

NOVECENTO

Edizione restaurata: da 20th Century Fox, Paramount Pictures, Istituto Luce-Cinecittà, Cineteca di Bologna, con la collaborazione di Alberto Grimaldi e il sostegno di Massimo Sordella, al laboratorio L'Immagine Ritrovata.

Soggetto e sceneggiatura: Franco Arcalli, Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci

Fotografia: Vittorio Storaro

Montaggio: Franco Arcalli

Scenografia: Ezio Frigerio, Gianni Quaranta

Musica: Ennio Morricone

Interpreti: Robert De Niro (Alfredo), Gérard Depardieu (Olmo), Sterling Hayden (Leo), Dominique Sanda (Ada), Francesca Bertini (suor Desolata), Laura Betti (Regina), Werner Bruhns (Ottavio), Stefania Casini (Neve), Alida Valli (signora Pioppi), Romolo Valli (Giovanni Berlinghieri), Donald Sutherland (Attila), Burt Lancaster (Alfredo nonno), Stefania Sandrelli (Anita)

Italia, 1976

Durata: Atto I 162' – Atto II 154' (310')

IL RESTAURO

Il restauro di *Novecento* è stato realizzato da 20th Century Fox, Paramount Pictures, Istituto Luce - Cinecittà e Cineteca di Bologna con la collaborazione di Alberto Grimaldi e il sostegno di Massimo Sordella presso il laboratorio *L'Immagine Ritrovata*, con la supervisione di Bernardo Bertolucci e del direttore della fotografia Vittorio Storaro. Per il restauro in 4K-16bit si è partiti dal negativo originale depositato dal produttore Alberto Grimaldi presso la Cineteca Nazionale. Il negativo originale aveva subito centinaia di tagli, sia quando Paramount distribuì la versione corta del film negli Stati Uniti, sia nelle fasi successive di reintegro delle sequenze tagliate. Il negativo da cui si è partiti presentava quindi circa 700 lacune, che sono state ora tutte colmate digitalmente. Riferimento in questo lavoro è stato il *reversal* stampato nel 1976 dal negativo originale per le edizioni americane e conservato negli archivi Paramount, che contiene gran parte dei fotogrammi poi andati perduti. Un complesso lavoro di ricostruzione digitale è stato realizzato anche per il suono partendo da un mix magnetico italiano d'epoca.

BERNARDO BERTOLUCCI

Nasce a Parma nel 1941. Figlio del poeta Attilio, Bernardo Bertolucci lascia nel 1961 gli studi di letteratura all'Università di Roma per lavorare come assistente alla regia di Pier Paolo Pasolini durante le riprese di *Accattone*. Nel 1962 gira il suo primo lungometraggio, *La commare secca*. Nel 1964 firma *Prima della rivoluzione*, mentre nel 1967 collabora alla sceneggiatura di *C'era una volta il West* di Sergio Leone. L'anno successivo dirige *Partner*, liberamente ispirato a *Il sosia* di Dostoevskij. Nel 1970 è la volta di *Strategia del ragno* e *Il conformista*, il primo liberamente ispirato a un racconto di Borges, il secondo tratto dal romanzo di Alberto Moravia: due titoli fondamentali nella sua filmografia. Di due anni più tardi è il capolavoro-scandalo *Ultimo tango a Parigi* (1972), segnato da innumerevoli vicissitudini censorie. Dopo *Novecento* gira *La luna* (1979) e nel 1981 *La tragedia di un uomo ridicolo*, ritratto acuto e penetrante della contemporaneità italiana.

Con *L'ultimo imperatore* (1987), vincitore di nove Premi Oscar, inizia una fase di grandi produzioni, da *Il tè nel deserto* (1990) a *Piccolo Buddha* (1993). Nel 1996 Bertolucci gira *Io ballo da sola* e nel 1998, con un budget limitato, realizza *L'assedio*. Nel 2003 esce *The Dreamers*, racconto di formazione ambientato nel '68 parigino tra cinefilia, sesso e politica, seguito nel 2012 da *Io e te*, tratto dall'omonimo romanzo di Ammaniti.

Nel La Mostra del Cinema di Venezia gli conferisce il Leone d'Oro alla Carriera, mentre nel 2011 il Festival di Cannes lo premia con la Palma d'Oro onoraria.

IL FILM RACCONTATO DAL REGISTA

Un film sulla cultura popolare

Ecco una delle idee di base di *Novecento*: film sulla cultura popolare, secondo Gramsci, e nel senso di Pasolini.

E una chiave precisa: l'identificazione delle masse non tanto con i personaggi di finzioni narrative, ma con questi che si scollano dal loro ruolo letterario per diventar personaggi della Storia. Dunque, anche un'accettazione dei luoghi tipici della narrativa, addirittura ottocentesca: sia in senso nazionalpopolare, sia criticamente, come rivisitazione neoretorica. Insomma, una formula è una formula: la differenza è che nelle sedi ottocentesche originarie gli archetipi narrativi erano spesso condannati a soluzioni di tipo psicologico. In *Novecento*, ci si ritrova nel mondo delle idee: cioè si fanno i conti con l'ideologia. E proprio utilizzando formule che sono sempre state adoperate per fini psicologici.

Com'è fatto? C'è una divisione segreta in quattro stagioni. La grande estate dell'infanzia e dell'adolescenza ai primi del secolo, coi primi rapporti tra il figlio del contadino e il figlio del padrone, in un'aura ancora ottocentesca, poetica, lirica. Molta campagna. Molta Emilia. Molto Verdi. Verdi che aveva sempre dei punti di riferimento nella campagna intorno alla

sua casa. Comincia con uno che corre attraverso i campi gridando appunto: "È morto Verdi!". Sono i funerali dell'Ottocento, i personaggi del dopo-Verdi si vedono già come dei sopravvissuti... Poi l'autunno che precede il fascismo; e il lungo inverno fascista durato vent'anni: soprattutto psicologico, perché il fascismo pretende psicologia. Finalmente, il 25 aprile, la primavera, quando si materializza l'utopia contadina, i contadini della Bassa padana credono d'aver fatto la rivoluzione, e forse l'hanno fatta davvero, anche se finiranno per lasciarsi convincere a restituire le armi.

Il film infinito

La realizzazione di *Novecento* è stata un'avventura incredibile: si trattava del film più lungo e complesso mai girato fino ad allora in Italia. La sua scansione ritmica, nei termini in cui l'avevo progettata, doveva dipanarsi dall'infanzia di Olmo e Alfredo lungo la loro crescita, il loro diventare prima adolescenti e infine uomini, nel corso delle quattro stagioni: l'estate dell'infanzia, l'autunno e l'inverno quando si impone il regime fascista, la primavera del 1945 che sancisce la Liberazione. Per narrare una storia che si estende lungo un così grande arco temporale abbiamo ovviamente girato per molte settimane (quarantotto), al punto che il film era diventato la nostra stessa vita.

Anch'io, forse, in fondo mi ero come loro abbandonato all'illusione che quel film non sarebbe mai finito, che anzi sarebbe andato avanti per sempre, e questo si percepisce chiaramente nel film stesso. Ci fu chi addirittura mi tolse il saluto per qualche tempo, offeso dal fatto che lo avessi forzato a svegliarsi da quella specie di sogno.

Memoria e politica

È un film basato sulla contraddizione [...]. Volevo fare un poema su questo secolo, la mia terra e la mia famiglia, mio padre e mio nonno, rifacendomi in qualche modo al poema di mio padre intitolato *La camera da letto*, che è una sorta di diario di cronaca familiare scritto dal figlio di un piccolo proprietario terreno che nel film ho trasformato in un proprietario molto ricco, un latifondista. Da un lato dunque un'immersione nella memoria, e dall'altro un dialogo continuo, la dialettica con la fede marxista o piuttosto con la fede nel Partito Comunista Italiano, che ormai è cambiato. Dunque una contraddizione non solo accettata, ma anche ricercata e sfruttata, ne ero molto cosciente. La lettura puramente politica è sicuramente superficiale, se non volgare, ma è un film che non avrei potuto fare che in quegli anni: l'ho girato nel 1974-75 ed è uscito nel 1976. Costruire la più grande bandiera rossa mai vista al cinema, ricavata dall'unione di tutte le bandiere rosse che i contadini avevano nascosto durante il fascismo, e pagare il tutto con dollari americani, mi eccitava enormemente! Era ancora forse per gusto di provocazione.

La scrittura di *Novecento*: Kim Arcalli e Giuseppe Bertolucci

Novecento, che è un copione di centinaia e centinaia di pagine, è stato scritto interamente da me e mio fratello Giuseppe. Kim Arcalli ha portato solo del materiale orale, molto prezioso. Mai però del materiale che avesse la forma e lo stile dell'espressione scritta. Lui è stato un partigiano famoso, a quattordici anni era già commissario politico di una Brigata Garibaldi che ha compiuto azioni indimenticabili. Ha vissuto gli anni del dopoguerra come un assoluto autodidatta culturale. Kim è un caso vivente di cultura popolare nazionale con forti contatti con la cultura borghese, una persona con il cuore sempre là, infallibilmente dalla parte della cultura proletaria, e con il cervello che ogni tanto fa dei blitz bellissimi nella cultura borghese.

L'altra novità in *Novecento* è proprio l'entrata in scena di Giuseppe, che io considero la mia anima politica. Lui ha investito nella politica una serie di esigenze molto profonde, che io ho invece investito in altre cose. Per questo è stata importante la presenza di Giuseppe nel film, perché politicamente sia io sia Kim siamo due irregolari, esattamente il suo contrario.

Un film regionale

Novecento è stato per me un film fondamentale anche a livello personale, nel senso che mi ha permesso di chiudere in qualche modo i conti con una parte della mia vita che mi vedeva ancora tutto preso dal fascino delle campagne intorno a Parma e dall'innamoramento per la poesia di mio padre, che appunto di quelle campagne parla. Mi ha costretto insomma a fare i conti con l'infanzia e l'adolescenza.

Novecento è un film regionale. Io credo che regionale voglia dire popolare, e che popolare voglia dire regionale: e cerco di fare un cinema molto regionale molto popolare. E cultura popolare vuol dire continuità del mondo contadino: la stessa luce dolce e feroce che hai visto negli occhi del nonno – mugik – padano la ritroverai in quelli del nipotino, pioniere del Pci, il giorno della sua prima comunione.

Pasolini e l'innocenza contadina

Pier Paolo con i suoi saggi raccontava la trasformazione sociologica e culturale dell'Italia, da paese contadino a consumistico. Volevo mostrargli che quell'innocenza contadina che lui riteneva sparita c'era ancora. Che i contadini emiliani erano riusciti a preservare, grazie al socialismo, la loro identità culturale. E poi volevo raccontare la grande utopia, la rivoluzione contadina. *Novecento*, distribuito da tre major americane, avrebbe portato negli Usa questo messaggio socialista. Invece la Paramount lo boicottò. Il presidente dichiarò: "Ci sono troppe bandiere rosse".

L'accoglienza americana

La vita di *Novecento* negli Stati Uniti è stata segnata da una serie di rifiuti. Il primo fu quello della Paramount, la compagnia che avrebbe dovuto distribuirlo. Sono seguiti, a ruota, il rifiuto di gran parte della critica e, come conseguenza quasi naturale dei primi due, quello del pubblico, che non è stato messo in condizione di giudicarlo.

Oggi, anche se non sono passati molti anni, *Novecento* è diventato un *cult movie*, uno di quei film che si proiettano il venerdì e il sabato a mezzanotte in doppio programma. [...] Come tutti i *cult movie* è un film maledetto, che non ha mai incontrato il grande pubblico per il quale era stato realizzato. [...] C'è stata un'ostilità della critica prima ancora della proiezione del film.

L'accoglienza italiana e il PCI

"Paese Sera" aveva organizzato una proiezione-dibattito quando il film era ormai diventato una specie di caso nazionale. Per il Partito Comunista c'erano Spriano e Pajetta. Nell'intervallo tra la prima e la seconda parte Pajetta si è avvicinato e mi ha detto che era commosso e che il film gli piaceva molto. Alla fine del secondo atto la sua reazione è stata sorprendente. Mi ha detto a muso duro che era disposto a partecipare al dibattito ma solo sulla prima parte del film, perché tutta la parte finale, la sequenza del 25 aprile, era brutta perché storicamente falsa. Gli ho risposto che nel film il 25 aprile era un tuffo nel futuro e non una ricostruzione storica del passato; non la messa in scena di ciò che era successo ma di ciò che avrebbe potuto succedere. Ripenso ai giovani compagni della Fgci che amavano il film, volevano difenderlo e non trovavano spazio sugli organi ufficiali del partito.

UNA PARATA DI STAR

Io amo molto la contaminazione [...] mi sembrava molto interessante mescolare queste figure della mitologia hollywoodiana che in *Novecento* recitano la parte dei nonni (e i nonni sono sempre figure un po' mitiche per i bambini, così anche nel film per i nostri due protagonisti). Ma il mito nel cinema che cos'è? Mi piaceva molto avere insieme gli attori americani, Burt, Donald, Sterling, con gli attori italiani, europei, francesi e i contadini della bassa. Mi dicevo: "Guarda che avranno difficoltà gli attori veri!". Il confronto immediato tra l'attore professionista di grande esperienza e quello che non lo è mai stato e che porta soltanto la sua innocenza è a volte un mix molto complesso da gestire. [...] Sterling Hayden è un sublime poeta del cinema degli anni Quaranta e Cinquanta. Burt Lancaster è invece un prosatore di un cinema più commerciale, ma un grande prosatore. [...] Sterling ha in sé una tale forza poetica che non è possibile giudicarlo, lo si ama e basta, anzi credo che questo sia il suo problema. Lui dice che si fa talmente amare che alla fine per la gente non diventa più interessante scoprirlo. La sua identità più profonda è come nascosta da questo strato di amore e poesia. Bisognerebbe fare un film solo su di lui, sulla psicoanalisi, e lui dovrebbe fare lo psicoanalista. Lancaster era a Roma, girava *Gruppo di famiglia in un interno* di Visconti, io lo andai a trovare dopo che aveva letto la sceneggiatura in inglese e mi disse "Lo faccio perché mi ricorda *Il Gattopardo*" e io, mentendo, gli dissi "Non ci avevo pensato". Poi però mi spiegò che se fossimo passati attraverso l'agente ci sarebbe costato troppo, e scelse di venire e recitare gratis.

Volevo un attore sovietico per Olmo, ma rifiutai di sottoporre la sceneggiatura ai russi e ripiegai sul giovanissimo Depardieu. Per il ruolo di Alfredo andai a Los Angeles, incontrai Robert DeNiro e Harvey Keitel, scelsi Bob per il suo aspetto più borghese. Con ognuno degli attori ebbi rapporti specifici. Bob, ad esempio, è un attore che ha bisogno di capire profondamente il personaggio e le sue dinamiche, quindi attua un lavoro di costruzione minuzioso. Arriva alle cose con fatica, con molta concentrazione. Gérard [Depardieu] invece è molto istintivo, non ha bisogno di tante descrizioni. Lui può ridere e bere lambrusco (come fece sul set di *Novecento*) fino a pochi minuti prima del ciak per poi recitare con grande professionalità durante tutta la scena.

Donald Sutherland è una specie di outsider, perché ha una specie di maledizione che si porta dietro; è un grande attore che si crea ogni volta delle situazioni complicate a livello professionale. [...] Attila sembrava un personaggio maledetto. Tutti gli attori a cui l'ho proposto e che mi sembravano essere giusti fisicamente sono restati affascinati dal personaggio ma alla fine hanno rifiutato, anche se con molti conflitti interni. Poi è arrivato Donald ed era perfetto.

(Bernardo Bertolucci)

TAGLI E CENSURE

In Italia: denunce e sequestro

Sul film piovono denunce di cittadini irritati o turbati dalle scene più crude del film (quelle attinenti alle efferatezze sessuali dei fascisti Attila e Regina, interpretati senza risparmio di energia da Donald Sutherland e Laura Betti). *Novecento parte I* viene sequestrato e aggrava davanti alla legge la posizione di Bernardo Bertolucci che, con *Ultimo tango a Parigi*, è già stato condannato per il reato di pubblicazioni e spettacoli osceni, e privato per cinque anni del diritto di voto.

Tagli americani

Il primo montaggio di *Novecento* durava sei ore e un quarto. Era chiaro che a lavoro finito il film non sarebbe durato meno di cinque ore. Ricordo ancora che alla fine della prima proiezione Grimaldi [il produttore] era molto eccitato e diceva: "Benissimo, invece di un film ne abbiamo due. Lo divideremo in due parti". L'ho trovata subito un'idea eccellente. Non ho mai pensato che *Novecento* dovesse essere distribuito tutto insieme, se non in occasioni molto speciali [...]. I guai sono cominciati dopo una mia dichiarazione nella quale affermavo il mio desiderio che anche gli americani potessero vedere *Novecento* come gli europei, nella versione integrale di cinque ore e mezzo. Barry Dealer, il presidente

della Paramount, rilasciò a quel punto un'intervista a "Time" nella quale diceva che la sua compagnia non avrebbe mai distribuito un film di cinque ore e mezzo, e nemmeno uno di tre ore e un quarto, come era scritto nel contratto tra Grimaldi e la Paramount. A quel punto scoprii che Grimaldi, mentre fingeva di lottare al mio fianco per il film, stava facendo negli Stati Uniti, a mia insaputa, un nuovo montaggio di *Novecento* che doveva durare, appunto, tre ore e un quarto. Il suo principale obiettivo era quello di recuperare il minimo garantito della Paramount, che gli era indispensabile, ma aveva completamente trascurato una cosa elementare: non si può tagliare un film con la stessa facilità con cui si affetta un salame.

A quel punto la Fox, che era molto soddisfatta dell'andamento europeo del film, ha fatto un'offerta per distribuire *Novecento* anche negli Stati Uniti, al posto della Paramount, chiedendo però una versione che non superasse le quattro ore e quindici. Ho accettato e sono arrivato a una prima versione accorciata di quattro ore e quaranta minuti. A questo punto Grimaldi mi ha detto che quella lunghezza non risolveva nessuno dei nostri problemi, ha fatto sbarrare le porte della moviola e mi ha completamente estromesso dal destino del film. Da quel momento tra noi è cessato ogni dialogo, ci siamo separati, e i contatti successivi sono stati tenuti dagli avvocati. Per me non c'era ormai altra via che ricorrere al giudice. Questo povero giudice è stato costretto, in tre giorni, a vedere prima la versione di cinque ore e trenta, poi quella di quattro ore e quaranta e infine quella di tre ore e quindici [...] Alla fine il giudice, ubriaco di *Novecento*, si comportò salomonicamente e mi invitò a un compromesso. Riconobbe che la versione di tre ore e quindici minuti era lesiva e incoerente ma, richiamandosi all'offerta della Fox, che sembrava poter conciliare le esigenze dell'autore e quelle del produttore, mi invitò a lavorare ulteriormente alla mia versione di quattro ore e quaranta per ridurla a quattro e quindici.

Devo confessare che in quel periodo mi era impossibile staccarmi da *Novecento*. Tutte quelle peripezie che lo allungavano, lo accorciavano, lo dividevano e lo moltiplicavano erano state anche, in un certo senso, la possibilità di allontanare l'idea atroce che ormai il film fosse finito. L'invito o la sfida a tornare in una moviola e a mettere nuovamente le mani sul film mi affascinava, e siamo arrivati a un'ultima versione di quattro ore e dieci.

(Bernardo Bertolucci)

ANTOLOGIA CRITICA

Bertolucci ha realizzato una saga familiare e storica tutta costruita, nutrita, imbevuta di immaginario. *Rêverie*, favola, leggenda, mito, avventura della psiche, sognante utopia di palingenesi future, visitazione febbricitante di un 'passato' mitico in vista di un futuro altrettanto mitico, *Novecento* riassume e coordina fra loro – con un'operazione culturale che ha certamente del mirabile per vastità di disegno e per audacia sperimentale – tutte le tendenze e/o conquiste del cinema 'storico' e riduce a loro, magari squisita, funzione tutte le tendenze e/o conquiste delle *nouvelle vague* recenti che posero (o cercarono di porre) fine al cinema come puro 'immaginario'. Ma questo 'immaginario' non crea – né lo potrebbe – un rapporto dialettico con lo spettatore: si propone come totalità, come vissuto storico, come realtà autosufficiente che rinvia a se stessa; esclude il reale, il mondo e la storia, proprio perché si dà come 'spettacolo' della loro sintesi; invece di rendere più intellegibile la contraddizione, la rende indistinta, trasformandola in una sorta di gioco delle parti, con ruoli assegnati e inamovibili.

(Lino Micciché, "L'Avanti", 4 settembre 1976)

È lampante la voglia di compiere un salto dalla prosa, cui lo spinge l'ossatura romanzesca del film, alla versificazione del poema, ma per naturale che sia il cambiamento qualitativo cagionato dalla matrice essenzialmente epica di *Novecento*, la propensione di Bertolucci inclina a una forma aulica. Uomini, donne, cose sono visti a distanza con adesione affettiva e ripugnanza viscerale, ma anche consegnati alla statuarietà marmorea dei monumenti, a una absolutezza sublime – nella gloria, nella sofferenza e nell'infamia – che è prerogativa dei simboli, a una lontananza che diviene celebrazione di un passato concluso, a un'enfasi che liricizza ogni immagine e ogni avvenimento. La storia tende a vestirsi di leggenda e a rappresentarsi su un vasto e arioso spiazzo con un corredo decorativo il cui preziosismo accresce la solennità del rituale.

(Mino Argentieri, "Rinascita", 17 settembre 1976)

È un'opera fondata sulle contraddizioni, sulla mediazione dei contrari. È un film sulla lotta di classe, in chiave esplicitamente antipadronale, che è costato alcuni miliardi [...]. È un film 'socialista' con una palese, appassionata adesione alle masse popolari, prodotto all'interno di un sistema multinazionale [...]. È un film profondamente regionale (sulla campagna padana, sulla gente che vice, cammina e muore sulla terra) e, al tempo stesso, internazionale per il suo finanziamento, la distribuzione degli attori e persino il linguaggio [...]. È un film che cerca di conciliare la tecnica narrativa del cinema classico americano con quella del realismo sovietico con qualche risvolto, nel finale, di balletto cinese. È un film che si propone una finalità ideologica, ma che punta sul coinvolgimento emotivo dello spettatore, sul sentimento, sulla commozione, sull'orrore. È un film che chiede una lettura di primo grado, ma che contiene anche, nel suo gioco continuo tra particolare e universale, tra privato e pubblico, una profonda carica emblematica e metaforica.

(Morando Morandini, "Il Tempo", 19 settembre 1976)

Metafora d'un mezzo secolo con cui il giovane Bertolucci esercita il diritto di trasfigurare in visione l'idea che a torto o a ragione se n'è fatta, non importa molto se *Novecento* è meno fedele alla storia di quanto si potrebbe pretendere da un documentario. Preme invece che abbia una sua tenuta fantastica, una sua magnificenza di romanzo-fiume per immagini, una potenza di chiaroscuro che esprima la drammaticità vista la destinazione popolare dell'opera. Queste virtù non gli mancano, sorrette da una carica emotiva e da un'intelligenza visionaria quasi permanente. *Novecento* si fa apprezzare come un concerto di sensazioni e di memorie sopite spesso toccante per la virgiliana sensibilità di paesaggio, per la densità balzachiana di qualche ritratto, l'uso amorevole delle comparse emiliane, la franchezza così sfuggente alle tentazioni manichee non nasconde la ferocia sottintesa anche nel mondo rurale, l'ariosità della saga e la pregnanza dell'allegoria.

(Giovanni Grazzini, "Corriere della Sera", 26 settembre 1976)

Ovviamente si possono esprimere sul film, che a me sembra assai pregevole, pareri disparati. Ma si è verificata una situazione alquanto strana. Mentre i critici professionisti, anche se con qualche riserva, enunciano giudizi complessivamente positivi, la nostra *intelligenza* critica l'opera in modo pesante. Quale mai callo avrà pestato Bertolucci a questi nostri scrittori 'di sinistra' per provocare simili atteggiamenti? Sotto, sotto (ma in definitiva poi abbastanza scopertamente) viene anche mosso a Bertolucci il rimprovero di aver guadagnato troppi quattrini con *Ultimo tango*, e di averne spesi ancora sempre troppi per *Novecento*; e soprattutto di essere divenuto — alla sua giovane età — un personaggio di tale prestigio sul palcoscenico internazionale, da ottenere dai grossi capitalisti mezzi ingenti per fare tutto quello che gli pare e piace. [...] Ma che sia tutta qui la ragione di questo livore? Sembrerebbe impossibile se si pensa all'alto livello delle persone. Eppure un qualche movente deve esserci. Forse si tratta della stessa storia narrata. Una storia recente, che ognuno vorrebbe raccontata a modo proprio. E che raccontata invece da un altro, e diversamente, viene sentita come usurpazione di qualche cosa che ci appartiene. Bisognerebbe sottoporre ad analisi questi critici. Ma essi continuano tutti a ripetere che gli psicoanalisti non debbono entrarci. E quindi non c'è proprio nulla da fare.

(Cesare Musatti, "Cinema nuovo" n. 243, 1977)

E così molti dei critici che si danno delle arie progressiste, che godono di una certa reputazione, si sono improvvisamente smascherati mentre guardavano come si trattasse di un pezzo di propaganda lungo e noioso la seconda parte (Toh! Come mai?) di *Novecento*. Pur riconoscendo, con ipocrita scaltrezza, le qualità estetiche della prima (come per caso). Obbiettiamo subito alla grande coalizione reazionaria dei tartufi e degli snob che *Novecento*, film diviso in due parti simmetriche, forma nonostante ciò un insieme coerente. Se la seconda parte irrita tanto alcuni, è perché descrive con gioia ed entusiasmo la liberazione degli oppressi che fa tremare i profittatori di un ordine ingiusto, è perché mostra chiaramente, semplicemente e serenamente (senza imboccare le trombe di un lirismo fuori luogo e già in sé reazionario), quello che è una rivoluzione — e come è noto, non è un pranzo di gala [...] Tutta la questione deriva, io credo, dal fatto che *Novecento* è una favola-affresco. Ora, mentre l'affresco è per definizione ampio e ribollente come un fiume, la favola è concisa per convenzione. In questo sta la folle ambizione di Bertolucci: fare di *Novecento* un film favoloso in senso proprio.

(Gérard Lenne, "Écran", n. 51, settembre 1976)

Tutto quel che accade in *Novecento* è rappresentazione e la rappresentazione è la 'verità', la Storia e l'invenzione della Storia, la nostalgia e l'utopia del già stato. In fondo, il film è una lunga tessitura di memorie, di avvenimenti fantasticati, realizzati come (e nel momento stesso in cui) accadono, in una sorta di palcoscenico vastissimo, dove ogni gesto si iscrive in una silloge imprevista, festa grandissima al confine del sogno, dove tutto è accaduto e la dimensione fantastica non è che un desiderio, sogno utopico dentro l'impossibile. Bertolucci ha voluto guardare la Storia dentro un imbuto di cose familiari, di gesti raccontati, di ricordi inventati, con l'occhio di chi ha visto cinema, si è nutrito di immagini, ha imparato a guardare la realtà 'attraverso lo schermo'. [...] In questo modo, anche le esperienze filtrano attraverso la diegesi dell'invenzione, anche i fatti della Storia si inseriscono nelle pieghe di una finzione cinematografica e sviluppano una loro realtà, proprio nell'irrealtà della loro evidenza. Solo attraverso la mediazione-cinema la famiglia, la casa, i ricordi la stessa infanzia, che si impasta con gli avvenimenti, riescono a staccarsi dalla cronaca e acquisire il sapore del mito; solo attraverso la mediazione gli accadimenti veri, le violenze, gli arbitrii assumono l'emblematico aspetto di una favola, possono essere raccontati con la distesa dei tempi, nell'utopico spazio della *rêverie*.

(Edoardo Bruno, "Filmcritica" n. 266, 1976)

Qualcuno può dire, ad esempio, che si tratta della fine 'ufficiale' del cinema 'giovane' degli anni Sessanta. Certo *Novecento* smette del tutto i vezzi e i modi di quella che è stata un'avanguardia vitale; certo rinuncia agli atteggiamenti giovanili (e giovanilistici) cari al decennio precedente. Ma non sancisce con questo un puro e semplice ritorno all'ordine; non è la resa alla normalità dopo gli inutili eccessi. *Novecento* spera invece di unire quelli che paiono gli opposti, il desiderio di un cinema politico e il desiderio di un cinema ricco; spera di conservare il meglio di un'esperienza sentita come ormai conclusa e di innestarla sul tronco di una tradizione ancor viva. Per questo compromesso (la battuta viene facile: compromesso storico...) il film è costretto a scegliere un campo: pagherà con il rifiuto di ogni marginalità superflua l'acquisto di un immaginario che si vuole collettivo; pagherà con l'uso della metafora e dell'emblema la volontà di una

comunicazione che si vuole la più vasta; pagherà con la rinuncia a ogni accusa privata la sicurezza di costruire una favola 'esemplare'. Nella biforcazione ormai in atto (ne abbiamo già parlato: da una parte un cinema 'post moderno', medium non più universale ma polverizzato in tante esperienze diverse; dall'altra un cinema preclassico che crede ancora in una logica morta e punta a recuperi che non possono che essere parziali), *Novecento* traccia dei confini: ma dentro i corni del dilemma, e non tra le ipotesi estreme. Un mélo politico? Forse. Forse ce n'era bisogno.
(*Francesco Casetti, Bernardo Bertolucci, La Nuova Italia, 1976*)