersi in un ambiente nuovo, con prospettive e regole diverse; Manganiello, invece, non riceve lo stesso stimolo al cambiamento, ma tratta invece il lavoro come tutti gli altri che ha compiuto in passato. Se le motivazioni del protagonista vacillano poiché derivano dalla necessità di essere accettati in società, quelle dell’agente segreto rimangono solide perché sono molto più semplici e reali, ed hanno a che fare non con la sua ideologia, ma con il suo lavoro.

Ecco, dunque, che questa figura rappresenta la spina dorsale di un fascismo che, senza di essa, sarebbe caduto in poco tempo²⁸⁸: centinaia di migliaia di piccoli e medio borghesi che, semplicemente, si adattano al regime per poter lavorare e sfamare la propria famiglia, che seguono certamente un leader che sintetizza la sua filosofia in “credere, obbedire, combattere”²⁸⁹.

²⁸⁷ Scena 17

²⁸⁸ O. CALABRESE (a cura di), *Italia moderna: dall’espansione alla seconda guerra mondiale*, cit., pp. 85-86

²⁸⁹ L. GOLDONI e E. SERMASI, *Benito contro Mussolini*, cit., p. 119

Sono solamente coloro che hanno convinzioni estremamente divergenti da quelle di Mussolini che hanno il coraggio di ribellarsi: è il caso di Luca Quadri che, comunque, non può rimanere a Roma ma è costretto a fuggire in Francia. Gli altri, quelli che non maturano una propria granitica personalità, preferiscono assecondare le idee del Duce; e d'altronde è Manganiello stesso a pronunciare tra sé e sé l'abominevole frase "codardi, ebrei, invertiti [...] fosse per me li eliminerei tutti"²⁹⁰, dopo aver visto che Marcello non ha il coraggio di scendere dall'auto. Dunque, pur non essendo un fanatico, un adoratore di Mussolini (nemmeno lui, proprio come il protagonista, ne pronuncia mai il nome), l'agente speciale condivide almeno qualcuna delle ideologie cardine del fascismo prima nominate. Manganiello ha inoltre il compito, all'interno del film, di rappresentare la natura onnipresente ed oppressiva del regime italiano: la sua tenacia nel perseguire il lavoro e nel seguire Marcello, la sua presenza solitaria ma ineludibile in ogni luogo in cui si trova il protagonista della storia²⁹¹ sono una delle motivazioni principali che portano Clerici a permettere comunque che si compia il duplice omicidio. L'agente segreto non serve tanto a ricordare a Marcello le motivazioni che lo spingono, ma piuttosto a portare con sé in maniera subliminale quella società da cui egli vuole disperatamente ottenere il perdono. Tanto è pervasivo e insidioso il regime in Italia²⁹², tanto diventa insistente e ubiquitaria la presenza di Manganiello anche all'estero; il protagonista, proprio come la figura del padre-professore Luca, non può fuggire dal braccio armato del partito fascista.



Figura 21: Manganiello "convince" Marcello a proseguire la missione

²⁹⁰ Scena 36

²⁹¹ Scene 23-28

²⁹² L. SALVATORELLI e G. MIRA, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Volume 1, cit., pp. 398-401

Le ultime figure che vanno trattate su questo tema sono quelle di grado più alto, come i funzionari, il colonnello, ed il magistrato. Il regime mussoliniano si configura, al pari di tutte le dittature, in una gerarchia di potere burocratico, una rete di ruoli sempre più importanti, mano a mano che ci si avvicina a Roma. Queste personalità sono assolutamente necessarie alla macchina fascista, perché sono ciò che permette di mantenere una presenza attiva, costante ed onnipresente sul territorio; essi svolgono perciò lo stesso ruolo di Manganiello, e sono semplicemente di grado a lui superiore.

Questa diversità di valore all'interno della piramide sociale determina però responsabilità e compiti nettamente distinti: se l'agente segreto è infatti il braccio armato della Legge, il magistrato è invece colui che dà gli ordini, che pianifica le aggressioni ma non ne prende parte in alcun modo. È infatti molto significativo il contrordine che Manganiello dice di aver ricevuto in Africa²⁹³ dopo che il lavoro era stato compiuto: colui che ha dato l'ordine non era la stessa persona che ha poi dovuto eseguire il compito e, come tutte le macchine, anche quella burocratica può incepparsi, con conseguenze terribili.

Ecco, dunque, come viene rappresentato il fascismo ne *Il Conformista*: esistono gli uomini che agiscono solo per volontà di farsi accettare nella società, come Marcello; altri che trattano la violenza al pari di un semplice lavoro, come Manganiello; altri ancora che rimangono dietro le scrivanie a provocare, con i propri errori e con la propria volontà, la morte di persone come il professore Quadri.

²⁹³ Scena 13

Le scene più significative

All'interno di un'opera filmica è naturale che alcune sequenze siano più cariche di significato rispetto ad altre: la natura delle storie che sono più spesso raccontate si costituisce di momenti di tensione crescente che viene poi rilasciata all'interno di una catartica scena finale, che risolve o riallacci le linee narrative precedentemente cominciate. Inoltre, il mezzo cinematografico si serve necessariamente di alcune tecniche di presentazione di personaggi, situazioni o luoghi che implicano una valenza ulteriore all'interno di una sezione della pellicola.

Il conformista non fa eccezione in questo senso: anche se immersa in una struttura narrativa particolarmente complessa, la costruzione emotiva del racconto è simile a quella di molti altri film. Nonostante l'inizio in una sorta di *medias res*, lo spettatore viene comunque introdotto, senza che vi sia un particolare senso d'urgenza, ai personaggi del racconto: Marcello, Manganiello, Italo, Giulia. La tensione sale poi nel momento del colloquio con il prete e nelle prime scene a Parigi, dove Anna, Luca, Marcello e Giulia si incontrano e si scontrano. Dopo diverse interazioni tra le due coppie, giungiamo alle sequenze più dense e con un coinvolgimento emotivo maggiore: Marcello rinuncia alla pistola, Anna e Giulia ballano insieme, il professor Quadri viene assassinato con la moglie. Infine, la conclusione del film: come spesso accade, pur presentando nuovi fatti e nuovi pericoli, la forte tensione che si era creata in precedenza si è ormai sciolta, e lo spettatore vive in maniera più distaccata le scene conclusive.

All'interno di quest'opera ho pertanto scelto di analizzare alcune delle scene più significative, sia dal punto di vista narrativo, sia da quello più tecnico e fotografico (ed i due ambiti, molto spesso, si sovrappongono): la prima è quella in cui Marcello racconta al prete del suo incontro con Lino; si prosegue poi con il confronto tra il professor Quadri e il suo ex allievo a proposito del mito del caverna di Platone; quindi si continua con la scena del ballo tra Anna e Giulia; ed infine si analizzerà l'omicidio di Luca e la moglie.

L'incontro tra Lino e Marcello

L'introduzione al terribile ricordo del protagonista risulta quasi incomprensibile inizialmente: in una serie di brevissime inquadrature vediamo Marcello montare nuovamente in auto con Manganiello dopo esservi brevemente sceso, e questo movimento meccanico rievoca nel giovane uomo un ricordo d'infanzia, che solo in seguito capiamo essere tale. È Marcello a fermare l'auto di Lino (in un gesto che ricorda terribilmente il saluto romano) ed a montare sul sedile posteriore: non c'è alcun tipo di diffidenza da parte sua, né alcuna opera di convincimento da parte dell'autista.

Ecco però il primo ostacolo alla chiarezza della memoria di Marcello: al ricordo d'infanzia si sovrappone la confessione con il prete, che sarà qui intervallata d'ora in poi dalle memorie del futuro sposo. Osserviamo quindi Lino ed il bambino che giocano, si rincorrono sul prato della villa. Alcune scelte fotografiche sono qui particolarmente significative: l'inquadratura è infatti un campo piuttosto largo, in cui osserviamo solamente da distante i movimenti dei due soggetti; durante il brevissimo dialogo, inoltre,

sono entrambi nascosti da una siepe, che fa intravedere solamente una porzione del corpo del bambino. I ricordi di Marcello sono dunque lontani, occultati, remoti ma pur sempre chiari e nitidi. Anche il montaggio contribuisce, con i suoi tagli rapidi ed incisivi, spesso operando un *jump-cut* piuttosto straniante e non sempre sincronizzato a dovere con l'audio, ad aumentare la sensazione che questo ricordo sia da tempo sepolto nella memoria, ma sempre presente nella mente del protagonista. Persino il sonoro del dialogo tra i due viene sovrapposto a delle scene che li mostrano invece muti, proprio come se fosse la narrazione esterna di un evento.



Figura 22: Il gioco di Lino e Marcello

La sincronizzazione audiovisiva viene ripresa solamente nel momento in cui Marcello viene forzato all'interno della stanza di Lino, e tuttavia proprio in questo momento gli intervalli visivi con la scena del prete si fanno più frequenti. E, dopo la fuga dell'adolescente dalla casa dell'autista, ci si sposta definitivamente nella chiesa in cui il protagonista si sta confessando.

Questa sequenza, inserita all'interno di un flashback, richiede un'alta dose di attenzione da parte dello spettatore: essa è in effetti il punto focale della vita di Marcello, della sua necessità di perdono da parte della società, e con ciò è anche il motore dell'intera vicenda. Tuttavia, la confusione del doppio ricordo inserito l'uno all'interno dell'altro, unito ad un montaggio estremamente sincopato ed alla reticenza del confessante di scendere nei particolari del racconto, possono causare l'impressione che Marcello stia effettivamente nascondendo qualcosa di più profondo, e che la molestia fosse stata ancora più grave di quanto non ci venga mostrato sullo schermo. E questo sembra proprio il risultato che Bertolucci intenda raggiungere: diversamente da quanto si legge nel testo letterario di Moravia (che utilizza in maniera quasi proverbiale il rapporto causa-effetto tra gli eventi), qui il ricordo del protagonista è sì chiaro e definito, ma rimane pur sempre una lontana

memoria infantile di un uomo ormai adulto. Non viene quindi affatto esclusa l'ipotesi che Marcello abbia eliminato dalla sua memoria i particolari più scabrosi e dolorosi; tuttavia, ciò che viene raccontato è solamente ciò che per il film ha un'importanza assolutamente particolare: la presunta uccisione di Lino da parte del protagonista, e la sua successiva ossessione per la ricerca di conformità con la massa.

La discussione sul mito della caverna

Luca e Marcello non si vedono da ben dieci anni: tanto è il tempo passato dall'ultima lezione, quella sull'immagine della caverna di Platone, che il professore di filosofia ha tenuto nell'Università italiana. Eppure, non appena i due si incontrano nuovamente, parlano apertamente, come se non fosse trascorsa un'intera decade dalla fuga del docente in Francia.

Evitando la prima domanda di Quadri, che vorrebbe conoscere le motivazioni della visita (di cui, in realtà, è già informato), il protagonista inizia a parlare con sicurezza dei suoi ricordi: l'atto del professore di chiudere le finestre, abitudine di cui solamente in seguito Marcello conoscerà la ragione (ossia la necessità di non essere ascoltato dall'esterno, per paura delle spie fasciste), la sua voce, le sue lezioni. In un evocativo gesto, il giovane compie dunque la stessa azione, ma solamente dalla sua parte della stanza; ecco dunque il primo contrasto, che vede da un lato la chiusura completa al mondo esterno (il sogno autarchico fascista), e dall'altro la volontà di un uomo che vuole invece rimanere accogliente, aperto (come mostra il dialogo stesso)²⁹⁴.

Tuttavia, quest'azione comporta un'ulteriore conseguenza: dato che la finestra alle spalle del professore è ancora aperta, Marcello è, contrariamente alla propria volontà, pienamente illuminato. Non solo: il suo corpo, in opposizione a quello di Quadri, proietta una nitida ombra sul muro; il gesto dell'allievo lo ha reso il più distante tra i due dalla fonte di luce. Proprio come nel mito della caverna, dove si è più vicini alla verità quanto si è più prossimi all'uscita e dunque dalla fonte di illuminazione, così è per Marcello e Luca. Questa scena mette in rilievo il raffinato lavoro del direttore della fotografia, Vittorio Storaro, che (in questo ed in numerosi altri film di Bertolucci) dimostra di saper usare magistralmente la luce e le ombre per creare inquadrature non solamente spettacolari per l'occhio, ma anche metaforicamente dense ed evocative²⁹⁵.

L'allievo tenta in ogni modo di svicolarsi dal maestro: tace alle domande, evita le provocazioni, giunge persino, nella foga del racconto, ad emulare l'oramai familiare saluto fascista. Tuttavia, l'autorappresentazione di Marcello come un uomo normale, perfettamente inserito nel suo contesto sociale (e pertanto, aderente alle idee del partito di Mussolini) crolla immediatamente dopo: Quadri, asserendo di essere affezionato a tutti i suoi allievi, scopre il fianco alle critiche del protagonista, che lo accusa di essere fuggito e di averli lasciati senza una guida. La frase "lei è partito, ed io sono diventato un fascista",

²⁹⁴ M. WALKER, *Style and Narrative in Bertolucci's The Conformist*, in "Cineaction", cit., p. 35

²⁹⁵ T. MCCARTHY, *Storaro and His Directors*, in "American Cinematographer", Volume 101, Fascicolo 7, 2020, pp. 28-32

esprime bene la consequenzialità che nel pensiero di Marcello c'è tra l'abbandono del suo professore di filosofia e la propria accettazione del regime mussoliniano; eppure, è proprio quest'idea a dimostrare la sua scarsa convinzione nell'aderenza al partito italiano. E, d'altronde, Luca stesso esplicita questo pensiero: "Un vero fascista non direbbe così".



Figura 23: Forse inavvertitamente, Marcello compie il saluto fascista di fronte al Quadri

Questa scena, centrale all'interno del racconto, svolge diverse funzioni contemporaneamente. La prima è quella di descrivere con semplicità, attraverso un breve dialogo, il rapporto, complesso e articolato, tra Marcello e Luca; la seconda è quella di fornire un motivo (che si aggiunge all'imprevedibile amore per Anna) al protagonista per volersi ritirare dalla propria missione, come cercherà di fare in seguito; infine, dimostra l'incostanza del giovane uomo, la sua fragile ideologia, l'incapacità di agire attraverso idee proprie. Il professore è infatti un'altra ombra nella caverna che è la mente di Marcello, un'ulteriore ideologia che cerca di trascinarlo dalla propria parte. Ma il protagonista, oramai troppo condizionato e seguito passo dopo passo da Manganiello, non ha la volontà sufficiente per fare in modo che l'omicidio non venga infine perpetrato.

Il ballo

La sequenza che vede Giulia e Anna ballare insieme è posta in un luogo chiave della pellicola: Marcello ha appena tentato di compiere il gesto più eroico della sua vita, rinunciando all'uccisione del professore e consegnando la pistola a Manganiello, ma è stato fermato dalla decisione di quest'ultimo, che non lascia spazio a timori o ripensamenti.

Immediatamente dopo, le due donne rientrano, ridendo, nella sala da ballo, che si era appena svuotata dopo una canzone di particolare successo, in seguito alla quale la maggior parte degli avventori del locale si era seduta al proprio posto. Anna rimane però

in piedi, e, nell'udire un languido tango, con un semplice "vieni" invita Giulia, che si fa accompagnare senza rispondere. Sotto l'occhio divertito di Quadri e quello indispettito di Clerici, che le osservano, quasi invisibili, attraverso la finestra, le due dominano la poco popolata sala da ballo, che in poco tempo si riempie.

Mentre Luca rivela a Marcello l'inganno della finta lettera, che serviva dunque per mettere alla prova l'agente fascista e dimostrare (prima di tutti, a se stesso) la sua non appartenenza al regime mussoliniano, le mogli cominciano ad attirare l'attenzione degli altri ballerini in pista: gli sguardi intensi, i sinuosi movimenti e la loro sensualità catturano gli occhi di chi le circonda, che rimane ipnotizzato dallo spettacolo.

Ben presto si forma un circolo di persone, che, fermatesi, osservano con stupore le due donne; loro, tuttavia, sembrano non accorgersi del mondo esterno, e continuano imperterrite nel loro inusuale (poiché omosessuale) ballo di coppia²⁹⁶. Marcello, infastidito di fronte a questo atteggiamento poco pudico, aggredisce verbalmente il professore, intimando di farle smettere; ma Quadri, che si dimostra addirittura sorpreso che qualcuno possa anche solo pensare di fermarle, gli chiede: "Perché? Sono così belle!".

Ancora una volta Marcello dimostra di appartenere ad una cultura diversa, più italiana e tradizionale, rispetto a quella francese; e il divario tra lui e il suo ex professore è ancora più evidente.

Una volta concluso il tango, la scena tace: non ci sono applausi da parte degli spettatori, ma solo sordide risate, eppure il circolo creatosi attorno alle due donne non accenna a spezzarsi. Di fronte a questo rumoroso silenzio, Giulia prende l'iniziativa (proprio al grido di "questa è Parigi!") e coinvolge il resto dei ballerini in un allegro girotondo, che finisce per assorbire anche il professor Quadri, ma non Marcello. Quest'ultimo, al contrario, attende che la carovana di persone esca momentaneamente dal locale, per percorrere, con passo cadenzato e solitario, la pista da ballo; consegna, dunque, a Manganiello le informazioni necessarie per eliminare il professore. Alla fine, però, il protagonista verrà avvolto dalla massa di persone danzanti e dal loro girotondo, che lo vede come punto focale e centrale; Marcello, incapace di reagire e non mostrando alcuna emozione comprensibile, si stringe le braccia al petto, come a proteggersi.

Questa sequenza assume valori di volta in volta differenti, dipendentemente dall'approccio che si ha verso di essa. Certamente, un primo livello di lettura è quello puramente visivo²⁹⁷: la costruzione uniforme del ristorante, con ampi finestroni rettangolari, si riflette in un montaggio classico e semplice, inserendo inquadrature regolari e piane in un quadro di sobria perfezione stilistica.

²⁹⁶ T. PARKS, *Il conformista di Bernardo Bertolucci*, in "Fata Morgana", cit., p. 123

²⁹⁷ *IBIDEM*



Figura 24: Il ballo di Anna e Giulia

È vero, tuttavia, che la scena viene spesso considerata la più barocca del film: questa constatazione deriva però dal contenuto di essa, dal continuo passare dalla vivacità delle donne alla serietà di Marcello, al ballo omoerotico di Giulia ed Anna. Il barocchismo di questa sequenza è infatti da intravedere nella rottura degli schemi convenzionali, nel contrasto tra un tradizionalista come Marcello e un progressista come il professor Quadri. Infine, essa rappresenta il momento di scioglimento della tensione subito prima dell'omicidio: trasportando lo spettatore in un differente stato d'animo, più gioioso e frivolo rispetto alla precedente durezza, Bertolucci cerca di creare una forte saliscendi emotivo. È proprio questa tecnica, che riduce il senso di pericolo che lo spettatore prova dall'inizio della pellicola, a dare ancora maggior risalto alla scena successiva, quella dell'omicidio dei coniugi Quadri.

L'omicidio

Potrebbe essere superfluo sottolineare che questa sezione narrativa è la più significativa del film; e tuttavia, pur mantenendo questa posizione, va comunque segnalato che essa è una delle pochissime a non essere affatto presente nel romanzo. La tecnica usata da Manganiello e i fascisti, la fiducia di Quadri, lo sguardo di Marcello sono dunque una pura invenzione cinematografica di Bertolucci.

La sequenza svolge innanzitutto un fondamentale ruolo all'interno della struttura narrativa del film: essa è lo snodo principale, il ricongiungimento tra la scena iniziale, i flashback recenti e la sequenza finale. Ogni linea di lettura della pellicola porta dunque, in un modo o nell'altro, ad incontrare questa scena sul proprio percorso.

Dopo l'episodio del ballo, lo spettatore si ritrova a dover immediatamente rialzare il livello di allerta: si viene infatti catapultati sul luogo dell'inseguimento tra l'auto di Manganiello e

quella di Quadri. Tuttavia, esso si configura piuttosto come un pedinamento: mancano infatti l'urgenza degli inseguitori, la fretta degli inseguiti, la necessità di accelerare il più possibile. Manganiello dice che gli viene sonno, ed addirittura canta; Marcello, invece, gli racconta il sogno che ha fatto, e si lascia sfuggire una risata, prima di unirsi all'agente fascista nel canto di una canzone popolare riguardante la Svizzera.

Nonostante le paure di Anna, Luca cade nel tranello: è costretto a fermarsi quando un'altra auto invade la sua corsia, prima di sbandare ed uscire dalla strada. Manganiello fissa intensamente Marcello, come a controllarlo per evitare che fugga. Ma, dopo mezzo minuto di intensa attesa, il professore Quadri esce dall'auto e viene qui sorpreso dagli agenti fascisti, che escono, come fantasmi, dalle profondità del bosco: tutti vestiti allo stesso modo, con impermeabile e cappello, cominciano ad accoltellare senza pietà il professore.

Durante la cruda scena, non c'è alcun accompagnamento musicale: solo il sottofondo del forte vento, il sordo rumore delle coltellate, ed i gemiti di dolore di Quadri. Persino Anna, rimasta nell'auto, ammutolisce di fronte al terribile spettacolo. I fascisti si avventano sul professore con una ferocia inaudita, quasi come se fosse non solamente un compito che devono svolgere, ma un regolamento di conti personale che viene compiuto traendo piacere da ogni colpo di coltello.

È impossibile, in questo momento, che nella mente dello spettatore non compaia la vicenda, famosa e tragica, dell'assassinio di Cesare da parte dei senatori: un uomo che si avvia verso la vecchiaia rimane inerme di fronte all'aggressione, e viene pugnalato con feroce violenza, fino a stramazzone a terra, dove i suoi carnefici continuano imperterriti la loro terribile operazione. Viene da chiedersi, tuttavia, quanto questo paragone sia efficace: d'altronde Cesare rappresentava, agli occhi dei senatori, proprio quel dittatore che la Repubblica non poteva permettersi. Ma non solo: tutto l'ambito della storia romana è proprio del fascismo e della sua rivendicazione dell'eterna grandezza di Roma, e sembra pertanto poco appropriato associare ad un antifascista esule in Francia come il Quadri il titolo di grande condottiero augusteo. Ed, infine, il rapporto con Clerici non è come quello con Bruto: se quest'ultimo prende parte attiva nell'assassinio del padre adottivo, è solamente l'inazione di Marcello che permette la morte di Luca, e non la sua diretta azione.

Qualunque sia l'interpretazione di Bertolucci, la scena della violenta fine del professore viene raccontata crudamente, senza alcuna enfasi sul martirio dell'uomo né sulla crudeltà dei suoi assassini. E pertanto il corpo del Quadri viene lasciato a terra e quasi dimenticato non appena i fascisti si accorgono della presenza di Anna: nell'ovvia necessità di non lasciare testimoni, i sicari aprono lo sportello dell'auto, ma il coraggioso cane dei Quadri, prima di essere ucciso, permette alla donna di fuggire momentaneamente.

Alla ricerca della salvezza, Anna corre verso l'unica auto solitaria, parcheggiata poco distante da loro: dentro vi intravede Marcello, ma non riesce ad articolare alcuna richiesta di aiuto. Urlando di terrore e dolore, la donna batte il pugno sul finestrino, ma il giovane

uomo la guarda di rimando, senza fare alcuna azione²⁹⁸. All'apice della paura, Anna fugge nel bosco, dove viene infine raggiunta da numerosi colpi di pistola, che la lasciano, esanime e sanguinante, oramai a terra. E qui la scena slitta improvvisamente: dopo aver visto i fascisti andarsene dal luogo del delitto, ci ritroviamo di fronte ad una bambina: la figlia (bionda, proprio come Anna) di Marcello, dopo ben cinque anni.



Figura 25: Anna supplica inutilmente Marcello, mentre Manganiello li osserva silenzioso

²⁹⁸ K. JEFFERSON, *I film di Bernardo Bertolucci: Cinema e Psicanalisi*, Roma, Gramese Editore, 1994, p. 81

Il rapporto con il romanzo

Come notato in precedenza, *Il conformista* è un'opera, che pur tenendo conto del famoso romanzo omonimo di Alberto Moravia, del 1951, da cui è adattato, propone un proprio personale trattamento del soggetto. Il film va perciò osservato non solo (come è stato fatto finora) nel contesto dell'opera in sé, ma anche come processo di trasposizione che consente di passare da una modalità artistica ad un'altra, un procedimento complesso e articolato, impossibile da regolamentare e, pertanto, soggetto alle istanze individuali dei singoli autori²⁹⁹.

Certo è che il cinema italiano, proprio come il teatro, ha un debito importantissimo con la letteratura³⁰⁰: vista la secolare tradizione della lirica, prosa e poesia del Bel Paese, che risale fino a Dante, Petrarca e Boccaccio, ma anche alle opere dell'epoca classica, è naturale che le arti più recenti abbiano cominciato il proprio cammino ispirandosi e rielaborando storie appartenenti alla narrazione letteraria. Proprio per questo motivo, la questione dell'adattamento è sempre stata parte fondamentale della riflessione teorica e storiografica sul cinema italiano: è stato analizzato a fondo il tema della fedeltà al testo di partenza³⁰¹; si è riflettuto sulla necessità di essere fedeli al romanzo originale, rispettandone trama, ambientazioni, metodologie narrative, ma anche sulla possibilità di tradirlo, pur rispettandone il senso profondo³⁰²; si è sempre comunque tenuto conto della specificità dei singoli linguaggi espressivi, con la consapevolezza che ogni operazione di riscrittura prevede un apporto originale da parte dell'autore.³⁰³

Ma come si pone, dunque la pellicola de *Il conformista* nei confronti del romanzo da cui è tratta la sceneggiatura? Quali sono i passaggi validi della trasposizione operata da Bertolucci, e quali sono invece da considerare in maniera più critica? Come possiamo giudicare, in termini di valore ed efficacia, le scelte del regista parmense nei confronti del romanzo da lui stesso scelto?

Va innanzitutto segnalato come la storia de *Il conformista* rimanga in sé sostanzialmente inalterata: fatto salvo per alcuni passaggi minori e l'ultima sezione del finale, tutto il resto degli eventi segue con una certa fedeltà lo scheletro del romanzo. Non ci sono cambiamenti così eclatanti da stravolgere la struttura del libro, e tuttavia possiamo osservare alcune corpose alterazioni che Bertolucci inserisce nella sua opera, svincolandola di fatto da quella di Moravia, sia nel contesto della sua espressione estetica, sia nei significati che essa riesce ad esternare.

²⁹⁹ G. TAVIANI, *Lo sguardo ubiquo*, Padova, Palumbo, 2007, pp. 9-13.

³⁰⁰ L. SALIBRA, *Riscrivere*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008, p. 8.

³⁰¹ S. CORTELLAZZO e D. TOMASI, *Letteratura e cinema*, Bari, Laterza, 1998, p. 10.

³⁰² Ivi, pp. 14-15

³⁰³ G. TAVIANI, *Lo sguardo ubiquo*, cit., p. 30.

La struttura narrativa

Come visto in precedenza, la struttura narrativa del film è estremamente complessa: allo spettatore non si presentano eventi e personaggi attraverso strumenti extradiegetici, rendendo così necessaria una compressione interna alle scene stesse. Inoltre, il racconto stesso si sviluppa attraverso una serie di lunghi (e spesso tra loro intrecciati) flashback, per giungere infine ad una conclusione più lineare.

L'effetto che si viene a creare è dunque molteplice: da un lato, nella prima parte del film, lo spettatore avrà la sensazione di trovarsi effettivamente in un ricordo, data la complessità della trama che spesso lo priva di particolari necessari a comprendere fino in fondo gli avvenimenti che sta osservando; dall'altro, egli darà maggior risalto alle vicende di Marcello, Giulia, Luca ed Anna a Parigi, poiché a partire dal loro incontro tutto è più chiaro e semplice, e la struttura narrativa stessa viene ridotta ad una meno intricata rispetto alla precedente.

Ma è proprio in questa manipolazione temporale che possiamo osservare l'operazione di mutamento più significativa operata da Bertolucci rispetto al testo di Moravia: al contrario del film, infatti, il romanzo segue una linearità quasi maniacale, ed è impostato, piuttosto che sul tema del ricordo, su un imperante rapporto causa-effetto, che porta Marcello a percorrere la sua intera esistenza imputando le proprie scelte di vita all'omicidio che crede di aver commesso da adolescente. Nel penultimo capitolo, è il protagonista stesso a dire a Pasqualino "Mi parli come se nulla fosse successo [...] ma ti rendi conto che hai distrutto la mia vita?"³⁰⁴.

È sufficiente, per poter comprendere al meglio la profonda diversità di rappresentazione tra Moravia e Bertolucci, osservare dove viene temporalmente collocato il tragico episodio di Lino. Se nel romanzo esso precede, in ordine di esposizione, ogni riferimento all'appartenenza di Marcello al partito fascista (diventandone così, implicitamente ed esplicitamente, causa primaria), nella pellicola la rivelazione della molestia subita avviene solo in un secondo momento³⁰⁵; il protagonista, adulto sin dalla prima scena del film, è già presentato allo spettatore come un agente fascista, un servo del regime alla ricerca di normalità. E, anche se il ricordo dell'uccisione di Lino viene effettivamente citato come causa della necessità di Marcello di ottenere il perdono della società, esso viene completamente seppellito dalla serie di avvenimenti successivi, ed acquisterà nuovamente importanza solo nel finale.

Ecco, dunque, che il romanzo psicologico di Moravia diventa per Bertolucci un'opera dal sapore profondamente differente: piuttosto che incentrare la vicenda sul singolo uomo, sulle sue caratteristiche innate ed acquisite, il regista preferisce affidarsi ad un archetipo per spiegare l'incomprensibile adesione italiana alle malvagità del fascismo; una situazione sociale, storica e politica, dunque, piuttosto che la psiche profondamente turbata di un giovane borghese.

³⁰⁴ A. MORAVIA, *Il conformista*, Firenze, Bompiani, 1951, p. 318

³⁰⁵ Scena 16

L'auto-rappresentazione di Marcello

La rappresentazione del protagonista del romanzo di Moravia è il primo grande ostacolo che Bertolucci deve affrontare nel momento della scrittura della sceneggiatura: è infatti estremamente complesso costruire fedelmente sul grande schermo un personaggio che, nel corso di tutto il libro, elucubra senza sosta vecchie e nuove informazioni, pensieri, riflessioni³⁰⁶. Sono ben poche le interazioni sociali che Marcello intrattiene, e, dato il suo carattere introverso e taciturno, sono assenti le lunghe e profonde conversazioni che sarebbero utili per spiegare la sua mentalità ad un pubblico che non è in grado di leggerne i pensieri.

Ed, in effetti, il romanzo è sì steso in terza persona, ma con un punto di vista chiaramente focalizzato unicamente su Marcello e la sua vicenda, e, di fatto, fornisce sostanzialmente tutte le indicazioni psicologiche del protagonista. Ad una attenta analisi, si possono notare frequenti momenti in cui c'è completa identificazione tra personaggio e narratore, tanto che quest'ultimo è in grado di analizzare ogni dettaglio dei pensieri di Marcello. Tuttavia è vero anche il contrario: il giovane fascista del romanzo opera infatti su di sé una profonda e quasi irrealistica autoanalisi, quasi come se la terapia fosse fornita dal narratore stesso. Questo rapporto ambiguo produce quindi un effetto straniante in cui Marcello è contemporaneamente personaggio e narratore, analizzante ed analizzato, medico e paziente, e si osserva fin dalle prime pagine del racconto: "Si rendeva conto, inoltre, che al solito sentimento di crudeltà e di potenza si era aggiunto questa volta un turbamento particolare, nuovo per lui, inspiegabilmente fisico; e, insieme con la vergogna e il rimorso, provava un confuso senso di spavento. Come a scoprire in se stesso un carattere del tutto anormale, di cui dovesse vergognarsi, che dovesse mantenere segreto per non vergognarsi oltre che con se stesso anche con gli altri e che, di conseguenza, lo avrebbe per sempre separato dalla società dei coetanei;"³⁰⁷.



Figura 26: l'espressione di Marcello

³⁰⁶ S. CORTELLAZZO e D. TOMASI, *Letteratura e cinema*, cit., pp. 26-29

³⁰⁷ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 24

Marcello è e rimane un uomo silenzioso e composto, scuro in volto e particolarmente abbottonato. La trasposizione di Bertolucci è dunque molto aderente al personaggio originale; tuttavia il confronto è possibile solo dal punto di vista esteriore, quello della manifestazione del carattere del protagonista. La scelta del regista/sceneggiatore è quella di non assegnare a Marcello una voce narrante, strumento attraverso il quale potremmo conoscerne i pensieri, ma piuttosto di lasciare che siano il suo volto e le sue azioni a parlare per lui.

Bertolucci preferisce quindi rappresentare il protagonista di un romanzo che è attraversato da riflessioni di impronta psicoanalitica in ogni sua accezione senza offrire agli spettatori un diretto e comprensibile ritratto della sua mente. Nonostante questa decisione, piuttosto importante all'interno del contesto narrativo, è tuttavia necessario che il regista lasci perlomeno uno spiraglio, un'apertura che consenta e chi vede il film di comprendere, almeno in parte, i pensieri di Marcello. Il procedimento adottato da Bertolucci è allora il ricorso alla figura dell'amico Italo Montanari, che, nella prima metà del film, svolge il ruolo di interlocutore del protagonista, ed è quindi nelle conversazioni con lui che il giovane fascista esprime parte delle sue idee sulla società, sul conformismo, sulla normalità³⁰⁸. Italo è una completa invenzione narrativa di Bertolucci, uno strumento attraverso il quale ci è possibile aprire brevemente una breccia nei pensieri del protagonista, che sarebbe altrimenti ermeticamente inaccessibili.

Il secondo personaggio che svolge, per minor tempo ma con simile intensità rispetto a Italo, il ruolo di involontario psicoanalista per Marcello è il prete che lo confessa. Suo è infatti il merito di permettere al protagonista di esporre il fulcro centrale della sua ossessiva ricerca di normalità, ossia l'omicidio di Lino (che tuttavia, come detto, nel film ha un peso estremamente minore rispetto al romanzo). Ma non solo: nel tentativo di convincerlo ad avere una vita "normale", ossia con una moglie e dei figli, il prete è il pubblico che assiste Marcello nella sua descrizione impietosa e maligna di Giulia, che rappresenta come mediocre e meschina, e proprio per questo, oggetto del suo desiderio³⁰⁹.

I punti focali del racconto

Esiste dunque un differente peso specifico che Bertolucci applica ad alcune sequenze rispetto al romanzo di Moravia; nell'ambito dell'adattamento, non si tratta, infatti, di tradire l'opera scritta, quanto invece di fornirne una connotazione ed una rielaborazione da parte del regista che sia in grado di focalizzare i punti di interesse e di attrito all'interno di una scena piuttosto che di un'altra³¹⁰.

Esempio principe di questa operazione da parte di Bertolucci è la sequenza della molestia di Lino: come osservato in precedenza, per quanto fedelmente rappresentata, essa rimane nel film piuttosto marginale nel grande schema dell'operazione di spionaggio (e poi

³⁰⁸ Scena 4

³⁰⁹ Scena 17.

³¹⁰ G. TAVIANI, *Lo sguardo ubiquo*, cit., pp. 14-15.

eliminazione) di Luca Quadri, mentre nel libro viene presentata come la causa prima di ogni azione di Marcello.

Tuttavia sono diverse le sequenze a cui viene riservato questo trattamento: nell'ambito del rapporto umano centrale del racconto, ossia quello di padre-figlio tra Luca e Marcello, è molto significativo quanta maggiore importanza venga data alla conversazione riguardante il mito della caverna di Platone. Se nel film (come abbiamo avuto modo di vedere) essa rappresenta una delle scene principali, che descrive a fondo sia l'interazione tra il Quadri e il Clerici, sia la differente realtà tra le idee francesi e quelle italiane, nel libro essa avviene solamente nei ricordi del protagonista, ed in toni molto più pragmatici. Marcello ricorda, infatti, prima di chiamarlo nella casa a Parigi, l'ultimo incontro avuto con il professore antecedente alla sua partenza per la Francia, e la successiva conversazione che spiegava le motivazioni della sua fuga ("Eh sì, ho deciso di passare dal pensiero all'azione"³¹¹).

Lontano, dunque, dalle frasi dense di significato politico ed ideologico della conversazione nel film, il libro descrive invece l'accoglienza del professore a Parigi come calda e familiare, senza che essa sia il profondo confronto che si svolge con l'ex allievo mostrato da Bertolucci³¹².

Le motivazioni per questa scelta sono molteplici: innanzitutto, la possibilità per il regista di costruire (insieme a Storaro) una scena di grandissimo effetto visivo e metaforico, attraverso un impressionante gioco di luci ed ombre che ben si adatta all'argomento della conversazione. In secondo luogo, al di là dell'innegabile effetto scenico, questa breve sequenza ha il merito di raffigurare in maniera molto più significativa il rapporto tra Marcello e Luca, che nel film è indubbiamente più incentrato sulla connotazione padre-figlio rispetto al testo letterario. Attraverso il dialogo, i due mostrano la propria interdipendenza, e, come detto in precedenza, legano indissolubilmente la partenza del professore e la successiva aderenza di Marcello al partito fascista.

L'altra scena che mostra una sostanziale differenza tra romanzo e pellicola è, in fin dei conti, la più evidente di tutte: quella dell'omicidio vero e proprio di Quadri³¹³, che, seppur descritta in un capitolo successivo, è completamente assente nell'opera di Moravia. Nel libro, infatti, è una lettera ricevuta dai Clerici ad informare che Lina è partita insieme al marito, e non Manganiello; immediatamente dopo, ritroviamo Marcello in Italia, nel suo ufficio al Ministero, che rilegge diversi articoli riguardanti il delitto commesso in Savoia.

Anche in questo caso, non si può non annoverare tra le motivazioni che hanno spinto Bertolucci a deviare dal sentiero tracciato dallo scrittore la necessità di creare una sequenza di grande effetto: il brutale assassinio del professore, che viene accoltellato innumerevoli volte, è lo snodo centrale e conclusivo dell'intero film, il punto di massima tensione ed il suo contemporaneo scioglimento. Sarebbe certamente scorretto sostenere che il regista abbia voluto spettacolarizzare la scena (che, anzi, viene rappresentata quasi in sordina, senza alcuna colonna sonora); tuttavia, è evidente che Bertolucci abbia colto

³¹¹ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 194

³¹² Scena 25.

³¹³ Scena 36.

l'occasione per rappresentare il violento omicidio di Quadri per dare ancora una maggior enfasi visiva alla propria opera.

Tuttavia, non è solamente questo che spinge il regista a voler mostrare su schermo l'assassinio che nel romanzo viene solamente raccontato. Fondamentale è anche la diversa visione d'insieme che Bertolucci ha dell'opera, che, come osservato in precedenza, è largamente meno psicanalitica rispetto a Moravia. Se, dunque nel romanzo è necessario che l'intero racconto sia visto con gli occhi e con la mente di Marcello, non presente poiché non necessario sulla scena dell'assassinio, il regista può invece permettersi di mostrare ciò che succede intorno al protagonista, raccontare fatti che egli osserva solamente da distante, poiché è meno intimamente legato alla sua psiche e ai suoi ragionamenti.

Ma anche questa motivazione non è esaustiva: il brutale omicidio è anche veicolo principe per Bertolucci di dimostrazione della violenza fascista, delle conseguenze dell'atteggiamento collaborazionista di Marcello (e quello più attivo di Manganiello); se, infatti, nel libro la morte viene osservata come distante conseguenza, vista solamente attraverso un impersonale articolo di giornale ("un paio di giornali francesi di sinistra, rifacevano, ancora una volta, la storia del delitto, soffermandosi a interpretare certi particolari più strani o più significativi"³¹⁴), nell'opera di Bertolucci essa viene vissuta in prima persona dal protagonista e dal pubblico, in tutta la sua feroce crudeltà. Le coltellate dei fascisti, sorde e letali, e l'accanimento quasi animalesco che essi dimostrano nei confronti del professore sono gli espliciti risultati della politica di Mussolini, e vanno mostrati come tali. Alla stessa funzione serve la terribile morte di Anna, il cui volto viene trasfigurato in una maschera di sangue, e che si accascia, ferita e sfinita, sulla neve in mezzo al bosco, in un ambiente in piena contrapposizione con i suoi abiti eleganti e distinti.



Figura 27: i fascisti circondano il professore e lo accoltellano ripetutamente

³¹⁴ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 285

La dualità di Anna e Lina

Un altro personaggio che subisce una trasformazione significativa durante la trasposizione tra romanzo e film è Anna. Bertolucci sceglie infatti di cambiare il suo nome originale, Lina, nell'ottica di una più vasta riassegnazione di pesi e significati all'interno dell'opera. Lina è infatti, in maniera piuttosto evidente, il corrispettivo femminile di Lino (che, per quanto sia il riduttivo di Pasqualino, è sostanzialmente l'appellativo con cui si designa il molestatore sia nel libro che nel film), e svolge dunque un ruolo ad esso legato strettamente. Nel romanzo, che è incentrato sull'ossessione di Marcello per il delitto commesso, si possono costruire una pletora di ipotesi sui motivi che inducono il protagonista ad innamorarsi perdutamente di Lina ed a voler abbandonare la missione pur di fuggire con lei: primo fra tutti, la necessità di ottenere il perdono per l'omicidio dell'omonimo Lino.

Tuttavia, nel film, il ricordo adolescenziale di Marcello, per quanto significativo, non è così onnicomprensivo, non è cioè il vero ed essenziale motivo che muove il protagonista e che ne giustifica tutte le azioni. Pertanto, va da sé che anche il rapporto con Lina, qui ribattezzata Anna, subirà delle profonde modificazioni. Venuti infatti a cadere i presupposti psicologici che inducono Marcello ad innamorarsi di Lina in risposta al trauma infantile, ciò che rimane è una storia d'amore nient'affatto ricambiato con una donna straniera e sposata con il suo maestro. Ed è proprio su questo intreccio che Bertolucci costruisce tutta la seconda parte del film, quella più lineare e più concitata, e ad esso viene assegnato un valore molto più denso rispetto a quello del romanzo.

A cambiare è dunque la natura del rapporto, piuttosto che la rappresentazione di esso: possiamo invece osservare una trasposizione alquanto fedele di scene e pensieri tra libro e pellicola, come ad esempio i baci prepotenti, quasi violenti, di Marcello e la sua volontà di fuggire con la moglie di Quadri, pur avendola conosciuta solamente per un giorno ("Che cos'è l'amore, si domandò [...] per cui adesso, come si rendeva conto, stava forse per disfare tutta la propria vita, abbandonare la moglie appena sposata, tradire la fede politica, gettarsi allo sbaraglio di un'avventura irreparabile"³¹⁵). Allo stesso modo, anche la reazione della donna è similmente ben rappresentata: pur rivelando molto presto di essere a conoscenza della terribile missione del protagonista, essa è costretta a stare al suo gioco, a fingere di accettare di essere la sua amante pur di salvare la propria vita e quella del marito³¹⁶.

Sia nell'opera di Moravia che in quella di Bertolucci, la giovane francese è restia a cedere alle manifestazioni di passioni di Marcello; si ritrae dai suoi baci in auto, lo schiaffeggia in camera, gli morde il labbro fino a farlo sanguinare mentre sono in strada a Parigi. In entrambi i casi, dovrà però dimostrarsi in parte accondiscendente, atteggiamento che purtroppo non sarà in grado di salvarla dal destino deciso per lei dal partito fascista italiano.

³¹⁵ Ivi, p. 231

³¹⁶ Scena 27

Il personaggio di Lina è dunque trasposto con una certa dose di fedeltà, conformandosi all'idea della diversità sostanziale tra la donna italiana, legata alla famiglia tradizionale, e quella francese, libera, emancipata, indipendente. Tuttavia esistono altri due momenti in cui Bertolucci devia dal sentiero tracciato nel romanzo per Lina e prosegue invece in un percorso differente.

Il primo è ciò che avviene durante l'omicidio del Quadri e di sua moglie: per quanto nel testo letterario esso non venga raccontato durante l'avvenimento, l'articolo di giornale che Marcello legge è piuttosto esaustivo in materia. Viene infatti narrato come Lina, quando i fascisti hanno raggiunto e bloccato l'auto di Quadri, si sia frapposta tra loro ed il marito, venendo così colpita dalle pallottole destinate al professore. Un atto di coraggio ed un profondissimo atto d'amore, che tuttavia nel film non viene affatto rappresentato. In esso, per quanto la causa della morte sia identica, a cambiare sono le azioni che portano al brutale assassinio: Anna, lungi dall'essere vicina a proteggere il marito, è invece chiusa in auto, impotente, spaurita, esterrefatta di fronte alla scena orripilante che le si sta svolgendo davanti agli occhi. Persino nel momento di massimo pericolo, quando gli agenti del partito aprono la portiera dell'auto per uccidere anche lei, a salvarla è il suo cane domestico, che aggredisce un fascista dandole il tempo di fuggire³¹⁷. E ancora, la paura e la rabbia di Anna sono così debilitanti che persino di fronte a Marcello, chiuso a sua volta in auto con Manganiello, la sua richiesta di aiuto non riesce a trovare una forma verbale, ma si limita a dei suoni inarticolati di terrore, che precedono la sua fuga nella foresta che sarà, in ultima istanza, completamente vana.

Ecco dunque che questa differenza tra Lina e Anna svolge una duplice funzione all'interno delle rispettive strutture narrative. Nel romanzo, l'atto eroico della donna ne accentua le caratteristiche maschili, dandole un tono di coraggio e di sprezzo del pericolo cavalleresco; esso sottolinea, inoltre, l'amore profondo che la moglie prova per il professor Quadri, nonostante la forte differenza di età e di aspetto fisico, per il quale è disposta persino a morire.

Al contrario, il personaggio di Anna esce dalla vicenda più ridimensionato, più fragile ed umano; la reazione istintuale di fronte al pericolo è infatti quella di fuggire e di mettersi in salvo, e la moglie del professore viene colta proprio in questo atteggiamento più naturale e viscerale. La figura della donna forte ed emancipata che Lina ed Anna rappresentano subisce qui una deviazione, che porta la prima su una strada più eroica, quasi irrealistica, e la seconda su una più debole ed umana.

Ma questa diversità di percorso, proprio alla fine della vicenda che coinvolge la moglie di Quadri e Marcello, consente a Bertolucci di spostare ancora una volta l'attenzione sul tema a cui più di tutti ha dato peso, ossia l'amore (non ricambiato) del protagonista per Anna. La fuga della donna, piuttosto del suo immediato omicidio, permette al regista di mostrare un'ultima interazione tra lei e Marcello. In questo dialogo, che si compone solamente di segnali visivi e corporei e mai di linguaggio verbale, si condensano infatti molte linee narrative che hanno percorso tutto il film: l'impotenza di Marcello; la conseguenza del silenzio e dell'inazione di fronte alle malvagità fasciste; il tentativo di

³¹⁷ Scena 36

Anna di salvare se stessa ed il marito, accettando le avances del protagonista; infine, il vetro, ovvero l'ostacolo che il giovane fascista frappone fra sé ed il mondo esterno.

Il secondo punto di diversità riguarda invece la visione che Marcello ha di Lina, la sua proiezione e, per essere più precisi, il suo sdoppiamento. Il protagonista, infatti, è convinto di aver già visto la giovane moglie del professor Quadri (e giunge persino a rivelarlo alla donna), ma in due luoghi tutt'altro che attendibili: l'ufficio del magistrato fascista e il bordello di Ventimiglia, in entrambi i casi nelle vesti di prostituta.

È evidente al lettore/spettatore che la visione di Marcello è completamente inattendibile, sia per ovvie questioni spazio-temporali (non è possibile che Lina sia nella casa chiusa di Ventimiglia e poco dopo compaia nella casa del Quadri) ma anche per la chiara diversità tra personaggi. Tuttavia, tra il romanzo ed il film ci sono delle differenze notevoli, in parte dovute alla volontà di Bertolucci ed in parte, invece, consequenziali alla differente natura tra testo scritto e pellicola.

Innanzitutto, l'importanza all'interno della storia che allo sdoppiamento di Anna viene data è estremamente inferiore rispetto a quello di Lina: nel romanzo, Marcello rimane sconcertato, ma la questione viene riportata a galla una sola volta, nel momento in cui l'uomo spiega all'innamorata questa sua visione³¹⁸; nel film, l'ossessione del protagonista per la moglie del Quadri si percepisce in maniera maggiore. Bertolucci, infatti, preferisce rimanere sì fedele al romanzo, ma in un'ottica molto meno fatalistica, consequenziale, che Moravia dimostra nell'arco del romanzo. Piuttosto che seminare tratti come questa sconcertante somiglianza nell'arco del racconto, il regista è interessato allo sviluppo personale dell'ossessione di Marcello per Anna.

Il secondo tratto da notare è il come viene rappresentata questa sedicente gemella della giovane francese: nel film, ad interpretare sia la prostituta sia la moglie di Quadri è sempre Dominique Sanda. Questa è una scelta registica che permette di validare efficacemente l'ipotesi che Marcello abbia ragione, e che la seducente donna che ha visto nell'ufficio del magistrato sia effettivamente Anna; tuttavia tale decisione è evidentemente obbligatoria: non sarebbe stato possibile mostrare allo spettatore un'altra attrice e fargli al contempo comprendere la profonda somiglianza che il protagonista vede tra le due.

In effetti, come chiarisce il romanzo, le due donne non si assomigliano così tanto: hanno sì alcune caratteristiche simili, come la fronte alta, le spalle larghe e la vita stretta, ma vengono descritte come in realtà due figure piuttosto differenti ("La prostituta aveva la bocca larga e sottile; questa, piccola, carnosa, serrata [...]: la mano della prostituta era muliebre, liscia carnale; questa aveva invece una mano quasi d'uomo, dura, rossa, nervosa"³¹⁹). Questo espediente è utile per comprendere che l'accostamento tra le Lina e la prostituta avviene solamente nella visione distorta di Marcello, dato che le due donne sono tutt'altro che identiche fisicamente; tuttavia, lo spettatore che osserva il film si ritroverà a chiedersi se l'idea del protagonista che accomuna Anna e la prostituta sia effettivamente valida, poiché è lui, con i suoi stessi occhi, ad osservare Dominique Sanda interpretare entrambe le donne.

³¹⁸ Scena 26

³¹⁹ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 218

Il finale aperto

L'ultima e fondamentale differenza tra il romanzo e la **pellicola** sta proprio alla fine, nell'ultimissima parte. Si può essere tentati dal pensare che, se esiste un elemento della struttura narrativa che non può assolutamente essere modificato, esso sia proprio il finale: una qualsiasi storia, infatti, si compone principalmente di una situazione iniziale, uno svolgimento ed una conclusione. Raccontare dei fatti leggermente diversi all'interno della trama non ne altera in maniera troppo ampia il significato letterario; ma al contrario, cambiare il finale significa elaborare, in fin dei conti, un'altra storia, con insegnamenti e conclusioni spesso differenti.

E tuttavia Bertolucci sceglie proprio di seguire questa strada, rappresentando sullo schermo una sequenza di eventi all'apparenza simili con il libro, ma in realtà profondamente diversi. La prima scelta narrativa del regista è già osservabile nel momento in cui è Marcello ad insegnare alla giovane figlia il Padre Nostro³²⁰, e non Giulia, come avviene nel romanzo.



Figura 28: Marcello insegna alla figlia la preghiera del Padre Nostro

Se dunque nell'opera di Moravia osserviamo il protagonista rimanere profondamente avverso alla religione, in quella di Bertolucci egli invece opta per un'altra soluzione, e diviene lui stesso portavoce di quella dottrina in cui, per sua stessa ammissione, non ha mai creduto. È complesso comprendere questa scelta registica, anche e soprattutto in virtù della dichiarata non aderenza al cattolicesimo da parte di Bertolucci; tuttavia si può ipotizzare che la scena serva a dimostrare con maggior forza quanto Marcello sia

³²⁰ Scena 37

effettivamente riuscito ad amalgamarsi alla società e diventare un cittadino rispettabile, qualifica che, all'epoca, necessitava anche l'aderenza alla Chiesa.

Il secondo punto di devianza rispetto al romanzo sta nella scelta del protagonista di uscire da solo, la sera della caduta di Mussolini; nel libro, è la moglie ad accompagnarlo, intensamente preoccupata per la sorte del marito ora che il regime da lui sostenuto è stato spodestato. Al contrario, nell'opera di Bertolucci Marcello esce da solo, abbandonando Giulia con la bambina; ma la sua solitudine è però presto interrotta, poiché a chiamarlo all'esterno di casa sua è stato il suo vecchio amico Italo, con il quale si incontra dopo molto tempo.

Anche la ricomparsa di Lino si svolge con modalità ed effetti che presentano similitudini, ma sono tutt'altro che una trasposizione fedele: nel romanzo, è Lino a ricordarsi benissimo di Marcello, è lui a presentarsi ed a raccontare la propria storia ("un giornale, è vero, annunciò che ero morto ma perché ci fu un equivoco ... morì un altro all'ospedale, nel letto accanto al mio ... e così tu mi credevi morto"³²¹).

Nel film, invece, tutta la scena avviene per lui in maniera pienamente inconsapevole, e le accuse manicali del protagonista, oltre alla sua violenza, spaventano al punto Pasqualino da costringerlo a fuggire dalla furia di Marcello³²². Nel romanzo, infatti, l'autista è rappresentato molto più come un antagonista che come un vecchio ricordo d'infanzia da cancellare; quando Lino si presenta nuovamente alla sua ex vittima, dalle sue parole trapela ancora l'inquietudine, la malvagità, la consapevolezza della propria natura pederastica e la mancanza completa di rimorso ("tutti, Marcello, siamo stati innocenti ... non sono forse stato innocente anch'io? e tutti la perdiamo la nostra innocenza, in un modo o nell'altro ... è la normalità"³²³).

Nel film, al contrario, lo spettatore si chiede necessariamente se la persona in questione sia effettivamente l'uomo che Marcello credeva di aver ucciso da adolescente: d'altronde, dopo aver osservato la somiglianza impossibile tra Anna e la prostituta, è naturale chiedersi se ciò che il protagonista vede sia reale o se avvenga solamente all'interno della sua mente, se le persone che ha di fronte siano effettivamente ciò che Marcello crede. Il Pasqualino del film non ha alcun ricordo del ragazzino che lo ha quasi ucciso molti anni prima, e fugge infine impaurito dalla furia dell'uomo che lo accusa anche di atti da lui non commessi (come l'uccisione di Luca e Anna Quadri).

Infine, l'ultima grande differenza è la conclusione, che prende una via completamente separata: nel film, Marcello accusa l'amico Italo di essere un fascista³²⁴; nel romanzo, invece, tutta la famiglia Clerici viene uccisa dall'attacco di un aereo ("finalmente l'aeroplano fu su di lui, tirandosi dietro, mentre si allontanava nel cielo infuocato, il silenzio e la notte"³²⁵).

Questa sostanziale diversità nella conclusione dell'opera è probabilmente la più oscura delle scelte che Bertolucci compie: in mancanza di uno svolgimento successivo, è

³²¹ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 318

³²² Scena 38

³²³ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., 319

³²⁴ Scena 39

³²⁵ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 329

estremamente complesso comprenderne le ragioni. Tuttavia è possibile notare alcuni particolari che possono avvicinare alla comprensione.

Il primo sta nell'analisi del finale del romanzo, che devia in maniera sostanziale dalla natura di tutto il racconto sviluppato finora: se, nello svolgimento della trama, Moravia psicanalizzava a fondo ogni azione e comportamento del protagonista, facendo entrare il lettore in una ferrea logica di narrazione basata sul rapporto causa-effetto, la conclusione avviene sostanzialmente in maniera estemporanea, quasi impersonale.

Non sono infatti le paure di Marcello, la sua aderenza al fascismo, il suo passato e le sue azioni malvagie a causarne la morte, ma piuttosto un evento a lui completamente estraneo. Se su quell'auto si fosse trovata una qualsiasi altra persona, buona o cattiva che fosse, non avrebbe avuto più colpe o più ruolo di Marcello nella propria dipartita. Il protagonista, dunque, dopo aver passato la vita a riflettere sul significato di normalità e di accettazione da parte della società, si ritrova a morire in maniera completamente avulsa dalle proprie elucubrazioni. Moravia spezza dunque la catena fondamentale su cui aveva costruito il romanzo, quell'asse causa-effetto che è contemporaneamente motivo delle azioni di Marcello e occasioni per l'autoanalisi del narratore-protagonista.

La scelta di Bertolucci sembra dunque essere dettata da una diversità di visione nella struttura narrativa del racconto, che avviene fin dall'inizio dell'opera: come detto in precedenza, la costruzione in medias res del regista scardina l'ossessiva linearità del romanzo in favore di sequenze più orientate verso la rappresentazione del ricordo nella mente umana. È pertanto inutile per lo sceneggiatore prevedere un finale che cancelli il ferreo rapporto causa-effetto, dato che questo rapporto non è presente nel film tanto quanto nel libro.

Un secondo motivo può essere trovato nella costruzione del personaggio di Marcello, che differisce non tanto nel carattere intrinseco, ma nella diversa rappresentazione che romanzo e pellicola veicolano: la psicologia del protagonista è sviscerata nel libro quasi come se quest'ultimo fosse una lunghissima seduta di psicanalisi; il film, invece indugia molto meno su ragionamenti e riflessioni, e molto di più sulle azioni. Non è pertanto possibile per lo spettatore vedere come Marcello si ritrovi, fin da bambino, ad essere diverso dagli altri, a provare piacere per il dolore e la sofferenza di lucertole e piccole animali ("In quel tempo Marcello era crudele senza rimorso né vergogna, del tutto naturalmente; perché dalla crudeltà gli venivano i soli piaceri che non gli sembrassero insipidi"³²⁶).

Il protagonista di Bertolucci non è certamente un eroe, ma trapela in maniera molto meno evidente la psiche perversa che Moravia descrive. Pertanto c'è forse per Marcello possibilità di redenzione, di costruire una vita più giusta, di superare i propri traumi infantili. Il regista lascia, seppur con poche speranze, aperta questa possibilità: il finale non fa altro che descrivere la follia momentanea del protagonista, ma non ne scrive il destino in maniera definitiva. Al contrario, nel romanzo la sentenza è inoppugnabile: Marcello non solo ha commesso atti malvagi nel passato, ma queste azioni non potranno mai essere redente (come simboleggiato dalla volontà dell'uomo di sottrarsi alle tradizionali

³²⁶ Ivi, p. 23

preghiere cristiane) poiché la morte, frutto non delle sue scelte ma del destino, glielo impedisce definitivamente.

Il film non va certo letto come una storia di crescita del personaggio: al contrario, Marcello non evolve affatto nel corso della storia, e anzi rimane ancorato alle date significative della propria esistenza (come il giorno dell'omicidio dei Quadri e quello della molestia di Lino); ma il fatto che esista anche solo una remota possibilità di redenzione per Marcello testimonia la differenza di messaggio che intercorre tra Bertolucci e Moravia.

Infine, l'ultima motivazione è quella meno narrativa, riflessiva, profonda: un finale come quello del libro non sarebbe stato per nulla adatto all'omonimo film, ed il regista ne aveva ben compreso le motivazioni.

Come visto in precedenza, la struttura emotiva della pellicola segue un andamento piuttosto esplicito. La prima parte rappresenta l'introduzione ai personaggi chiave del racconto ed alla missione; essa non costruisce sequenze di forte impatto emotivo, ma rimane invece sottotono, cercando di conferire allo spettatore sì delle sensazioni distinguibili (come l'inquietudine espressa dagli enormi spazi del Ministero), ma mai un vero e proprio innalzamento del livello di allerta. La seconda parte, invece, quella che va dall'incontro con Quadri all'assassinio, si costruisce proprio sulla tensione crescente, sulla consapevolezza di cosa comporti la missione di Marcello e sulla sua volontà di sottrarsi al proprio compito: lo spettatore è a conoscenza dei piani dei fascisti e osserva con trepidazione lo svolgersi della storia chiedendosi se il protagonista riuscirà o meno a sottrarsi al compito assegnatogli dal partito fascista.

La risoluzione emotiva di tutta la seconda parte, il climax, avviene dunque proprio con l'assassinio dei due coniugi: l'omicidio che si attendeva sin dall'inizio avviene come stabilito, la tensione raggiunge il suo picco e poi si scioglie. Proprio a causa di questa costruzione narrativa, il finale rappresenta il ritorno ad una nuova situazione di stabilità: anche se la caduta del Duce e del regime fascista rappresentano un cambiamento estremo, questo non viene trasmesso allo spettatore, che invece osserva senza la trepidazione delle sequenze precedenti la conclusione della storia. Risulta pertanto poco sensato, dal punto di vista registico, inserire nel finale un evento di così forte impatto come la morte del protagonista: Bertolucci comprende che questa fine anticlimax risulterebbe poco condivisibile e comprensibile per lo spettatore, che ha ormai esaurito le energie emotive per apprezzare una forte scena come quella della dipartita di Marcello.

La trasposizione da libro a film può dunque considerarsi un'opera molto ben riuscita, originale ma soprattutto coerente: la storia, i personaggi e la natura della trama originale sono ben rappresentati nella pellicola, dando un'immagine coesa e chiara di cosa rappresenti il romanzo di Moravia. Tuttavia, pur nel rispetto delle scelte dello scrittore, Bertolucci è in grado di applicare i necessari cambiamenti che possano portare un'opera scritta sul grande schermo, senza snaturarla ma senza neppure pensare di poterla rappresentare esattamente così com'è (un'operazione che risulterebbe essere del tutto impossibile³²⁷).

³²⁷ G. TAVIANI, *Lo sguardo ubiquo*, cit., pp. 19-20

Ma, soprattutto, Bertolucci mostra qui di essere un regista e sceneggiatore molto capace perché è in grado di utilizzare una storia stravolgendone la natura narrativa e creare comunque una coerenza interna alla sua opera: anche se alcune sue scelte sono radicalmente diverse da quelle di Moravia (per esempio nella struttura temporale, nell'importanza data al ricordo di Lino, nel finale che risulta essere quasi completamente diverso), esse risultano comunque comprensibili allo spettatore, e rispondono all'esigenza di lavorare a partire dal riconoscimento delle rispettive singolarità di linguaggi espressivi differenti. Bertolucci, da grande maestro del cinema qual è, anche in una delle prime opere è in grado di mostrare la potenza delle sequenze e la grande espressività che la settima arte è in grado di donare ad un romanzo.

Non è affatto un caso che *Il conformista* sia l'opera cinematografica che Moravia preferisce tra le tante tratte dai suoi capolavori letterari³²⁸.

³²⁸ A. MORAVIA, *Il conformista*, cit., p. 13

Scene

Nell'elaborare il computo delle scene del film, ho seguito il semplice criterio di considerare due scene staccate nel momento di cambio di luogo o di salto temporale, sia avanti che indietro. Solo per alcune sequenze particolarmente dense di flashback e flashforward (come, ad esempio, nelle scene da 13 a 17), ho preferito raggruppare per eventi per evitare di trovarsi una molteplicità di brevissime scene da pochi secondi.

Per la costruzione della seguente tabella ho utilizzato la versione Blu-Ray prodotta e distribuita da Eagle Pictures, nella collezione *Il Collezionista*.

	Posizione	Personaggi	Contenuto
1	0'00" – 1'10"	Marcello	Titoli di testa
2	1'11" – 2'39"	Marcello, Giulia	Marcello, nella sua camera d'albergo, risponde al telefono all'agente Manganiello; ricevute le informazioni sulla partenza dei Quadri, esce dalla stanza
3	2'40" – 3'55"	Marcello, Manganiello	Marcello sale in auto con Manganiello, all'inseguimento della famiglia Quadri
4	3'56" – 7'49"	Marcello, Italo	In un flashback, Marcello e l'amico Italo parlano del matrimonio e della normalità
5	7'50" – 8'39"	Marcello, Colonnello	Marcello ed un colonnello del partito fascista discutono le motivazioni che spingono il protagonista ad offrirsi volontario per la missione
6	8'40" – 9'54"	Marcello, Ministro, prostituta	Marcello incontra un ministro e si vede approvata la missione di spionaggio verso Luca Quadri utilizzando il proprio matrimonio come pretesto; viene affascinato dalla prostituta che vede nell'ufficio del magistrato
7	9'55" – 10'20"	Marcello, Manganiello	Tornando alla temporalità presente, Marcello e Manganiello discutono del più e del meno in auto
8	10'21" – 15'15"	Marcello, Giulia, madre di Giulia, cameriera	In un altro flashback, Marcello va a fare visita alla fidanzata Giulia, che lo accoglie con grande esuberanza, ma che poi lo esorta ad andare a confessarsi dal prete; i promessi sposi cenano insieme alla madre di lei, che riferisce di una lettera anonima che accusa Marcello di essere affetto da una grave malattia, ma che subito viene scartata come calunnia
9	15'16" – 16'40"	Marcello, Manganiello	Primo incontro tra Manganiello e Marcello, davanti al cancello di casa della villa della madre di quest'ultimo
10	16'41" – 17'07"	Marcello, Manganiello	Marcello esorta Manganiello ad accelerare per raggiungere l'auto del professor Quadri
11	17'08" – 21'57"	Marcello, Manganiello, madre di Marcello, Alberi	Marcello entra in casa della madre e la sveglia, rimproverandola per il suo stile di vita; fa picchiare Alberi, l'autista/amante della madre, da Manganiello; infine si dirige insieme alla madre alla struttura per malati mentali dove il padre è detenuto
12	21'58" – 23'51"	Marcello, madre e padre	Marcello e la madre fanno visita al padre, che sta scrivendo appassionatamente liriche fasciste; Marcello,

		di Marcello, guardia del manicomio	lasciato solo con il genitore, lo tormenta, accusandolo di aver compiuto delle atrocità per conto dei fascisti
13	23'52" – 25'07"	Marcello, Manganiello	Manganiello, durante l'inseguimento dei coniugi Quadri, racconta a Marcello del contrordine non ricevuto in tempo durante una delle sue operazioni in Africa
14	25'08" – 26'09"	Marcello, Lino	In un flashback di quando era bambino, Marcello ricorda di essersi imbattuto nell'autista Lino, che lo ha fatto salire sulla sua auto portandolo in una villa
15	26'10" – 26'55"	Marcello, prete	Il prete, nel confessionale, chiede a Marcello quali peccati lui abbia commesso, e Marcello risponde che li ha commessi tutti
16	26'56" – 30'15"	Marcello, Lino	Marcello ricorda il tentativo di molestie di Lino, ma anche il sé bambino che spara all'autista con la sua pistola
17	30'16" – 32'49"	Marcello, prete, Giulia	Il prete vuole conoscere tutti i dettagli della vicenda; Marcello afferma che Giulia è una donna mediocre, e che lui non ha bisogno del perdono della Chiesa, ma di quello della società
18	32'50" – 37'08"	Marcello, Italo	Italo e Marcello, durante la festa di addio al celibato di quest'ultimo, discutono sul senso di normalità e sulle loro diversità
19	37'09" – 39'39"	Marcello, Giulia	In treno per andare a Parigi per il viaggio di nozze, Giulia confessa a Marcello gli abusi dello zio Perpuzio, che la tiene in una schiavitù sessuale fin da adolescente
20	39'40" – 42'40"	Marcello, agente fascista	Marcello incontra i compagni fascisti a Ventimiglia; viene deciso che l'obiettivo della missione non sarà più solamente spiare il professor Quadri, ma anche ucciderlo
21	42'41" – 44'54"	Marcello, Giulia	Marcello non si dice affatto preoccupato della relazione avuta precedentemente dalla moglie, ma Giulia insiste per raccontargli tutto quanto; i due consumano il matrimonio nella cabina del treno
22	44'55" – 48'29"	Marcello, Giulia	Arrivati nel loro appartamento a Parigi, Marcello telefona al professore per chiedergli un appuntamento, e lo ottiene per quel il pomeriggio. Evita poi di entrare in contatto con Manganiello
23	48'30" – 49'11"	Marcello, Giulia, Manganiello	Marcello e Giulia riescono a sfuggire alla stretta sorveglianza di Manganiello per andare dal professor Quadri
24	49'12" – 53'09"	Marcello, Giulia, Anna, Luca	Marcello e Giulia arrivano all'appartamento del professore, e vengono accolti da Anna, la moglie, che, pur essendo ostile verso Marcello, intrattiene la coppia fino a che il marito non si libera
25	53'10" – 56'04"	Marcello, Luca	Marcello ed il suo ex professore di filosofia, Luca Quadri, si confrontano, scambiandosi informazioni sulle loro vite e discutendo del mito della caverna, la tesi con cui Marcello avrebbe dovuto laurearsi
26	56'05" – 58'48"	Marcello,	Anna e Giulia stanno conversando sui loro precedenti

		Giulia, Anna	amanti; Marcello riesce a rimanere solo con Anna, di cui è perduto innamorado e la forza a baciarlo
27	58'49" – 63'37"	Marcello, Giulia, Anna	Marcello e Giulia stanno passeggiando per Parigi quando Marcello fa salire la moglie su un taxi per andare a vedere la torre Eiffel; ne approfitta per andare alla scuola di danza di Anna e rimanere solo con lei; pur disdegnandolo, la donna si spoglia per lui e lo supplica di non fare del male a lei ed al marito
28	63'38" – 65'09"	Marcello, Giulia, Manganiello	Manganiello segue Marcello e la moglie, ma viene continuamente evitato; al centro di un parco si mette a parlare ad alta voce, come se Marcello sia lì nascosto da qualche parte ad ascoltarlo
29	67'32" – 69'31"	Marcello, Anna, Giulia	Marcello osserva di nascosto Anna che tenta di sedurre Giulia, senza tuttavia riuscirci
30	69'32" – 71'51"	Marcello, Anna	Marcello compra una rosa di Parma per donarla ad Anna e le dedica anche una canzone
31	71'52" – 73'29"	Marcello, Giulia	Giulia riferisce a Marcello dell'invito dei Quadri a trascorrere il viaggio di nozze nella loro casa in Savoia
32	73'30" – 76'23"	Marcello, Giulia, Luca, Anna	Le due coppie di sposi stanno cenando; la conversazione riguarda varie tematiche, tra cui l'essere fascista di Marcello e il rapporto tra Giulia e Anna
33	76'24" – 78'00"	Marcello, Manganiello	Marcello parla finalmente con Manganiello durante la cena, affermando di voler lasciare a lui la pistola; l'agente fascista lo obbliga a portare a termine l'incarico
34	78'01" – 84'28"	Marcello, Giulia, Luca, Anna	Anna e Giulia sono al centro della pista e si scatenano in una danza sensuale che lascia tutti i presenti voltati a guardarle; poi Giulia li coinvolge in un allegro ballo di gruppo; durante il ballo a coppie, Marcello supplica Anna di non partire con il marito il giorno successivo
35	84'29" – 85'53"	Marcello, Manganiello	Ci ricongiungiamo con il momento iniziale del film: Marcello è in macchina con Manganiello all'inseguimento dei coniugi Quadri
36	85'54" – 93'42"	Marcello, Luca, Anna, Manganiello, agenti fascisti	Si compie l'omicidio di Luca ed Anna; l'auto viene fermata attraverso un espediente, dopodiché diversi agenti fascisti accoltellano il professore e sparano ad Anna, che era fuggita nel bosco dopo aver chiesto inutilmente l'aiuto di Marcello
37	93'43 – 99'22"	Marcello, Luca, figlia di Marcello	Il giorno dell'Armistizio del '43, Marcello è a casa con Giulia e la figlia. Giulia scopre definitivamente la verità sull'omicidio Quadri, ma non è intenzionata a lasciare Marcello. Il marito esce in strada a vedere come cade una dittatura
38	99'21" – 105'11"	Marcello, Italo, Lino	Marcello incontra il vecchio amico Italo. Dopo poco, riconosce in un senzatetto la voce di Lino, che afferma di non conoscerlo, e lo accusa dell'omicidio Quadri. Grida poi ad alta voce che Italo è un fascista
39	105'12" – 106'23"	Marcello	Marcello osserva, dall'altro lato di alcune sbarre, un giovane uomo, che ricambia lo sguardo
40	106'24" – 108'14"		Titoli di coda

Bibliografia

Testi di carattere generale

ALOVISIO Silvio, *Jean-Luc Godard*, Venezia, Marsilio Editore, 2018

BRAMANTI Vanni e PENSA Maria Grazia (a cura di), *Scrivere le vite: aspetti della biografia letteraria*, Milano, Guerini, 1996

BUCCHERI Vincenzo, *Il film: dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Roma, Carocci Editore, 2003

CALABRESE Omar (a cura di), *Italia moderna: dall'espansione alla seconda guerra mondiale*, Milano, Electa Editrice, 1983

CINGOLI Mario, *Marx*, Milano, Corriere della Sera, 2014

CORTELLAZZO Sara e TOMASI Dario, *Letteratura e cinema*, Bari, Laterza, 1998

DEL PERO Mario, *Libertà e impero: gli Stati Uniti e il mondo 1776-2016*, Roma, Edizioni Laterza, 2017

DI GIAMMATTEO Fernaldo, *Dizionario del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1995

FARASSINO Alberto, *Jean-Luc Godard*, Firenze, La Nuova Italia, 1974

FILORAMO Giovanni, MASSENZIO Marcello, RAVERI Massimo, SCARPI Paolo, *Manuale di storia delle religioni*, Roma, Laterza, 1998

FOFI Goffredo, *Capire il cinema*, Milano, Feltrinelli, 1977

FORNERO Giovanni, *Marx*, in *percorsi di filosofia: storia e temi*, volume 3A, Milano, Pearson, 2012

GENTRY Ric, *Vittorio Storaro, Cinematographer as Painter with Light and Motion*, in "Essays in Film and the Humanities", Volume 29, Fascicolo 2, 2010

GOLDONI Luca e SERMASI Enzo, *Benito contro Mussolini*, Milano, Rizzoli, 1993

LUSSU Emilio, *Marcia su Roma e dintorni*, Torino, Giulio Einaudi, 1945

MORAVIA Alberto, *Il conformista*, Firenze, Bompiani, 1951

ORLANDI Enzo (a cura di), *Pro e contro Stalin*, Milano, Mondadori, 1971

ROMERO Federico, *Storia internazionale dell'età contemporanea*, Roma, Carocci Editore, 2012

SADOUL Georges, *Storia del cinema mondiale*, Milano, Feltrinelli, 1964

SALIBRA Luciana, *Riscrivere*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008

SALVATORELLI Luigi e MIRA Giovanni, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Volume 1, Verona, Oscar Mondadori, 1964

SALVATORELLI Luigi e MIRA Giovanni, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Volume 2, Verona, Oscar Mondadori, 1964

SMITH Denis Mack, *Mussolini*, Milano, Rizzoli, 1981

TAVIANI Giovanna, *Lo sguardo ubiquo*, Padova, Palumbo, 2007

TUPPINI Tommaso, *Hegel*, Milano, Corriere della Sera, 2014

TURIGLIATO Roberto, *Nouvelle Vague*, Torino, Ente Festival Internazionale Cinema Giovani, 1985

Costituzione della Repubblica italiana, Napoli, Edizioni giuridiche Simone, 2017

Monografie su Bernardo Bertolucci

BERTOLUCCI Bernardo, *Prima della rivoluzione*, Roma, Comune di Roma, 1984

BERTOLUCCI Bernardo, UNGARI Enzo e RANVAUD Donald, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Milano, Ubulibri, 1982

CASSETTI Francesco, *Bernardo Bertolucci*, Firenze, La Nuova Italia, 1976

FELL John, *Criticism: Bernardo Bertolucci*, Berkeley, University of California Press Books Division, 1986

JEFFERSON Kline, *I film di Bernardo Bertolucci: Cinema e Psicanalisi*, Roma, Gramese Editore, 1994

MIRABELLA Jean-Claude e PITIOT Pierre, *Intervista a Bernardo Bertolucci*, Roma, Gramese Editore, 1999

SILVERMAN Michael, *Bertolucci by Bertolucci*, Berkeley, University of California Press Books Division, 1988

De Vincenti Giorgio, *Bernardo Bertolucci*, Venezia, Marsilio, 2012

Saggi e articoli su Bernardo Bertolucci

APRÀ Adriano (a cura di), *Bernardo Bertolucci: filmografia*, in "Bianco e nero: rivista quadrimestrale del centro sperimentale di cinematografia", Volume 593, 29 Aprile 2019

BERTOLUCCI Bernardo, *Usare immagini per fare poesia*, Roma, Paese Sera, 18 agosto 1962

BICKLEY Daniel, *Bernardo Bertolucci's <<1900>>: A preview*, in "Cineaste", Volume 7, Fascicolo 4, 1977

BOHNE Luciana, *Bernardo Bertolucci*, Ann Arbor, Michigan Publishing, 1985

BURGOYNE Robert, *Temporality as Historical Argument in Bertolucci's "1900"*, in "Cinema Journal", Volume 28, Fascicolo 3, 1989

CHIESI Roberto, *La commare secca*, in "Cineforum", Volume 58, Fascicolo 10, 2018

FERZETTI Fabio, *La prima volta di Bernardo Bertolucci*, in "Il Messaggero", 12 marzo 2004

LAGAZZI Paolo, *Attilio Bertolucci e il cinema*, in "Cineforum", Volume 494, 2019

LAPIN David, *After the Revolution? A conversation with Bernardo Bertolucci*, in "Literature/Film Quarterly", Volume 12, Fascicolo 1, 1984

MACCARI Martino, *Novecento*, in "Cineforum", Volume 51, Fascicolo 3, 2011

MARTINI Emanuela, *Io e Te*, in "Cineforum", Volume 52, Fascicolo 5, 2012

MCCARTHY Terry, *Storaro and His Directors*, in "American Cinematographer", Volume 101, Fascicolo 7, 2020

MELLEN Joan, *A Conversation with Bernardo Bertolucci*, in "Cineaste", Volume 5, Fascicolo 4, 1973

MORANDINI Morando, *Prima della rivoluzione*, in "Cineforum", Volume 50, Fascicolo 10, 2010

PEDRONI Federico, *Strategia del ragno*, in "Cineforum", Volume 58, Fascicolo 10, 2018

PICCARDI Adriano, *Su Bertolucci*, in "Cineforum", Volume 58, Fascicolo 10, 2018

PINKERTON Nick, *The Marxist Emperor*, in "Film Comment", Volume 55, Fascicolo 1, 2019

SHARRETT Christopher, *Bernardo Bertolucci*, in "Cineaste", Volume 15, Fascicolo 2, 1986

STEWART-STEINBERG Suzanne, *La strategia del ragno di Bernardo Bertolucci*, in "Fata Morgana", Volume 30, Settembre 2016

VOGEL Amos, *Bernardo Bertolucci*, in "Film Comment", Volume 7, Fascicolo 3, 1971

WAGSTAFF Chriss, *Bernardo Bertolucci: Intravenous Cinema*, in "Sight and Sound", Volume 4, 1 aprile 1994

Saggi e articoli su Il conformista

MALAVASI Luca, *Il conformista*, in "Cineforum", Volume 58, Fascicolo 10, 2018

MANCINO Anton Giulio, *Destini incrociati #4*, in "Cineforum", Volume 58, Fascicolo 6, 2018

PARKS Tim, *Il conformista di Bernardo Bertolucci*, in "Fata Morgana", Volume 30, Settembre 2016

WALKER Michael, *Style and Narrative in Bertolucci's The Conformist*, in "Cineaction", Volume 31, 1996

YOUNG Deborah, *The Conformist*, in "Cineaste", Volume 40, Fascicolo 2, 2015

Sitografia

“Bernardo Bertolucci” in Enciclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Bernardo-Bertolucci>

“Bernardo Bertolucci” in Enciclopedia Italiana [https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-bertolucci_res-3d9cfb75-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-bertolucci_res-3d9cfb75-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana))

“Ugo Tognazzi” in Enciclopedia Italiana https://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-tognazzi_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/#:~:text=Attore%20e%20regista%20cinematografico%20e,Roma%20il%2027%20ottobre%201990.&text=Dal%201955%20al%201958%20si,quale%20lavor%C3%B2%20anche%20come%20regista.

“Bernardo Bertolucci” in Fondazione ente dello spettacolo <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/cast/bernardo-bertolucci/10658/>

FABIEN Gerard, Biografia di Bernardo Bertolucci, <https://bernardobertolucci.org/biografia/>
G. FABIEN, Biografia di Bernardo Bertolucci

MORASCHINI Stefano, *Bernardo Bertolucci: il sognatore*, 15-03-2004, <https://biografieonline.it/biografia-bernardo-bertolucci>
S. MORASCHINI, *Bernardo Bertolucci: il sognatore*

GIUSTI Marco, *Bernardo Bertolucci ci ha lasciati*, in “Scie d’inchostro”, 26 ottobre 2018 <http://www.trafficoparole.com/wordpress/bertolucci-ci-ha-lasciati-marco-giusti/>
M. GIUSTI, *Bernardo Bertolucci ci ha lasciati*, in “Scie d’inchostro”, 2018

B. LEGNANI, *Le location esatte di “strategia del ragno”*, 13 dicembre 2010 <https://www.davinotti.com/articoli/le-location-esatte-di-strategia-del-ragno/382>

ANSA, *Addio a Bernardo Bertolucci, ultimo imperatore del cinema italiano*, 27 novembre 2018 https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2018/11/26/e-morto-bernardo-bertolucci-il-grande-maestro-del-cinema-italiano-si-e-spen-to-a-roma_e6e07152-f8cf-424f-8312-34fe9bcd1492.html

DI FAZIO Maurizio, *Indimenticabile “Ultimo tango a Parigi”, 40 anni fa la condanna al rogo*, in “la Repubblica”, 29 gennaio 2016

https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/01/29/news/ultimo_tango_a_parigi_-131876146/

M. DI FAZIO, *Indimenticabile "Ultimo tango a Parigi", 40 anni fa la condanna al rogo*, in "la Repubblica", 29 gennaio 2016

UGOLINI Chiara, *Bernardo Bertolucci, "Questo Novecento quarant'anni dopo un omaggio alla cultura contadina"*, in "la Repubblica", 7 giugno 2016

[https://www.repubblica.it/la-repubblica-delle-](https://www.repubblica.it/la-repubblica-delle-idee/roma2016/2016/06/07/news/bernardo_bertolucci_questo_novecento_-141514519/)

[idee/roma2016/2016/06/07/news/bernardo_bertolucci_questo_novecento_-141514519/](https://www.repubblica.it/la-repubblica-delle-idee/roma2016/2016/06/07/news/bernardo_bertolucci_questo_novecento_-141514519/)

C. UGOLINI, *Bernardo Bertolucci, "Questo Novecento quarant'anni dopo un omaggio alla cultura contadina"*, in "la Repubblica", 7 giugno 2016

Filmografia

LA TELEFERICA (1956)

LA MORTE DEL MAIALE (1956)

LA COMMARE SECCA (1962)

PRIMA DELLA RIVOLUZIONE (1964)

LA VIA DEL PETROLIO (1967)

IL CANALE 1967

AGONIA (1967-1969)

PARTNER (1968)

STRATEGIA DEL RAGNO (1970)

IL CONFORMISTA (1970)

LA SALUTE È MALATA (1971)

ULTIMO TANGO A PARIGI (1972)

NOVECENTO (1976)

LA LUNA (1979)

LA TRAGEDIA DI UN UOMO RIDICOLO (1981)

VIDEOCARTOLINA DALLA CINA (1985)

L'ULTIMO IMPERATORE (1987)

BOLOGNA (1989)

IL TÈ NEL DESERTO (1990)

PICCOLO BUDDHA (1993)

IO BALLO DA SOLA (1996)

L'ASSEDIO (1998)

THE DREAMERS (2003)

IO E TE (2012)

Il conformista

Il conformista (1970) v.o. italiana Regia: Bernardo Bertolucci; soggetto: dal romanzo omonimo di Alberto Moravia (Bompiani, [Milano, 1951]); sceneggiatura: Bernardo Bertolucci; fotografia (Eastmancolor-Technicolor, 1.66:1): Vittorio Storaro; musica: Georges Delerue, diretta dall'autore (edizioni Chappell SPA); [brani musicali: Chi è più felice di me? (1937) di Cesare Andrea Bixio, L'Internationale (1888) di Pierre Degeyter e Eugène Edine Pottier, Tornerai (1936) di Dino Olivieri e Nino Rastelli (solo musica), Bandiera rossa (1880) di Carlo Tuzzi, Fratelli d'Italia (1847) di Goffredo Mameli e Michele Novaro, Come l'ombra (1942) di Norlisa (=Bruno Quarantotto)-(Enrico) Frati, cantata dal Trio Lescano]]; art director: Ferdinando Scarfiotti; scenografo-arredatore: Nedo Azzini; [arredatrice: Maria Paola Maino]; costumi: Gitt Magrini (sartoria Tirelli); montaggio: Franco [Kim] Arcalli; fonico: Mario Dallimonti; aiuto regista: Aldo Lado; assistenti alla regia: Paolo Finocchi, Alain Bonnot; operatore alla macchina: Enrico Umetelli; assistente operatore: Giuseppe Alberti; aiuto costumista: Piero Cicoletti; aiuti arredatore: Osvaldo Desideri, [Philippe Turlure]; assistente montatore: Giancarlo Venarucci; aiuti montatore: Carlo Broglio, Vincenzo Di Santo; trucco: Franco Corridoni; parrucchiera: Rosa Luciani; [fotografo di scena: Angelo Novi]; segretaria di edizione: Flavia [Sante] Vanin; Interpreti: Jean-Louis Trintignant [doppiato da Sergio Graziosi] (Marcello Clerici), Stefania Sandrelli (Giulia, sua moglie), Dominique Sanda [doppiata da Rita Savagnone] (Anna Quadri, [l'amante del ministro, la prostituta di Ventimiglia]), Gastone Moschin (agente speciale Manganiello), Pierre Clementi [doppiato] (Pasqualino/Lino Semirama, autista di Marcello tredicenne), Enzo Tarascio (Luca Quadri, marito di Anna, ex professore di filosofia), José Quaglio [doppiato da Giuseppe Rinaldi] (Italo Montanari, il fascista cieco amico di Marcello), Fosco Giachetti [doppiato da Arturo Dominici] (il colonnello, capo di gabinetto del Ministro), Yvonne Sanson [doppiata da Lydia Simoneschi] (la madre di Giulia), Milly (la madre di Marcello), Giuseppe Addobbati (Antonio, il padre pazzo di Marcello), Antonio Maestri (Don Lattanzi, il confessore), Cristian [Christian] Alégny [doppiato] (Raoul, il fiduciario di Ventimiglia), Pasquale Fortunato (Marcello a 13 anni), Carlo Gaddi, Umberto Silvestri, Furio Pellerani (sicari), Alessandro Haber (Senigallia, il cieco ubriaco), Massimo Sarchielli (il cieco che litiga con Senigallia), Pierangelo Civera (Franz, l'infermiere del padre di Marcello), Luigi Antonio Guerra (CSC), Orso Maria Guerrini (CSC), Luciano Rossi, [Benedetto Benedetti (il Ministro), Romano Costa, Gianni Amico, Joel Barcelos, Giorgio Pelloni (allievi di Quadri), Marta Lado (la figlioletta di Marcello), Claudio Cappelli (sicario), Gino Vagniluca (segretario del ministro), Marilyn Goldin (la fioraia ambulante), Christian Bélègue (la marchetta del finale)]; produzione: Maurizio Lodi-Fè per Mars Film Produzione SPA (Roma), Marianne Productions (Paris), Maran Film GMBH (München); organizzatore generale: Aldo U. Passalacqua; produttore esecutivo: Giovanni Bertolucci; direttore di produzione per le riprese in Francia: Serge Lebeau; ispettori di produzione: Nicola Venditti, Mario Cotone; segretari di produzione: Attilio Viti, Loredana Pagliaro; amministratore: Pietro Sassaroli; edizione: Giuliana Bettoja; mixage: Franco Bassi; registrazione sonora: Fono Roma, su 14 apparecchi Westrex Recording; doppiaggio: CDC; fonico di doppiaggio: Guido Giorgiucci; ufficio stampa: Lucherini-Rossetti-Spinola; distribuzione: CIC; PRC: n.

4652, 2-12-1969; lav.: 17-10-1969; v.c.: n. 56307, 19-6-1970 (m. 3196, 106'50"), vietato ai minori di 14 anni; ppp: 22-10-1970 (Parma, Capitol); anteprima: Festival di Berlino, in concorso, giugno 1970; festival: New York Film Festival, 18-9-1970 (assieme a *Strategia del ragno*); Saint-Vincent, 8-12-1970 (anteprima nazionale); uscite: Milano, 29-1-1971; Torino, 6-2; Piacenza, 12-3; Roma, 25-3; uscite estere: Francia, *Le conformiste*, 17-2-1971, CIC; USA, *The Conformist*, marzo 1971; Germania, *Der große Irrtum*, 16-4-1971; UK, ottobre-novembre 1971, Curzon; durata: 108'35" (v. corta distribuita inizialmente), 112'50" (CN, v. lunga restaurata nel 1993). Costo: \$ 750.000. Incassi in Italia: 207.269.000 lire. Premio British Film Institute, Londra, 1971; Grand Prix dell'Union des Critiques de Cinéma, Bruxelles, 1971; Academy Awards nomination come migliore sceneggiatura non originale, aprile 1972. Versione restaurata nel 1993 e integrata di una scena di 4'15" (il ballo dei ciechi) a cura del CSC-Cineteca Nazionale con la supervisione di Vittorio Storaro, presentata lo stesso anno in agosto al Festival di Locarno. Ambientato a Roma, Ventimiglia, Parigi, Joinville e in Savoia il 25 marzo 1917, nel 1938 e il 25 aprile 1943; girato fra ottobre 1969 e gennaio 1970 a Roma (interno di un palazzo dell'EUR in via Cristoforo Colombo: lo studio del ministro, retro del Palazzo dei Congressi all'EUR: incontro fra Marcello e il padre, seminterrato del Palazzo dei Congressi: il ballo dei ciechi, Ara Pacis, un appartamento in Lungotevere de' Cenci all'angolo con via del Tempio: la casa di Giulia, una casa – oggi distrutta – in via Pinciana: la casa della madre di Marcello, Villa Celimontana: scene fra Marcello bambino e Lino, Villa Miani a Monte Mario: strada verso la casa della madre di Marcello, l'appartamento di un villino primi '900 in via Piemonte: la casa parigina di Quadri, Ponte Sant'Angelo, Teatro di Marcello), Parigi (esterno hotel Palais d'Orsay, esterno Gare d'Orsay, Palais de Chaillot, Maison de couture Jacques Heim), Chez Gegenne a Joinville-le-Pont (il ballo), Abetone (scene in Savoia) e a Cinecittà (studi dell'EIAR). DVD: Paramount (*The Conformist*, 2006, 108', v. restaurata it. st. ing., v. fr. e v. ing., area 1), Minerva Classics (Italia, di prossima uscita).

Ringraziamenti

Per la compilazione di tesi, che ha richiesto un lungo lavoro di ricerca e di analisi, ringrazio la mia famiglia e gli amici per il supporto ricevuto, la mia fidanzata Alessia per l'attenta correzione e l'aiuto emotivo, e la mia relatrice professoressa Rosamaria Salvatore per l'ampia disponibilità dimostrata e per la presenza sempre attiva.