

ISSN: 2611-8378
ANVUR area 10

Atti del convegno "Luoghi oggetti arredi e
case d'autore", 28 ottobre 2025

Pubblicato online www.rossocorpolingua.it

© Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani

**«Gli anni '80 sono nostri».
Giuseppe Bertolucci e Marco Tullio Giordana:
carte da un'amicizia**

Francesco Pascali

Riassunto:

Attraverso le carte conservate a Parma presso la Fondazione Bernardo Bertolucci, l'articolo ripercorre l'amicizia tra due registi, Giuseppe Bertolucci e Marco Tullio Giordana, esordienti tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, periodo tra i più complessi della storia del cinema italiano. L'analisi di alcune lettere di Giordana si lega alle riflessioni di Bertolucci sul primo film dell'amico, *Maledetti vi amerò* (1980), stese come appunti per un intervento alla sede romana della rivista «mondoperaio».

Parole chiave: appunti, archivio, cinema, esordio, lettera, mass media, regia, Sessantotto

Abstract:

Through documents preserved in Parma at the Bernardo Bertolucci Foundation, the article traces the friendship between two directors, Giuseppe Bertolucci and Marco Tullio Giordana, who made their debuts in the late 1970s and early 1980s, one of the most problematic periods in the history of Italian cinema. The analysis of some of Giordana's letters is linked to Bertolucci's thoughts on his friend's first film, *To Love the Damned* (1980), written as notes for a speech at the editorial office of the magazine «mondoperaio» in Rome.

Keywords: notes, archive, cinema, debut, letter, mass media, film directing, 1968

Niente come fare un film costringe a guardare le cose.

Il giorno dopo l'uscita del suo film d'esordio, *Maledetti vi amerò* (1980), Marco Tullio Giordana, non ancora trentenne, scrive una lettera all'amico Giuseppe Bertolucci, appena più grande di lui, provando «a riordinare le molte sensazioni che le tue parole dette/scritte mi provocano»¹. Giordana è *reduce* dalla vittoria del Pardo d'Oro al 33^o Festival di Locarno, ma «la giornata posteriore all'evacuazione del film nella pubblica sala», distribuito dall'Academy di Manfredi e Vania Traxler, lo getta in uno stato confusionale, senza capacità di salvarlo dall'annegamento «nella successione delle riflessioni degli altri».

Almeno ora del mio film smetteranno di parlarne così sfacciatamente (anche se amichevolmente) i giornali – commenta Giordana con ironia – ritornerà un atto discreto e privato come lo era stato la sua immaginazione, affidato soltanto allo sguardo così personale di ciascuno dei suoi spettatori (tanti spettatori si chiamano "pubblico", non è vero?)²

In un momento di malinconica gioia, forse nutrita dai colori sommessi di una notte insonne, la lettera lascia trapelare un sincero affetto verso colui che definisce «un fratello maggiore molto folle oppure minore molto saggio».

Giuseppe Bertolucci aveva già esordito al cinema nel 1977 con il coprolalico *Berlinguer ti voglio bene*: un trampolino di lancio sul grande schermo (ma ancora senza le code al botteghino) per Roberto Benigni attore e per il suo personaggio Cioni Mario, apparso prima in teatro, nel 1975, con il monologo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, e in tv, nel 1976, con *Onda libera* (nato come *Televacca*, regia di Beppe Recchia). La prima esperienza di Giuseppe va però ricollocata al 1971, anno in cui gira *Andare e venire*, un breve film nato per i Programmi Sperimentali della Rai e trasmesso in tv il 25 novembre 1972, al quale seguono due documentari: *ABCinema* (1975), realizzato sul set di *Novecento* (B. Bertolucci, 1976) di cui è co-sceneggiatore,

¹ Lettera dt con firma autografa di M. T. GIORDANA a G. BERTOLUCCI datata 21 agosto [1980], n. 2 fogli sciolti f/r, Parma, Fondazione Bernardo Bertolucci, Archivio Giuseppe Bertolucci (inventario in corso di lavorazione).

² *Ibidem*.

e *Se non è ancora la felicità* (1976), sul Congresso della FGCI. Quella per la regia è una passione fulminea nata quasi per caso, senza che un amore viscerale per l'espressione cinematografica le abbia dato il tempo di sedimentare. La formazione di Giuseppe procede dalla pittura, in una fase di istintiva esigenza creativa, al momento più consapevole della poesia, cui si dedica mentre frequenta, in pieno Sessantotto, la Facoltà di Lettere all'Università di Firenze. Un'inattesa delusione amorosa scatena una grande crisi interiore: torna a Roma, incomincia un lungo percorso di analisi freudiana, scrive versi che ben rivelano il proprio stato d'animo («di te ricordo solo una mano / che mi accarezza la mano / una spilla sovietica l'amara / bevanda che mi hai dato»³). Il fratello Bernardo sta per cominciare a girare *Strategia del ragno* (1970) e invita Giuseppe sul set in qualità di aiuto regista, «come si faceva un tempo con i ragazzi della buona borghesia mandandoli a fare un viaggio per dimenticare»⁴: doveva essere una parentesi e invece «da allora il morbo della macchina da presa [...] ha attecchito su di me»⁵.

Anche Marco Tullio Giordana viene dalla pittura e anche nella sua storia Bernardo Bertolucci ricopre il ruolo di «donatore», direbbe Propp, ammesso che il cinema sia un oggetto magico e la trama biografica di un giovane regista "in potenza" possa rispondere alla morfologia della fiaba. La folgorazione c'era stata con *Blow-up* di Michelangelo Antonioni (1967), visto al cinema Corso di Milano. Poi arrivò il Sessantotto al Liceo Berchet «con le sue estasi e veleni connessi»⁶: l'idea che solo l'impegno e la politica fossero rilevanti lascia il posto ad altre passioni. Giordana visita al Grand Palais, a Parigi, la più grande antologica di Francis Bacon mai realizzata prima e ne resta tanto sconvolto da capire che sarebbe potuto diventare soltanto un patetico epigono dell'ammirato artista. Alla ricerca di un ponte per gettarsi nella Senna, arriva nel quartiere di

³ G. BERTOLUCCI, Poesia senza titolo datata 5 maggio 1969 in ID., *Professione di poeta incerto*, prefazione di V. MAGRELLI, con una nota di L. ALBANO, Parma, Diabasis, 2015, p. 37.

⁴ ID. cit. in F. MONTINI; P. SPILA, *Una marginalità consapevole: intervista a Giuseppe Bertolucci*, in «Cinecritica», XIV, 23, ottobre-dicembre 1991, p. 10.

⁵ ID. cit. in M. GIRALDI, *Giuseppe Bertolucci*, Milano, Il Castoro Cinema, p. 22.

⁶ M. T. GIORDANA, *Immaginare la realtà. Conversazioni sul cinema*, a cura di A. BIGALLI, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2021, p. 8.

Passy e vede una *troupe* cinematografica alle prese con quella che sarebbe diventata la scena iniziale di *Ultimo tango a Parigi*. Ricorda il regista:

Mi colpivano soprattutto due ragazzi, eccitati e autorevoli, che un po' si assomigliavano [Bernardo Bertolucci e Vittorio Storaro], mi accoccolai in un angolo e rimasi lì tutto il giorno a spiare [...] il cinema era un lavoro di gruppo, gli altri sarebbero stati lì pronti a soccorrerti, nessuno ti avrebbe lasciato solo.⁷

Forte di questa ritrovata vocazione, Giordana si trasferisce a Roma, dove insieme a Leone Colonna fa il "negro" per lo sceneggiatore Rodolfo Sonogo; incontra poi Roberto Faenza, impegnato nella realizzazione di *Forza Italia!*, un ritratto satirico del dopoguerra democristiano interamente strutturato sul montaggio del repertorio⁸. Giordana collabora attivamente alle ricerche dei materiali e assiste Silvano Agosti in moviola, oltre a diventare membro della Cooperativa Jean Vigo, fondata da Faenza e dalla produttrice Elda Ferri, che poco dopo avrebbe finanziato anche *Maledetti vi amerò*.

È a Roma, davanti al Teatro Valle, che avviene il primo incontro con Giuseppe Bertolucci. «Fu facile diventare amici, compagni di scuola», scrive Giordana ricordando quella faccia «col cipiglio» che era però «lo schermo di un cuore tenero, una tigre che digrigna i denti su una tela di Ligabue»⁹. Quando si conoscono, Marco Tullio ha già visto e apprezzato *Berlinguer* e *Oggetti smarriti*, uscito sugli schermi italiani nell'aprile 1980. Sono film che trova imprevedibili e diversi fra loro, fuori dai canoni del cinema italiano coevo e lontani dalla poetica di Bernardo, mai percepito da Giuseppe come un modello di cui essere anonimo imitatore. Alcuni mesi dopo la prima visione, Giordana ha occasione di rivedere *Oggetti smarriti* al cinema Centrale di Milano, in una copia di migliore

⁷ Ivi, pp. 10-11. Più di una volta Giordana ha manifestato la propria devozione a *Strategia del ragno*, visto la prima volta a ventun anni in una sala d'essai di Parigi: raccontando di ossessioni e tormenti che erano anche i suoi, il film gli fornisce la possibilità di «mettere in forma», ovvero «trovare qualcosa che non è la soluzione (esiste la soluzione?) ma una disposizione razionale degli elementi, una sorta di loro *composizione*, di identificazione, di messa in riga».

⁸ Cfr. R. FAENZA, *Forza Italia. Il ritratto più divertente, spietato e censurato della Prima Repubblica*, Milano, Rizzoli, 2006; A. PADELLARO, *Forza Italia! Un film di Roberto Faenza*, Roma, Cooperativa scrittori, 1978.

⁹ M. T. GIORDANA, *Accordi e disaccordi in Giuseppe Bertolucci. Il cinema probabilmente*, a cura di L. ALBANO e G. L. FARINELLI, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015, pp. 40-41.

qualità. L'occasione offre lo spunto per una lettera a Giuseppe carica di riflessioni sulla sua opera: è l'inizio di un dialogo postale da cui si intuisce la sincera complicità tra i giovani cineasti. Se i «monologhi-falsa coscienza» della protagonista Marta (Mariangela Melato) continuano a non convincerlo, perché troppo didascalici, Giordana resta colpito dalla straordinaria ironia dispiegata nella presentazione dei personaggi e dal «generale tono di understatement» che gli attori adottano nella prima parte del film:

In quanto all'essere milanese e frequentatore di Stazioni Centrali – conclude – devo poi confessarti di provare di fronte a tutta l'atmosfera del tuo film lo stesso panico che provo nell'attraversarne le banchine tentando di guadagnare il Milano-Roma che si allontana.¹⁰

Oltre a cementare un'amicizia fondata su «un disaccordo armonioso, da bastian contrari per partito preso, non veramente ostili, non veramente opposti»¹¹, il tempo offrirà loro alcune opportunità di collaborazione: il documentario *Effetti personali* (1983), per cui Giuseppe chiede a Marco Tullio di accompagnarlo sui luoghi di *Ossessione* (1943) di Visconti; il film a episodi *La domenica specialmente* (1991) ispirato ai racconti di Tonino Guerra; il progetto collettivo di *Alfabeto italiano* (1997-98) per Rai Tre, in cui ventuno registi vengono coinvolti per realizzare altrettanti piccoli film di montaggio su un tema scelto, a partire dal materiale conservato alle Teche Rai. Con *In cerca della poesia. Tracce e indizi*, Giuseppe si occupa di analizzare come la televisione abbia raccontato i poeti e la poesia tra programmi culturali e varietà; Marco Tullio realizza *La rovina della patria*, un *pamphlet* sui protagonisti della politica e sul loro linguaggio, ancora rispettoso di avversari e telespettatori¹².

¹⁰ Lettera dt con firma autografa di M. T. GIORDANA a G. BERTOLUCCI datata 25 luglio [1980], n. 1 foglio sciolto f/r, Parma, Fondazione Bernardo Bertolucci, Archivio Giuseppe Bertolucci (inventario in corso di lavorazione). Il film *Oggetti smarriti*, come anche il successivo documentario *Panni sporchi* (1980), ha come set principale la Stazione di Milano Centrale.

¹¹ M. T. GIORDANA, *Accordi e disaccordi*, cit., p. 41.

¹² Tra le recensioni, in verità non troppo entusiastiche, a *La domenica specialmente*, si noti che I. BIGNARDI (*Le quattro stagioni viste da Bustric*, «la Repubblica», 29-30 settembre 1991), contrappone proprio l'episodio di Giordana a quello di Bertolucci come esempio della disomogeneità del film, il primo mettendo in ombra «con la sua semplicità, i risultati più intellettualistici e costruiti» del secondo. Vale la pena citare alcune collaborazioni poi sfumate per i motivi più vari, di cui restano tracce scritte (a quattro o più mani, s'intende) all'Archivio

Ma non bisogna pensare a una corrispondenza lampante tra il cinema di Bertolucci e quello di Giordana, che solo lenti deformate dalla pretestuosità potrebbero rivendicare senza obiezioni. Esistono piuttosto delle affinità elettive: entrambi sanno che non si può replicare il tradizionale film "politico" a tesi, esploratore delle cause, ed è ormai tempo di concentrarsi sugli effetti quotidiani di mali sociali come il terrorismo, guardando pure a quella "zona grigia" in cui la rivoluzione violenta poteva avere più facile appiglio. Anche quando affrontano argomenti convenzionalmente iscritti nella sfera politica, i loro film non trascurano le «implicazioni più intime e private dei protagonisti»¹³: nessun moralismo, nessun desiderio di spiegare la realtà, semmai di immaginarla, di raccontarne analiticamente i «segreti segreti», tra rappresentazioni e reticenze. In un'industria cinematografica che si appella al bisogno del pubblico di evadere dalla realtà, un punto di contatto tra Bertolucci e Giordana è quello di essere paladini di un cinema d'autore, aperto alla sperimentazione di stili, forme, generi (il *noir*, la *detection*, il melodramma, per non dire della frequentazione del teatro e della lirica), senza il pregiudizio di chi vede nel mezzo televisivo solo una piaga virulenta che avrebbe contagiato e soppresso il grande schermo. Una rara sensibilità, profusa anche nell'attenzione verso i personaggi femminili e le attrici predilette che li incarnano, come Alida Valli¹⁴ e Sonia Bergamasco. Giuseppe la fa risalire non

Giuseppe Bertolucci o in pubblicazioni: il progetto per un programma televisivo a puntate dal titolo provvisorio *Falsa testimonianza* (1981 circa) in cui quattro autori cinematografici (oltre ai "nostri", Luciano Manuzzi e Salvatore Piscicelli) avrebbero rivisitato criticamente e creativamente il genere dell'inchiesta giornalistica; un film in tre episodi con Benigni protagonista, da realizzare anche con Piscicelli (1985); un film prodotto da Giovanni Bertolucci per la regia di Giordana dal titolo *Plenilunio rosso*, cui Giuseppe avrebbe collaborato come co-sceneggiatore; un film dal titolo *Saluti dal Passo della Cisa*, ispirato a Piero Chiara (cfr. G. P. BRUNETTA, *L'isola che non c'è. Viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015, p. 282).

¹³ G. BERTOLUCCI cit. in *Il cinema probabilmente: omaggio a Giuseppe Bertolucci*, a cura di C. DI MINNO, E. TEALDI, «Mondo Nuovo», X, 2, Torino, Associazione Museo Nazionale del Cinema, novembre 2010.

¹⁴ Cfr. L. PELLIZZARI, C. M. VALENTINETTI, *Il romanzo di Alida Valli*, Milano, Garzanti, 1995. Scrive Bertolucci: «Per me è una sorta di attrice ideale» dotata di una «artigianalità sul proprio corpo, sulla propria presenza» che ha come effetto «una totale *nonchalance* nella stilizzazione della propria immagine» (ivi, p. 256); Giordana racconta: «Alida è una persona così ironica e diretta che non è proprio possibile impaludarla nel piumato delle dive. È lei la prima a scoraggiare ogni possibile mitomania [...] sa benissimo di essere una *star*. Ma sa di esserlo per gli altri, non per sé» (ivi, p. 272). Cfr. anche M. T. GIORDANA, *Immaginare la realtà*, cit., pp. 129-131.

solo al rilievo della donna nella società contemporanea, ma soprattutto alla «sorgente narrativa»¹⁵ che fin dall'infanzia ci abitua ad ascoltare fiabe e racconti dalla voce di nonne, mamme, tate; per Marco Tullio l'universo femminile incarna al meglio la vitalità, la capacità di progettare e di provare così a reagire agli orrori della Storia, nonostante la disillusione in cui ci si sente ingabbiati¹⁶.

Quello che davvero accomuna Bertolucci e Giordana, dato oggettivo e anagraficamente inoppugnabile, è l'appartenenza alla medesima generazione di cineasti i cui primi vagiti artistici si ascoltano tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta¹⁷. La penna di Lietta Tornabuoni, corrispondente per «La Stampa» dal Festival di Cannes del 1980, ne traccia un'acuta radiografia, smentendo così il catastrofismo sulla «mancanza di ricambio» del cinema italiano. Si tratta di una generazione diseguale, legata a una sinistra «ancora più delusa» di quella cui appartenevano i padri (possono dire "ho fatto il Sessantotto"), nutrita di cinema ma soprattutto affascinata «dalla creatività e dal bisogno di esprimersi», con un copioso bagaglio culturale da trascinarsi dietro: «Marx, Nietzsche, la psicoanalisi lacaniana e la linguistica saussuriana, Barthes e *Tel quel*, magari Céline»¹⁸. Gli italiani in concorso quell'anno sono Federico Fellini, con *La città delle donne*, e Ettore Scola, con *La terrazza*, ma in rappresentanza dei giovani, nelle sezioni parallele del Festival, figurano appunto Giuseppe Bertolucci (*Quinzaine des Réalisateurs*), Marco Tullio Giordana (*Un certain regard*) e Salvatore Piscicelli, con *Immacolata e Concetta – L'altra gelosia (Semaine de la critique)*: «una generazione che – conclude

¹⁵ G. BERTOLUCCI cit. in *Il cinema di Giuseppe Bertolucci*, a cura di A. MARIALDI, Cesena, Centro Cinema, 1991, p. 31.

¹⁶ Cfr. il video *Marco Tullio Giordana: "Ogni film che giro mi sembra il primo"*, intervista a cura di Anton Giulio Mancino per gli studenti del corso di Semiologia del cinema e degli audiovisivi, Università di Macerata, 30 ottobre 2020, url:<https://youtu.be/uMYPVGeJgFU?si=-6Qrro YkpUk3J0i>.

¹⁷ Sul cinema italiano degli anni Ottanta e gli esordi coevi cfr. F. MONTINI, *I novissimi. Gli esordienti nel cinema italiano degli anni '80*, Torino, Nuova Eri, 1988; *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, a cura di L. MICCICHÈ, Nuovo Cinema Pesaro, Venezia, Marsilio, 1998; *Anni Ottanta: quando tutto cominciò*, a cura di P. MATTERA, C. UVA, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.

¹⁸ L. TORNABUONI, *I ragazzi italiani di Cannes*, «La Stampa», 11 maggio 1980.

Tornabuoni - come quella dei padri, racconta nei film la realtà italiana: ma un'altra realtà, ancora più nera»¹⁹. Nonostante il progressivo spopolamento delle sale e la prepotente affermazione delle reti commerciali, con una stagnante industria che si limitava a finanziare pochi cineasti garanti di un nome sul cartellone o di sicuri incassi, Giordana ricorda una certa euforia sul treno per Cannes:

Felici dell'inclusione nel festival più importante del mondo, di rincalzo ai Grandi Maestri, avremmo cercato di esserne degni successori. Nessuno ci avrebbe convinto che il cinema italiano - anzi il cinema *tout court* - stava per diventare una fortezza vuota, strizzata fra blockbuster e televisione.²⁰

Lo stesso entusiasmo si evince dall'ironia di Giuseppe Bertolucci in un'intervista apparsa su una piccola pubblicazione fiorentina proprio nel mentre degli eventi, e dunque priva di ogni eventuale filtro indorato dalla "rimembranza". Riflettendo sullo stato dell'arte, Bertolucci paragona i giovani cineasti italiani ai terremotati che sotto le macerie continuano a pulsare di vita:

Ognuno di noi ha milleuna storie da raccontare, tutte diverse, una meglio dell'altra. Lasciate solo che ci tirino fuori da qui sotto e vi stordiremo di storie nuovissime, incrollabili, costruite con criteri antisismici [...] Abbiamo resistito alla crisi del romanzo, alla crisi della ragione, alla morte di Dio, alle recensioni di Goffredo Fofi. Resisteremo anche a questo crollo del cinema.²¹

Difficile affermare che sia l'*ultima* generazione in grado di fare gruppo, senza ripetere l'errore approssimativo di chi all'epoca aveva sancito *le déluge* dopo il tramonto del grande cinema italiano degli anni Sessanta e, al massimo, gli esordienti della prima metà degli anni Settanta (ancora sfiorati dai privilegi di una società dello spettacolo in procinto di cambiare radicalmente). A ogni modo, i dialoghi amicali, di cui resta traccia nelle corrispondenze, il reciproco sostegno, il confronto sui film realizzati o sui progetti da realizzare, sono tutti indizi della partecipazione attiva dei registi trentenni negli anni Ottanta a una

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. T. GIORDANA, *Accordi e disaccordi*, cit., p. 40.

²¹ G. BERTOLUCCI, *Un terremoto del cinema. Conversazione semiseria* in *Il cinema italiano oggi: Bertolucci/Benigni/Giordana/Natoli/Nichetti/Piscicelli*, Firenze, Atelier, 1979, p. 35. Il prezioso libretto è conservato nell'Archivio Giuseppe Bertolucci.

comunità, quella del cinema, in cui ciascuno opera in autonomia pur sentendosi ancora parte di un unico organismo.

Così, nel *post-scriptum* alla lettera insonne inviata a Bertolucci il 21 agosto 1980, Marco Tullio Giordana conclude con un'esortazione che assume il valore di spinta propulsiva e al contempo di prudente autoconvincimento di fronte alle nebbie della Storia e al delicato passaggio oltre la soglia della «maturità»:

Comunque gli anni '80 sono nostri caro Giuseppe! Diamoci dentro di brutto - come dice Bucci nel film - che forse due o tre felpatini riusciamo a piazzarli anche noi se non proprio sul mercato almeno al mercato (di porta Romana) [...].²²

«Bucci» è ovviamente Flavio Bucci: in *Maledetti vi amerò* interpreta il protagonista Riccardo detto Svitol, un giovane che aveva vissuto attivamente il Sessantotto e rientra a Milano dopo cinque anni in Venezuela, dove si era "esiliato" per evitare una denuncia per rissa. Il delitto Pasolini, l'uccisione di Moro hanno cambiato tutto: i ruoli archetipici si confondono, talvolta si invertono, creando confusione nella mente di Svitol. Il solo che sappia fornirgli una lettura più lucida degli eventi è paradossalmente un Commissario di polizia, il nemico di un tempo, cui affiderà, nel finale, l'implicito compito di farsi uccidere. È il modo più immediato per eludere la possibilità di omologarsi agli amici "figli di papà" (chi ha aperto un negozio e si atteggia da borghese, chi gioca in borsa, chi sniffa cocaina) o ai più disperati (chi si fa di eroina, chi combatte la solitudine grazie alla "danza primitiva"), con la scelta di "non appartenere"²³.

²² Lettera dt con firma autografa di M. T. GIORDANA a G. BERTOLUCCI datata 21 agosto [1980], cit. I «felpatini» alludono all'«articolino» che il personaggio di Svitol, una volta rientrato a Milano, vorrebbe provare a vendere in una sorta di commercio al dettaglio, senza troppo successo.

²³ Cfr. M. T. GIORDANA cit. in G. DE VINCENTI, *Marco Tullio Giordana: la fiducia nel film d'autore*, «Cinema Sessanta», XXI, 138, marzo-aprile 1981, p. 22. A questo proposito è bene riportare le battute finali del monologo fuori campo di Svitol che prelude alla sua morte: «Finché non ho letto anch'io una mattina che avevano assassinato Moro. Quel giorno la pietà è penetrata nel mio cuore come il tradimento, in una fortezza. Per quella morte che forse avevo desiderato, fantasticato, sognato di esserne l'esecutore. [...] incapace di appartenere, non voglio più ricordare. Non voglio più ricordarmi di nulla».

Quello di Giordana non è solo un film sull'attualità, ma offre «una metafora dello stadio di smarrimento che prova un individuo di fronte a una società che sta cambiando e degradandosi senza prospettive»²⁴. Il terrorismo non viene forse mai nominato esplicitamente, eppure è sempre in primo piano, come una ferita di cui non si inquadra il sangue, perché si resta fissi sull'agonia provata da chi ne è contuso²⁵. Svitol cade in una depressione alimentata dalla fine di ogni speranza che l'utopia rivoluzionaria possa condurre a un concreto cambiamento: senza aver superato del tutto la morte del padre biologico, si ritrova ancora orfano, questa volta della propria ideologia, e costretto a fare i conti con la morte del padre intellettuale (Pasolini), ma sorprendentemente anche con quella di Aldo Moro²⁶. «Ne ammazza più la depressione che la repressione» ammette il redattore di «Lotta Continua» interpretato da David Riondino, prelundendo alla fine di Svitol e rivelando come il senno del poi dei compagni non faccia altro che rinvigorire le forze di governo. Ecco come la frase che dà il titolo al film, ricopiata su un muro da Svitol pochi attimi prima di morire, lasci intendere un amore «sofferto e distorto (perché caratterizzato pure da odio e sensi di colpa)»²⁷, tanto verso le ideologie dei padri, quanto per gli antichi compagni dell'Unione dei Comunisti Italiani. Dietro questo sofferto ossimoro, partorito dall'assenza di punti di riferimento e dal caos, non si nasconde però alcuna ambiguità, specie nella condanna netta e irrevocabile all'uso della violenza. Nell'anonimato di un disegno privo della didascalia che

²⁴ ID. cit. in F. ACCIALINI, L. COLUCCELLI, C. M. VALENTINETTI, *Conversazione con Marco Tullio Giordana*, «Cinema e cinema», 25-26, ottobre-dicembre 1980, p. 132.

²⁵ Sul tema del terrorismo cfr. anche i film *Segreti segreti* (1985) di G. BERTOLUCCI e *Romanzo di una strage* (2012) di M. T. GIORDANA. Vale la pena citare almeno due prove narrative di GIORDANA: *Vita segreta del signore delle macchine*, Milano, Mondadori, 1990; *Il Rosso & il Nero. Il romanzo della «peggio gioventù»*, Milano, Solferino, 2019 (scritto insieme a L. ABBATE).

²⁶ M. OLIVIERI e A. PAPARCONI propongono un'interpretazione psicoanalitica riconducendo a Moro e poi al Commissario il ruolo del totem freudiano, ovvero il sostituto di un padre primordiale o re autoritario, oggetto di odio, per il freno inibitorio del suo potere, e anche di amore; da cui il senso di colpa dopo la sua uccisione. La morte di Svitol diventerebbe così «un mezzo per prevenire la continuazione di quello stesso ciclo, cioè il senso di colpa e il blocco evolutivo»; cfr. *Marco Tullio Giordana. Una poetica civile in forma di cinema*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, p. 41.

²⁷ Ivi, p. 43.

ne identifichi l'appartenenza, i corpi dei morti ammazzati appaiono tutti uguali a Svitol, incerto se provare una *pietas* umanista oltre i limiti della politica. Prova ad aggrapparsi a un sistema di valori ben consolidato di cui però comincia a cogliere fragilità e contraddizioni non rassicuranti: «Visconti era di sinistra. Pasolini invece, prima di morire, a quanto mi si dice, era un irrazionale populista di destra. Poi dopo morto è diventato un compagno della madonna, eh». Per ammissione dello stesso Giordana «il film è invaso dal rimpianto, dal dolore, dalla ferita costante della morte di Pasolini»²⁸, l'intellettuale che aveva saputo dare un nome al clima di decadenza e di degenerazione sociale inalato passivamente dal popolo italiano (e non a caso Svitol dà degli «omologati» ai consumatori davanti alle vetrine milanesi ma anche ai giovani compagni che forse l'hanno scambiato per un reazionario). *Le ceneri di Gramsci* sono ormai diventate i grammi di cocaina offerte da Carlino su un vassoio argentato come «piccolo regalo per la collettività» dei partecipanti a una festa per il decennale del Sessantotto. Ma Svitol non ci sta e soffia sulla polverina bianca, che si disperde nella generale disapprovazione, fino a otturare l'obiettivo della macchina da presa. In un flusso di coscienza fuori campo, il protagonista tiene a chiarire come qualcuno ancora continui a lottare: ci sono «quelli che hanno pazienza, che conoscono la misura dell'attesa e del sacrificio [...] che la mia storia non fa testo, che riguarda me solo». Eppure, con la morte di Pasolini devono fare i conti tutti quanti, perché si è trattato di «un delitto italiano» (Giordana l'avrebbe mostrato in un saggio e poi in un film (1995) che ben ricostruivano le svogliate indagini su un caso di cui non si è mai voluta conoscere la verità²⁹). È un delitto italiano perché è un «segno» che rimanda

²⁸ M. T. GIORDANA cit. in G. DE VINCENTI, *Marco Tullio Giordana: la fiducia nel film d'autore*, cit., p. 22. Cfr. anche M. T. GIORDANA, *Immaginare la realtà*, cit., p. 45 e sg. dove il regista riflette su come Pasolini incarnasse le responsabilità di essere un intellettuale: «La sua impossibilità di imbrancarsi, l'inclassificabilità, la renitenza all'arruolamento, sono il suo vero lascito, la sua vera eredità. Non appartenere, non giurare fedeltà, non indossare uniformi. Indipendente e solo, prigioniero di un'intelligenza che, anziché compiacersi del ruolo cruciale che tutti le riconoscevano, lo portò piuttosto a soffrire».

²⁹ Non è questa la sede per approfondire il ruolo di "padre intellettuale" che Pasolini può aver avuto per Marco Tullio Giordana e, almeno in parte, per Giuseppe Bertolucci; ci si può limitare a elencare le opere dei registi in cui la presenza di Pasolini è preponderante. Oltre al citato *Pasolini. Un delitto italiano*, nel cinema di Giordana c'è quasi sempre un'allusione o un omaggio al grande intellettuale (si pensi ad alcune scene de *I cento passi*, al titolo de *La meglio gioventù* e ovviamente a *Romanzo di una strage*, sui fatti di Piazza Fontana); va menzionato anche lo spettacolo teatrale *Pa'*, interpretato da Luigi Lo Cascio e prodotto dal Teatro Stabile

ad altro e genera informazione, per la sua «impunità», per lo «scatenamento dell'interpretazione», per la sua natura «mediatica», dunque «immaginato ed eseguito per la risonanza che, una volta commesso, la società dello spettacolo saprà dargli»³⁰. Pur considerando gli anni Settanta il decennio forse più vitale nella cultura italiana del Novecento, malgrado la violenza terrorista che contribuì a reprimere l'entusiasmo libero e cosmopolita mai più risalito a galla, non certo per coincidenza Giordana rivendica una parentela tra il film su Pasolini e *Maledetti vi amerò*:

Insieme a quello di Aldo Moro, l'altro grande delitto italiano epònimo del decennio, l'assassinio di Pasolini aleggiava sul film a circoscrivere lo smarrimento, la confusione e il furore degli anni Settanta, a simboleggiarne il precipitato criminaloide e velenoso. A qualcuno sembrò azzardato associare due figure diverse e delitti di segno addirittura opposto [...] ma ancora oggi non credo di aver commesso una gaffe.³¹

L'epilogo di *Maledetti* non è scontato, come scrisse buona parte della critica, ma inevitabile: Svitol paga con la morte il suo posizionamento disallineato, nella confusione e nell'assenza di prospettive che non possono certo essere colmate dalla perturbante confidenza instaurata con il Commissario. Calcolato il rischio della sua possibile strumentalizzazione, soltanto il suicidio può cancellare «un'adolescenza, un'incapacità di crescere» e dare così adito a un'esperienza nuova; in una lettura a tratti psicoanalitica (del resto, il co-sceneggiatore del film è Vincenzo Caretti) il film «invoca la necessità della morte, se la vita significa paralisi entro gli schemi del reflusso»³².

del Veneto, che ha debuttato al Teatro Goldoni di Venezia nel 2022. Giuseppe Bertolucci ha avuto un ruolo significativo come Presidente della Cineteca di Bologna per l'acquisizione di una parte del Fondo Pasolini; ha realizzato i monologhi teatrali *Il pratone del Casilino* (1994-95) con Antonio Piovaneli, tratto dall'*Appunto 55* di *Petrolio*, e *'Na specie de cadavere lunghissimo* (2004-2005) con Fabrizio Gifuni, il bel documentario di montaggio *Pasolini prossimo nostro* (2006) sulla lavorazione di *Salò*, il restauro "filologico" del film *La rabbia* (2008). Alcune scene di *Mamma Roma* (1962) appaiono in *Segreti segreti*, quasi a corollario di una critica sull'azione omologante della tv, specie di quella commerciale. Pasolini appare anche in *In cerca della poesia* e gli viene dedicata un'intera sezione di testi nella raccolta saggistica *Cosedadire*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 63-91.

³⁰ M. T. GIORDANA, *Pasolini. Un delitto italiano*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 9-10.

³¹ Ivi, p. 21.

³² M. T. GIORDANA, V. CARETTI, *Maledetti vi amerò con rabbia e tristezza*, «Cinema Nuovo», 267, ottobre 1980, p. 27.

Girato in quattro settimane con piccolo *budget* e completato grazie al determinante intervento del produttore Mario Gallo, *Maledetti vi amerò* è un esordio quasi spericolato per Marco Tullio Giordana: «Fui promosso generale sul campo – ricorda il regista – senza niente che non fosse incoscienza (o presunzione). Dovetti apprendere un giorno dopo l'altro, in corsa, nascondendo il timore e facendo molti errori»³³. Giuseppe Bertolucci si accosta più volte al film dell'amico, forse con gli stessi sentimenti ossimorici condensati nel titolo. Torna a riparlare anche a distanza di alcuni anni dall'uscita, quando l'opera ha ormai raggiunto la maggiore età. Il 18 luglio 1998 *Maledetti* viene infatti proiettato al Cortile dell'Archiginnasio, subito dopo *Immacolata e Concetta* di Piscicelli, in occasione di una rassegna di esordi, *Uno uno prima*, organizzata dalla Cineteca di Bologna, di cui Giuseppe è diventato presidente³⁴. Per introdurre la serata si riunisce la stessa formazione di Cannes 1980. Sembra che i tre registi siano riusciti a cavarsela, emergendo dalle macerie del terremotato cinema italiano, ciascuno con la propria voce e le proprie consapevolezza. L'evenienza di ripensare i rispettivi esordi con più attenzione alle ingenuità formali che all'opera nel suo complesso viene opportunamente scongiurata da Giuseppe in un testo pubblicato su «Cineteca» e poi riapparso in *Cosedadire*. «Motore!», la prima parola gridata da un regista, gli ricorda la macchina per la trebbiatura con il preciso compito di setacciare il grano, fuor di metafora di separare «il prezioso dall'insignificante, il bello dal brutto»:

Il più delle volte il momento dell'esordio coincide con una stagione di grande insicurezza – scrive ancora Bertolucci – e proprio rispetto a quel sentimento (dominante e devastante) la parola *motore* acquista, nel mio ricordo, un'ulteriore valenza simbolica. Che è appunto prevalentemente rituale ed esorcistica.³⁵

Non si tratta solo di un «segno del comando», di un'esclamazione imperativa con cui interrompere «il flusso della realtà ordinaria» e lasciare posto alla

³³ M. T. GIORDANA, *Immaginare la realtà*, cit., p. 17.

³⁴ Cfr. «Cineteca. Mensile di informazione cinematografica», XIV, 5, luglio-agosto 1998.

³⁵ Ivi, p. 13, ma si cita da G. BERTOLUCCI, *Esordire al cinema* (1998) in ID., *Cosedadire*, cit., pp. 130-131.

finzione: è il viatico, «tra la preghiera e la bestemmia»³⁶, che permette al regista di esprimere il proprio ego creativo, trovando così la forma per raccontare il personale mondo interiore. Questi pensieri sono ormai giunti a piena maturazione, complice il maggiore distacco naturalmente imposto dallo scorrere della vita. Ma forse aleggiavano già *in nuce* tra le pagine di un block-notes ad anelli cui Giuseppe Bertolucci aveva affidato alcuni appunti sull'esordio di Marco Tullio Giordana. L'occasione era stata offerta da «mondoperaio», la rivista mensile del Partito Socialista Italiano, che nell'autunno del 1980 proietta *Maledetti vi amerò* nella sede romana e invita Giuseppe a partecipare a un dibattito presumibilmente intitolato '68: *realtà o immaginazione*³⁷. Del suo intervento non resta altro che «tracce e indizi»: una scaletta compilata in penna rossa su tre fogli sciolti a righe e alcune note – semplici appunti, talvolta con una parvenza di testo più compiuto – distribuite in una decina di pagine del blocco. Senza tradirne il contenuto o lo spirito, proviamo a ripercorrere quello che Giuseppe definisce, più che un discorso critico o valutativo, «un RAGIONAMENTO A PARTIRE DA M.V.A.».

Il punto di vista, «soggettivo e parziale», lo dichiara subito. Giuseppe si presenta come un cineasta stimolato a parlare «di un film che ha amato e detestato, fatto da un amico» cui riconosce «talento e amore per il cinema». Le parole sottolineate (che tali appaiono negli stessi appunti manoscritti) preludono allo schema su cui verrà strutturato l'intero discorso: la poetica del sodale Giordana nell'accostarsi alla macchina del cinema; la convergenza di opposte reazioni, sempre alla ricerca di una sintesi. Torna implicitamente lo stesso ossimoro del titolo *Maledetti vi amerò*, che Giuseppe considera «molto rivelatore» in quanto costituisce «il "programma" del regista mascherato». Già nella scaletta sui fogli sparsi notava come l'uso dell'aggettivo «esorcizzasse il maledettismo dell'esito pubblico dell'oggetto [del film]». Fa poi seguire

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ La situazione è stata ricostruita grazie alle informazioni fornite dallo stesso Marco Tullio Giordana, che ringrazio per la costante disponibilità. Il titolo del dibattito si ricava dagli appunti di G. BERTOLUCCI nel block-notes grigio "Steno Pigna" riconducibile all'inizio degli anni Ottanta, intitolato *Maledetti vi amerò* con riflessioni ms sul film di Giordana, comprensivo di n. 3 fogli a righe sciolti ms in penna rossa con scaletta per l'intervento e alcuni schizzi, Parma, Fondazione Bernardo Bertolucci, Archivio Giuseppe Bertolucci (inventario in corso di lavorazione). D'ora in poi, se non altrimenti specificato, tutte le citazioni vanno qui ricondotte.

un'analisi grammaticale che richiama, forse involontariamente, la lingua latina: «al vocativo "maledetti" segue il futuro imperativo "vi amerò"», scrive sottolineando il carattere solenne del comando, quasi si trattasse di un'azione da reiterare nel tempo. Bertolucci si diverte a scomporre il titolo come potrebbe fare con un calcolo matematico: «Maledetti» implica un'«operazione esorcistica» che, nominando il maledettismo, lo trasmigra dal film al pubblico; «vi amerò» funge da operazione inversa: non è tanto una promessa del regista agli spettatori, ma un modo per l'autore di ammettere in segreto la propria paura e così di attribuire a se stesso quell'«azione d'amore di cui deve essere oggetto il film».

In questo senso – annota ancora Bertolucci – il titolo è una perfetta enunciazione delle intenzioni dell'autore e dei suoi desideri più profondi di essere amato (non di amare).

A suo parere, Giordana ha voluto realizzare, forse inconsciamente, «un film non maledetto che venga amato», come dimostrerebbero anche la sua fortuna tra i festival cinematografici e la mole di interventi che i media gli hanno dedicato.

In un saggio del 2007, Bertolucci rifletteva su come l'era della riproducibilità tecnica costituisse il provvisorio punto d'arrivo «di quell'immenso processo di successive negazioni e mediazioni delle pulsioni primordiali, che Freud definisce *civiltà*»³⁸. Ma già in queste note del 1980 aveva intuito il perverso meccanismo dei mass media, le cui fasi tentava di illustrare con una metafora agricola che ricorda la trebbiatura menzionata a proposito degli esordi. I media agiscono in due tempi, preparando il terreno (il pubblico) e procedendo poi con la semina (la promozione): liquidano l'oggetto in questione «con giudizi valutativi opposti ed equivalenti (bello/brutto)» e lo prendono a pretesto «per discorsi sulla realtà» facilmente evocabili. In questo ha un ampio margine d'azione la TV, «medium egemone» e autarchico, il cui funzionamento avviene a ciclo chiuso: prepara il pubblico, finanzia il film, lo pubblicizza e poi lo fa consumare (e anche *Maledetti* era stato infine acquistato dalla Rai – Seconda Rete). Tutto, purché se ne parli. Ma non è una condizione sufficiente

³⁸ G. BERTOLUCCI, *Le derive della riproducibilità* (2007), ora in ID., *Cosedadire*, cit., p. 186.

per arrivare alla fase conclusiva, quella del raccolto. Bertolucci non svela subito le fondamentali caratteristiche su cui si baserebbe il successo di *Maledetti*: preferisce rinviare a più tardi l'appuntamento, nel tentativo di rendere il discorso sempre più avvincente. Si chiede allora che cosa sia questo film. Domanda per certi versi pretestuosa, liquidabile con un paio di righe che quasi condensano la struttura dialettica del sillogismo hegeliano: «è un film sul presente raccontato da uno del '68 → è un film sul '68». Nell'intelaiatura della trama, il presente allude al passato e viceversa, senza mai sciorinare una didascalica descrizione degli effetti per risalire alle cause. Il film di Giordana appare a Bertolucci come un «piccolo mostro», nel senso etimologico (e ossimorico!) del termine: un prodigio, un fenomeno straordinario ma anche una creatura conturbante, un evento atroce. In ogni caso, un segno o un segnale da interpretare, secondo la radice che lega il latino *monstrum* al verbo *moneo* ("ammonire", "avvertire"). Per intercettare il meccanismo del film, Giuseppe si serve di uno schema in cui curiosamente i tempi verbali assumono ancora un ruolo chiave (del resto, all'Università di Firenze era stato un brillante studioso di Linguistica e di Storia della lingua). Più che un intricato incastro di proporzioni, sembra un indovinello enigmistico di cui occorre comprendere il gioco delle corrispondenze: tre linee tripartite (una "metacinematografica", una narrativo-temporale, una biografica) i cui elementi interni sembrano intrecciarsi in direzione orizzontale e soprattutto verticale. L'oggetto-film racconta il presente, ovvero l'età adulta, dal punto di vista di un giovane che ha vissuto il Sessantotto (passato prossimo), e lo fa servendosi dell'apparato formale tipico di un cinema, quello degli anni Sessanta (passato remoto), che il regista ha assorbito da spettatore durante l'adolescenza: «Quel che si gioca nel film – conclude Bertolucci – è l'adolescenza, il passato rem[oto]. L'APPROCCIO TRA AUTORE E CINEMA». Per questo motivo *Maledetti vi amerò* è percepito da Giuseppe come «un film degli anni '60», che utilizza la forma e gli stilemi del cinema italiano anteriore al Sessantotto³⁹ per raccontare il presente e riuscire così a «"passare" tra il pubblico» restituendo un senso di familiarità (tra i riferimenti più espliciti cita il fratello Bernardo di *Prima della rivoluzione*, 1965,

³⁹ Cfr. G. P. BRUNETTA, *Cinema italiano. Una storia grande (1905-2023)*, Torino, Einaudi, 2024, pp. 280-281.

ma anche Marco Bellocchio, i fratelli Taviani e, va da sé, Pier Paolo Pasolini). Dalla modernità cinematografica di quell'aureo decennio (sia i Grandi Maestri, sia soprattutto gli esordienti) Giordana mutua, almeno in parte, l'impegno metalinguistico di una riconoscibilità nello stile, spesso sottolineato dai movimenti di macchina; l'ambientazione contemporanea; la creazione di personaggi alienati dal mondo, che attraversano gli eventi senza una direzione manifesta⁴⁰. Ma cosa lo spinge a una simile scelta? Ammettendo la «genialità» dell'amico nel servirsi di un «linguaggio "vecchio", allora d'élite» che nel frattempo è diventato «"nuovo", di massa», Bertolucci prova ad avanzare alcune ipotesi. Anzitutto la necessità di rientrare nel «basso costo tecnologico del film» può aver influito sulla scelta di un simile apparato formale, realizzabile anche con mezzi limitati. Potrebbe poi esserci una ragione metanarrativa (o eminentemente cinematografica), se si concorda con Bertolucci che il cinema italiano degli anni Sessanta sia stato «profetico verso il '68» (e in tal caso lo stile assumerebbe parimenti il valore di significante e di significato). Eppure, la ragione che più sembra persuadere Bertolucci rivela dei tratti generazionali in cui lui stesso può rispecchiarsi altrettanto: «G[iordana] cerca dei padri e quella [degli anni Sessanta] è l'ultima generazione che ha fatto un cinema organico e d'élite». Non a caso si parlava prima di «adolescenza» e di «passato remoto». Non a caso Marco Tullio confidava all'amico il sottotesto nostalgico e affatto eversivo nell'uso di certo cinema, «la ricerca dell'apollineo trattando temi e secrezioni al contrario dionisiache»:

È così conservatrice questa opzione (non credere che non lo sappia) e ingenua che dovrebbe farti quasi tenerezza. [...] indica il bisogno di sentirsi legittimato rapidamente da "padri" molto vicini nel tempo anziché la ricerca forse più giusta e feconda dei "fratelli" o dei "compagni" coetanei e orfani senza rimpianto. [...] Ma sbaglieresti a crederlo [il film] frutto dell'ossessione del *pouvoir* (in francese suona tutto meno volgare) perché

⁴⁰ Cfr. G. DE VINCENTI, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche Editore, 1993. È bene precisare che su questo argomento gli appunti di Bertolucci non vengono sviluppati: dopo la domanda «Come è fatto il film?», Giuseppe si limita a elencare una serie di punti che probabilmente avrebbe trattato durante il suo intervento: «Struttura del film / stile di ripresa / Recitazione / Uso della musica / Topoi narrativi».

invece nasce da una debolezza e da un'insicurezza terribile che non ha riscatto se non nella sua esibizione.⁴¹

Probabilmente Giuseppe se n'era accorto. Nei suoi appunti parla infatti di un processo di regressione che si verifica di frequente «e a maggior ragione in un'opera prima». Quello degli anni Sessanta non era un cinema di padri ma di «fratelli maggiori», o al massimo di «padri finti», con i quali instaurare un «confronto difensivo». Il modo «regressivo» con cui Giordana si accosta al cinema del «passato remoto» potrebbe rispondere a quei meccanismi di difesa teorizzati da Freud: davanti a una difficoltà, non è raro che l'Io ritorni a un funzionamento o a uno stato psichico più obsoleto per cercare una qualche rassicurazione e arginare così l'angoscia. «Questo confronto avviene con modalità imitative, mitologiche», osserva ancora Bertolucci ricorrendo all'ennesimo gioco di parole: «G[iordana] fa dei CALCHI che sono dei calcoli». Per esempio, nelle scene in cui il personaggio di Gianni si diverte a realizzare vari *homages* cinematografici, prendendo in carico le scaramanzie del regista con un'aspirante ironia ancora troppo partecipe per raggiungere il distacco necessario. E se il cinema «di quei finti padri si è dissolto proprio nel suo rapporto con il '68», si capisce perché Giordana, nel ripristinarlo, possa esporsi al rischio di raccontare «il Presente per luoghi comuni». Come se replicasse nella drammaturgia il caos interiore vissuto dallo Svitol di Flavio Bucci (Giuseppe cita in proposito il monologo sulle «cose di destra e di sinistra» e la scena delle «lettere a L[otta] C[ontinua]»).

Esiste un'altra possibile chiave interpretativa del film: il «GENERE FILM SUI REDUCI». Forse Bertolucci ripartiva da un articolo di Aldo Piro, uscito proprio su «mondoperaio», in cui si rifletteva sulla «sindrome depressiva» che affligge i personaggi giovani del cinema italiano (non solo Svitol, ma anche i protagonisti dei film di Nanni Moretti, di Luciano Odorisio, di Sergio Nuti).

⁴¹ Lettera dt con firma autografa di M. T. GIORDANA a G. BERTOLUCCI datata 21 agosto [1980], cit. Non pochi critici hanno tacciato *Maledetti vi amerò* di manierismo: cfr. S. FRANCESCHINI, *Due versioni di un articolo su "Maledetti vi amerò". Paradigmi critici su un tema minore*, in *Il cinema italiano oggi*, cit., p. 44: «Al gran bazar della cultura cinematografica il giovane Marco Tullio dimostra di saper fare i suoi acquisti con oculatezza, se non con discrezione. Il suo film *Maledetti vi amerò* si presenta chiaramente come un'opera tutta di testa, come un melodramma orfano di sentimenti, come un itinerario esistenziale nel quale gli unici movimenti vitali e significativi non sono quelli dei personaggi ma quelli della macchina da presa».

Secondo Piro, il Sessantotto faceva le veci nazionali della guerra del Vietnam nel cinema americano prima del *Cacciatore* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978): «una sorta di *passepartout* buono a conferire spessore a qualsiasi comportamento strano e immotivato»⁴². «L'amore e la rabbia» sono ormai «di tutti contro tutti»; il giovane reduce Svitol si sente respinto dall'odiosamata società e dalla vita, scegliendo infine una «morte di antiterrorismo», un «suicidio rituale» per mano del Commissario-padre che però «brucia con sé poche cose. Forse soltanto la propria disperazione»⁴³. Bertolucci estende il discorso al reduce Giordana, spettatore che «deve fare l'autore e obbedire alle leggi dei padri». L'obbedienza e il suicidio costituiscono in fondo due «scelte regressive», in accordo con la «regressione stilistica e strutturale» che «si riproduce nelle modalità in cui il film rappresenta e si atteggia verso il '68». Biforcuto tra la narrazione del presente e la lingua cinematografica del passato remoto, il Sessantotto finisce per smarrire ogni tratto identitario: «È UN MOMENTO DI NON IDENTITÀ CHE CULMINA IN UN SUICIDIO». Non si fatica a intravedere nelle parole di Giuseppe una sottile vena critica verso la lettura di Marco Tullio, imputata di aver confuso il Sessantotto «con i suoi esiti, i suoi effetti», senza tenere abbastanza conto di come si svolse. Il ricordo di Giuseppe è più idealistico, come emerge anche da un film di montaggio realizzato alcuni anni dopo per «l'Unità», *In cerca del Sessantotto. Tracce e indizi* (1998). Il regista affida alla sua voce *off* il compito di dichiarare gli intenti fin dalle prime scene. Per raccontare il Sessantotto, «uno dei momenti più felici e più strazianti della mia vita», senza scadere nell'istintiva tendenza a recriminare, rimpiangere, riflettere, occorre organizzare le immagini di repertorio in una struttura alfabetica che prenda avvio dalla "a" di "alluvione":

Perché fu in quell'occasione che la mia generazione debuttò sulle scene della Storia. "Alluvione" perché di lì a poco molti luoghi comuni e molte abitudini sarebbero stati travolti. "Alluvione" perché il Sessantotto fu soprattutto un'alluvione di emozioni.⁴⁴

⁴² A. PIRO, *Così giovane, così reduce*, «mondoperaio», XXXIII, 7-8, luglio-agosto 1980, p. 132.

⁴³ Ivi, pp. 132-133.

⁴⁴ Cfr. il fascicolo del VHS *In cerca del Sessantotto. Tracce e indizi*, «l'Unità», AAMOD, 1998 e M. GIRALDI, *Giuseppe Bertolucci*, cit., p. 106.

Il punto di vista di Giordana è invece più disincantato, complice la collocazione geografica immersa nei primi segnali delle derive terroristiche, oltre all'inatteso scossone provocato dal rapido tramonto di ogni utopia. Il Sessantotto coincide per lui con la scoperta della politica:

mi appassionò molto finché non divenne burocratica e militaresca, incline alla violenza prima verbale, poi addirittura fisica. Soprattutto mi colpiva l'assoluto disinteresse del movimento per la cultura [...] Mi impressionavano le incitazioni a distruggere tutto, a fare piazza pulita... Ebbi la sensazione di un corto-circuito, di un impazzimento che non avrebbe portato a nulla di buono. Mi distaccai, rientrai nella solitudine.⁴⁵

Per tornare al discorso sulla «non identità», Bertolucci carica l'obiezione che sta per muovere all'amico ricordando in estrema sintesi l'«OPZIONE ANTICAPITALISTICA» raggiunta dal movimento studentesco «attraverso la critica di alcune categorie politiche della democrazia borghese (partecipazione, potere dal basso, diritto allo studio)». Da cui discende anche il «'69 operaio» e la «"spallata" al sistema», grazie all'acquisizione di quelle stesse categorie da parte degli operai che scoprono la propria «identità di classe egemone e di governo». Pur sopraggiungendo una crisi addebitabile, almeno in parte, alla «mancanza di una cultura di governo» interna alla sinistra, Bertolucci non permette di negare che il Sessantotto sia stato in tal senso «un forte momento di IDENTITÀ e DI TRASFORMAZIONE». E si domanda allora come mai nel film di Giordana venga raccontato come un «momento di non identità che porta al suicidio».

È tempo di tornare alle fasi "agricole" dei mass media (preparazione e semina) per capire quali siano le caratteristiche necessarie a garantire il raccolto (il successo). Nel suo saggio sulle derive della riproducibilità, Bertolucci nota come l'*autorialità* e la *spettatorialità* siano in gran parte assimilabili, vivendo in ogni spettatore un autore «che riformula [...] il film che sta vedendo in una sua nuova, personalissima versione»⁴⁶. In questo processo conta anche la «familiarizzazione» con i dispositivi e i linguaggi dell'audiovisivo

⁴⁵ M. T. GIORDANA cit. in *Marco Tullio Giordana*, a cura di L. DELLI COLLI, Roma, Cinecittà Holding, 2006, pp. 20-22.

⁴⁶ G. BERTOLUCCI, *Le derive della riproducibilità*, cit., p. 196.

che le nuove tecnologie di ripresa e di edizione hanno comportato nei parametri percettivi del pubblico. Se la rapida evoluzione dei media conduce in tal senso a un cambiamento epocale di cui forse non si conoscono ancora tutti gli effetti, un film dei primi anni Ottanta come *Maledetti vi amerò* riusciva a entrare in confidenza con il pubblico grazie a pochi, irrinunciabili elementi: «LA PRETESTUOSITÀ», ovvero la volontà dell'autore di fare un film con al centro un tema, in questo caso il Sessantotto e il terrorismo, celando le proprie reali intenzioni; da cui «LA REGRESSIVITÀ», indispensabile per rassicurarsi e per rassicurare il pubblico, e infine «L'IDEOLOGIA» che si potrebbe definire "di massa", la bussola per ogni opera sul punto di salpare nell'oceano della comunicazione («quel giudizio del film [di Giordana] sul '68 è organico all'ideologia dei MEDIA»). «Tutto in questo momento spinge a credere che la cultura di potere stia vincendo», scrive Bertolucci osservando come la riproduzione dello *status quo* prevalga su ogni spinta alla trasformazione («la cultura di governo»). Allo stesso modo dei più abili retori della cultura classica, Giuseppe immagina una probabile obiezione di Marco Tullio, il quale avrebbe potuto affermare che «IL FINE NON GIUSTIFICA I MEDIA». La demonizzazione dei media (e di *Maledetti* in quanto prova tangibile di un successo massmediale) non potrebbe sfociare in soluzioni meno drastiche del «luddismo» (la distruzione delle macchine) o dell'«autocastrazione» (condannarsi all'insuccesso). Per prevenirne le contestazioni, Bertolucci rassicura subito l'amico con altre possibilità *autoriali* in grado di attuare «un rivolgimento ideologico, estetico ma anche antropologico»⁴⁷: un'«AUTONOMIA» creativa per andare oltre i luoghi comuni dei mass media; la «TRASFORMAZIONE», dunque il coraggio di «tentare strade nuove»; infine la «MARGINALITÀ», che per Giuseppe non significa «emarginazione» ma l'angolatura da cui utilizzare il dispositivo cinematografico.

In un'intervista di alcuni anni dopo, Bertolucci arriverà a teorizzare la «marginalità consapevole» come personale vocazione, in parte imposta dall'irruenza dei media, per un cinema che «dal modo di produzione al modo di distribuzione è escluso o si autoesclude dai circuiti dei grandi eventi

⁴⁷ Ivi, p. 200.

popolari»⁴⁸. Senza l'obbligo di arrivare a un pubblico sterminato, Giuseppe aveva scelto di abitare la periferia dello spettacolo per assicurarsi la libertà di sperimentare e il tempo necessario a definire una riflessione sull'esperienza intellettuale del fare cinema. «Tu avrai un bel dire della marginalità consapevole ma a me questa sembra un po' come la rovina della patria: soltanto una frase», scriveva nel 1992 Marco Tullio all'amico, dopo aver visto la seconda puntata della sua recente miniserie televisiva *Una vita in gioco 2*. Giordana non condivide *a priori* il posizionamento di Bertolucci, troppo predisposto a concepire dei film-sfida tanto antagonisti al mercato da essere quasi irrealizzabili, e rilancia un pensiero in fondo non così distante dalle obiezioni «regressive» che gli erano state rivolte dodici anni prima:

siccome è una mia sensazione che questa idea di Cinema che tu da qualche anno persegui (da dopo "AMORI IN CORSO" [1989] per intenderci) sia un'idea difensiva, una specie di riparo teorico dal quale vuoi farti proteggere, criticarlo è un po' come criticare un'identità che ti stai dando, qualcosa di cui sei al tempo stesso orgoglioso e dubbioso e che dunque ti costringi a tutelare con più rigore e severità di quanto non faresti per qualcosa che invece ti fosse naturale e perfettamente congeniale.⁴⁹

Giuseppe Bertolucci doveva essersi affezionato a quest'idea della «marginalità», con cui concludeva – almeno provvisoriamente – anche gli appunti per il suo intervento su *Maledetti vi amerò*. Riferito al lavoro creativo, il concetto poteva avere dei tratti analoghi a quelli che Roland Barthes, nei *Frammenti di un discorso amoroso*, attribuiva all'«INATTUALITÀ» e all'«INTRATTABILITÀ» in relazione all'amore. Così, Giuseppe ricopia di suo pugno una lunga citazione contenuta nel glossario di Barthes sotto la voce «AFFERMAZIONE»:

Il mondo pone ogni iniziativa di fronte a un'alternativa: quella della riuscita o del fallimento, della vittoria o della sconfitta. Io affermo un'altra logica: contraddittoriamente io sono al tempo stesso felice e infelice: per me "riuscire" o "fallire" hanno soltanto un significato contingente ed

⁴⁸ G. BERTOLUCCI cit. in F. MONTINI; P. SPILA, *Una marginalità consapevole*, cit., p. 7.

⁴⁹ Lettera dt con firma autografa di M. T. GIORDANA a G. BERTOLUCCI non datata [riconducibile al 1992], n. 2 fogli sciolti f/r, Parma, Fondazione Bernardo Bertolucci, Archivio Giuseppe Bertolucci (inventario in corso di lavorazione).

effimero. [...] Mi si dice: questa specie d'amore non dà frutti. Ma come poter valutare ciò che fruttifica? Perché ciò che dà frutto è un Bene? Perché durare è meglio che bruciare?⁵⁰

Colpisce il cortocircuito virtuoso (e «amoroso») che si crea tra il titolo del film di Giordana e la frase con cui Barthes definisce la voce «AFFERMAZIONE»: «Nonostante tutto, il soggetto amoroso afferma l'amore come *valore*»⁵¹. Si potrebbe dire che il legame tra Giuseppe Bertolucci e Marco Tullio Giordana replichi il funzionamento di una subordinata concessiva: è un confronto che non impedisce il realizzarsi di quanto affermano le rispettive frasi principali. Un'amicizia, la loro, insorta rapidamente («è il vantaggio che si danno tutte le persone che hanno fatto qualcosa che le rivela», commenta Giordana) in un pomeriggio romano di primavera, e che di fatto, tra accordi e disaccordi, non è mai finita.

«Le lettere d'amore non si scrivono a macchina» diceva Marco Tullio in una missiva all'amico, il quale non a caso aveva steso interamente a mano gli appassionati appunti su *Maledetti vi amerò*; «ma io – continuava – se non utilizzo Olivetti produco un disordine grafico che poi mi spaventa (ho una calligrafia che sembra un disegno di Michaux)»⁵². Senza dubbio Giuseppe l'avrà perdonato.

⁵⁰ Si cita dal quaderno di G. BERTOLUCCI, riportando anche le poche varianti rispetto al testo originale in R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso* a cura di R. GUIDIERI, Torino, Einaudi, 2014, pp. 20-21. A proposito dell'«inattualità» che Bertolucci menziona senza sviluppare cfr. *ivi*, p. 192: «Come l'antico mistico, mal tollerato dalla società ecclesiale nella quale viveva, io, soggetto amoroso, non affronto né tantomeno contesto: semplicemente non dialogo [...] io sono solamente sospeso a *humanitas*, allontanato dalle cose umane con un tacito decreto d'insignificanza: io non faccio parte di nessun repertorio, nessun asilo mi accoglie».

⁵¹ *Ivi*, p. 20.

⁵² Lettera dt con firma autografa di M. T. GIORDANA a G. BERTOLUCCI datata 21 agosto [1980], cit.