

IL PAESAGGIO FOTOGRAFICO IN *NOVECENTO* DI
BERNARDO BERTOLUCCI E VITTORIO STORARO
*The Photographic Landscape of Bernardo Bertolucci and Vittorio
Storaro in Novecento*

Antonio CATOLFI

Università per Stranieri di Perugia

Fecha final de recepción: 14 de agosto de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 29 de septiembre de 2021

RIASSUNTO: Il saggio esamina il paesaggio fotografico del film *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci interpretato dall'autore della fotografia Vittorio Storaro. Il lungometraggio è la quarta collaborazione tra Bertolucci e Storaro, rappresenta pienamente «quell'epopea di un secolo di storia italiana» e allo stesso tempo ha segnato una lunga esperienza di vita dei due autori rimanendo stagiato come pietra miliare del cinema italiano sia dal punto di vista fotografico che della rappresentazione visiva e pittorica.

Parole chiave: Bertolucci; Storaro; fotografia; paesaggio; luce/tenebra.

ABSTRACT: The essay examines the photographic landscape of the film *Novecento* (1976) by Bernardo Bertolucci interpreted by the author of photography Vittorio Storaro. The movie is the fourth collaboration between Bertolucci and Storaro, it fully represents «that epic of a century of Italian history» and at the same time has marked a long life experience of the two authors, standing out as a milestone of Italian cinema both from the point of photographic view and visual and pictorial representation.

Keywords: Bertolucci; Storaro; photography; landscape; light/darkness.

Questo saggio vuole prendere in considerazione il paesaggio fotografico di *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci e Vittorio Storaro. La lunga collaborazione artistica tra Bertolucci e Storaro, dal 1969 al 1993, ha prodotto diversi capolavori nel cinema italiano che hanno fortemente influenzato dal punto di vista visuale la cinematografia mondiale. Da *La strategia del ragno* (1969) fino al *Piccolo Buddha* (*Little Buddha*, 1993) passando per opere uniche come *Il conformista* (1970), *Ultimo tango a Parigi* (1972), *L'ultimo imperatore* (1987), *Il Tè nel deserto* (1989) ma soprattutto nelle due parti di *Novecento* (1976) troviamo il compimento di una filosofia visuale dei due autori, che realizzano una descrizione vivida dei paesaggi e dei protagonisti alternando una cromaticità dai toni freddi/caldi, secondo i caratteri e le situazioni della vita, allo scambio luministico del conflitto luce/tenebra, che riporta alla frattura primitiva tra «l'inconscio e il cosciente» (Ceraolo, 2012: 46).

Sono proprio i vari paesaggi di *Novecento* che ci regalano complessivamente una «storia d'Italia dipinta», un melodramma che va dall'azzurro della notte della morte di Verdi, all'arancio e al giallo delle campagne della famiglia Berlinghieri con Olmo (Gérard Depardieu) e Leo Dalcò (Sterling Hayden), passando per il nero degli anni bui del fascismo rappresentati anche dall'oscuro volto di Attila Melanchini (Donald Sutherland) al rosso delle bandiere del popolo che si libera dell'oppressore (Carabba, 2017: 21). Per Bertolucci *Novecento* rappresenta la terra madre, il «rapporto mitico con la sua terra», la regione in cui è nato prima di trasferirsi a Roma all'età di undici anni (Campari, 2002: 137). Il paesaggio dell'Emilia è protagonista, soprattutto la provincia di Parma, Baccanelli ma anche Casarola, un paesino staccato «non solo dalla pianura ma dal mondo» (Guerra, 2011: 66-80)¹. Questi sono gli sfondi ideali per rappresentare un'unica matrice culturale sulla dialettica e lo scontro tra padroni e contadini (Bertolucci, 2010: 63). Casarola è una frazione del comune di Monchio delle Corti in provincia di Parma. In questo paesino dell'alta Val Bratica nasce il nonno di Bernardo Bertolucci. Solo il primo cotto di Bertolucci, *La teleferica* (1956), girato a quattordici anni in 16 mm, è ambientato a Casarola. Questo paese per Bertolucci rimane sempre sullo sfondo ideale ed epico dei suoi racconti. La casa mitica del poeta, del padre di Bernardo, non viene più toccata con le immagini ma solo evocata attraverso altri luoghi non lontani e sempre della Bassa Padana. *Novecento* è stato girato per buona parte delle riprese alla Corte delle Piacentine, una corte rurale neoclassica costruita dal 1820 al 1834 a Roncole Verdi, una frazione di Busseto, sempre nel Parmense, paese natale di Giuseppe Verdi. Su questo sfondo si generano le radici del film dove l'ideologia di classe e lo scontro generazionale diventano centrali. Alfredo (Robert De Niro) e Olmo (Gérard Depardieu) sono le due facce ideali della stessa terra per Bertolucci, ruvida e forte, che restituisce gioie e dolori. Il ballo dei contadini sotto i pioppi e vicino all'Oglio portano il vecchio contadino Leo (Sterling Hayden) e il padrone (Burt Lancaster) ad avvicinarsi ma anche respingersi

¹ Baccanelli è una frazione di Parma dove era la casa di campagna della famiglia Bertolucci. Cfr. F. Casetti (1978). *Bernardo Bertolucci* (pp. 3-4). Firenze: La Nuova Italia.

ed è proprio il paesaggio della Bassa Padana che Bertolucci vuole mettere in scena, ricordare la sua infanzia mitica ma ingigantirla e filtrarla attraverso il mondo poetico del padre Attilio che si rifrange sempre nei suoi ricordi. Qui si ritrovano suggestioni pittoriche come Pierre-Auguste Renoir e Manet (*Le Déjeuner sur l'herbe*) (Socci, 2008: 66)². Non è la prima volta che Bertolucci descrive questi paesaggi, già in precedenza con *Prima della rivoluzione* (1964) ma soprattutto in *Strategia del ragno* (1969) erano state fondamentali le campagne tra le province di Parma, Mantova e Cremona, sempre sulle rive del Po o dei suoi affluenti. In tutti e due i film era presente Vittorio Storaro, prima come assistente di Aldo Scavarda e poi come direttore della fotografia. Da *Strategia del ragno* (1969) in poi Bertolucci si avvale della collaborazione fissa di Vittorio Storaro come DOP per dare un senso fortemente cromatico ai paesaggi e ai volti della sua terra. Da questo momento le descrizioni assumono un'intonazione diversa, tale da rendere Bertolucci e Storaro due degli autori fotografici «paesaggisti» tra i più importanti del cinema italiano (Guerra, 2011: 69). Il loro primo incontro sul set di *Prima della rivoluzione* (1964) lascia una traccia nella memoria di tutti e due, soprattutto di Storaro:

La cosa che mi aveva colpito di Bernardo, mentre lavoravamo a *Prima della rivoluzione*, [...] è che lui era il primo regista che vedevo mettere l'occhio nel mirino. Lui non ascoltava nessun altro, quella era una cosa che lo riguardava in prima persona. Lui guardava e scriveva la storia del film con la macchina da presa, inquadratura per inquadratura, in modo molto preciso. Diceva 32 mm, carrello da qua a qua, poi guardava in macchina, provava gli attori, infine controllava l'inquadratura e infine si girava. Era come una struttura musicale e letteraria. Certo scriveva anche la sceneggiatura, ma lui scriveva soprattutto con la macchina da presa³.

Tra Bertolucci e Storaro si stabilisce un'ulteriore sintonia in *Novecento*. È il quarto film insieme, e rappresenta pienamente «quell'epopea di un secolo di storia italiana» e allo stesso tempo ha segnato una lunga esperienza di vita dei due autori⁴. L'ideazione fotografica e figurativa del film viene infatti concepita e condivisa tra Bertolucci e Storaro vivendo insieme sul set e segmentando un secolo di storia italiana con le quattro stagioni della natura. Evidenziano il cambiamento della terra ma anche idealmente, con le quattro fasi della vita, quella di un essere umano. La nascita del figlio del contadino, che viene alla luce lo stesso giorno del figlio del padrone, proprio all'inizio del Novecento⁵, rappresentano l'esplosione dei colori dell'estate che si sprigionano dalla terra e al tempo stesso danno l'annuncio della imminente

² Nel suo volume Stefano Socci evoca anche Caravaggio come ispirazione nella scena di Olmo fanciullo che confeziona un «serto di rane guizzanti».

³ Affermazione di V. Storaro riportata in Carabba (2017: 18). Originariamente in Tassi (2014: 139).

⁴ Vittorio Storaro ricorda: «Partii per Parma il giorno del mio compleanno, il 24 giugno del 1974, e tornai a Roma, avendo concluso quell'epopea di un secolo di storia italiana, il giorno del mio onomastico, il 21 maggio del 1975». Cfr. Storaro (2005b: 33).

⁵ Verdi muore nel gennaio del 1901 mentre nel film il momento è ambientato nell'estate del 1900.

industrializzazione delle campagne emiliane. Le riprese del film procedono con le reali stagioni, «senza un programma prestabilito per le riprese», con un fluire lento del tempo proprio per collegare strettamente chi realizzava il film con il territorio (Storaro, 2005b: 37). Come ricorda Bertolucci:

In quelle quarantacinque settimane vivere e filmare coincisero. Non so di nessun altro film le cui riprese siano durate tanto. [...] *Novecento* era diventato una seconda vita, macchinisti ed elettricisti si erano fatti una seconda famiglia (Lo Porto, 2016: 404).

Storaro, nella rappresentazione fotografica del paesaggio, si è lasciato ispirare da una precisa idea pittorica, soprattutto dai pittori primitivi della zona. Come ad esempio Ferruccio Bolognesi, Udo Toniato ma soprattutto Gino Covili con cui diventa amico poco prima del 1975 e realizzerà una mostra nel 2005⁶. In particolare il dipinto di Covili *Discussione per la formazione della Cooperativa*, diventa uno dei simboli del collegamento ideale con lo scenario di *Novecento*. Il quadro rappresenta un gruppo di contadini raccolti intorno ad un tavolo dalle proporzioni enormi dove mani e corpi si intrecciano in una luce molto calda, un'immagine che è fortemente legata a *Novecento* tanto che a distanza di tempo diventa impossibile per i due autori distinguere se la cinematografia del film ha influenzato Covili o se Storaro si è ispirato a quel quadro. Comunque, secondo la definizione di Bruno Barilli la Bassa Padana diventa il paesaggio del melodramma in cui Bertolucci e Storaro compiono una «ricerca del tempo perduto» del mondo agrario emiliano (Campari, 2002: 138-139) attraverso una lente d'ingrandimento fotografica del tutto particolare. Storaro nella sua interpretazione luministica usa tutti i colori che ha a disposizione per descrivere un affresco così importante. Ad esempio, nella sequenza mirabile e indimenticabile della cena dei contadini in confronto con quella dei padroni. I contadini devono mangiare presto, alla luce naturale, prima del tramonto. Una luce calda e diffusa del sole al tramonto permea tutto l'ambiente, invade i volti e sembra regalare un'aura speciale, quella che forse manca nell'ambiente ricco dei padroni. Soprattutto nei bellissimi primi piani di Olmo che cammina sul tavolo e del nonno Leo che lo osserva e lo stimola a capotavola. I padroni nel loro lusso si possono invece permettere le lampade a petrolio, pertanto cambia la dimensione spaziale della luce. La famiglia Berlinghieri al completo fa da contraltare all'immagine precedente dei contadini, quaranta persone raccolte attorno ad un tavolo comunitario. Quindi anche dall'osservazione del ciclo storico, dello scontro tra contadini e latifondisti nella pianura padana, è nata l'idea guida della fotografia del film. I quattro momenti della vita come infanzia, adolescenza, maturità e vecchiaia si accompagnano alle quattro stagioni del ciclo annuale con quattro toni cromatici differenti (Salucci, 2017: 730). La prima, infanzia e industrializzazione nelle campagne italiane, viene vista in estate,

⁶ Una mostra dal titolo *Storaro-Covili. Il segno di un destino* a Roma, presso il Palazzo Montecitorio nella Sala della Regina.

quindi la fanciullezza dei due bambini Olmo e Alfredo Jr in toni bianchi, blu, celesti e qui l'ispirazione pittorica diretta è Gino Covili. La seconda parte è la giovinezza/adolescenza: viene interpretata in autunno con l'entrata in guerra e i due protagonisti che diventano uomini con toni arancio e giallo che richiamano la pittura impressionista di Edouard Vuillard. La terza, maturità-inverno e avvento del Fascismo, la ritroviamo in toni chiaroscurali ed ombre che si rifanno anche alla pittura drammatica di Felix Vallotton⁷. Mentre la quarta è la vecchiaia-primavera, la liberazione del 1945 in toni viola e rossi liberamente ispirati anche al *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo (Storaro, 2005a: 33). Le inquadrature cromatiche di Bertolucci e Storaro si realizzano pienamente nel paesaggio di *Novecento*, in un orizzonte mitico della Bassa dove il territorio diventa «un percorso immaginario che parte dalla realtà, attraverso il mondo metaforico della fiction letteraria e cinematografica, e torna ad un reale ridotto a immagine di sé stesso» (Campani, 1998: 2), quel reale di immagini così sature di colori che rimangono impresse nell'immaginario collettivo degli spettatori. Il paesaggio di *Novecento* diventa quindi un vero palcoscenico grazie all'interpretazione di Bertolucci e Storaro, un «mescolamento delle carte» che porta inevitabilmente lo spettatore dall'inconscio alla coscienza di un luogo così forte come quello della Bassa, simbolo stesso di un film icona, dell'eterna lotta tra mondo contadino e sfera padronale tipica proprio del Novecento (Guerra, 2011: 69). L'influenza fotografica e pittorica di Storaro sulle inquadrature disegnate da Bertolucci risulta evidente in tutti i lungometraggi che hanno realizzato insieme. Nel primo film di Bertolucci dopo la separazione con Storaro, *Io ballo da sola* (1996), Darius Khondji, appena reduce dal film di Fincher *Seven*, viene scelto come direttore della fotografia. Nonostante Khondji sia un geniale e talentuoso DOP, non riesce a dare lo stesso sviluppo cromatico sui paesaggi come aveva fatto lo stesso Storaro nei precedenti film di Bertolucci ed in particolar modo in *Novecento* (Giuliani, 2002: 59). Il rapporto tra Bertolucci e Storaro, nonostante siano passati molti anni, probabilmente merita un maggiore approfondimento dal punto di vista dell'analisi storica della fotografia cinematografica e del paesaggio⁸. Infatti in poche dichiarazioni di Bertolucci ritroviamo l'enorme importanza ricoperta da Storaro nel successo visivo dei suoi film, come ad esempio in questa che segue, che restituisce pienamente a Storaro la condizione di co-autore totale del film:

Storaro è il pennello, Storaro è i colori, Storaro è la mano del pittore che io non sono e non sarò mai. Vittorio è sempre riuscito a materializzare, e ogni volta mi sembrava un miracolo, un'idea di luce o di colore che per me erano soltanto le parole con cui visualizzavo la storia che dovevo raccontare (Bertolucci citato in Ungari, 1987: 117).

⁷ Vittorio Storaro qualche anno prima di *Novecento* in *Addio fratello crudele* (1971) di Giuseppe Patroni Griffi sperimenta a fondo l'uso delle ombre nette e drammatiche, grazie anche alle ombre lignee delle scenografie-sculture di Mario Ceroli, su questo tema si veda Costa (2020: 104-108).

⁸ V. Storaro ha annunciato un libro e una mostra nel 2022 sul rapporto tra lui e Bertolucci. Cfr. Pierleoni (2021).

In questa affermazione ritroviamo tutto lo spirito della loro collaborazione simbiotica. Le geniali idee di composizione delle inquadrature ideate da Bertolucci probabilmente ottenevano la loro piena realizzazione solo nella messa in scena luministica di Vittorio Storaro, tra luci e ombre fino alle tenebre, e anche nei cromatismi esasperati nella saturazione dei colori, come nel caso esemplare dei paesaggi e dei volti di *Novecento*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERTOLUCCI, B. (2010). *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*. F. Francione e P. Spila (a cura di). Milano: Garzanti.
- CAMPANI, E. M. (1998). *L'anticonformista. Bernardo Bertolucci e il suo cinema*. Fiesole: Cadmo.
- CAMPARI, R. (maggio-dicembre 2002). «Il tempo perduto in Novecento». *La Valle dell'Eden*, vol. IV, n. 10/11, p. 137.
- CARABBA, C. (2017). «In viaggio con Bernardo». In G. M. Rossi e M. Vanelli (a cura di), *Piani di Luce. La cinematografia di Vittorio Storaro* (p. 21). Pisa: Edizioni ETS.
- CERAOLO, F. (2012). «Conversazione con Vittorio Storaro. L'immagine, la luce e l'ombra». In F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica come forma di mediazione. Conversazione con Vittorio Storaro* (p. 46). Udine: Mimesis.
- COSTA, A. (2020). *Il richiamo dell'ombra. Il cinema e l'altro volto del visibile*. Torino: Einaudi.
- GIULIANI, L. (maggio-dicembre 2002). «Note sulla luce». *La Valle dell'Eden*, vol. IV, n. 10/11, p. 59.
- GUERRA, M. (2011). «Entrare in un'inquadratura: il senso di Bertolucci per l'Emilia». In A. Aprà (a cura di), *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film* (pp. 66-80). Venezia: Marsilio.
- LO PORTO, T. (a cura di) (2016). *Bernardo Bertolucci. Cinema la prima volta. Conversazioni sull'arte e la vita*. Roma: Minimum Fax.
- PIERLEONI, F. (16 giugno 2021). «Storaro, io tra Bertolucci e Woody Allen. A Roma su una mostra fotografica. La civiltà romana». *Ansa*. Recuperato il 29 luglio 2021, in https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2021/06/16/storaro-io-tra-bertolucci-e-woody-allen_1ba6efa6-e44f-4f27-b750-b35884e5c970.html.
- SALUCCI, A. (2017). «Methods and semantics for photographic representation: 4 masters». In G. Amoruso (a cura di), *Putting tradition into Practice: Heritage, Place and Design. Proceedings of 5th INTBAU International Annual Event*. Berlino: Springer.
- SOCCI, S. (2008). *Bernardo Bertolucci*. Milano: Il Castoro.
- STORARO, V. (2005a). «1974-1975 "Novecento" e l'andar a naïf padani a Guastalla e Luzzara». In V. Storaro, *Storaro-Covili. Il segno di un destino* (p. 33). Milano: Mondadori Electa, Aurea – CoviliArte.
- (2005b). *Storaro-Covili. Il segno di un destino*. Milano: Mondadori Electa, Aurea – CoviliArte.
- TASSI, F. (a cura di) (2014). «Brando, Caravaggio e la Caverna di Platone. Vittorio Storaro». *Micromega, Almanacco del cinema*, n. 9, p. 139.
- UNGARI, E. (1987). *Scene madri di Bernardo Bertolucci (1982)*. Milano: Ubulibri.