



---

Le Mostre

30

Questo libro è pubblicato in occasione della mostra



**Sguardi, corpi, paesaggi**  
***Sul cinema di Paolo e Vittorio Taviani***  
a cura di Lorenzo Cuccu e Andrea Mancini

*ideazione* Andrea Mancini  
*progetto grafico e impaginazione* Cristiano Minelli  
*tecnica* Angelo Italiano  
*segreteria organizzativa* Pilade Cantini, Anna di Maggio, Elena Patta





Centro Cinema Paolo e Vittorio Taviani  
c/o Teatrino dei Fondi  
Via Zara, 58  
56020 Corazzano – San Miniato (PI)  
centrocinema@teatrinodeifondi.it



COMUNE DI  
SAN MINIATO



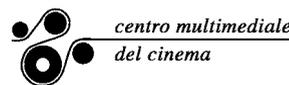
**AGER 3**

Via della Lungara, 3, 00165 Roma  
tel: +39 06 5884003  
fax: +39 06 5884206  
e-mail: agertre@tin.it

*in collaborazione con*



UNIVERSITÀ DI PISA



Pisa - Palazzo Lanfranchi

Andrea Mancini

# Sguardi, corpi, paesaggi

*Sul cinema di Paolo e Vittorio Taviani*

*fotografie e un'intervista a  
Umberto Montiroli*

*con un saggio e la filmografia completa di  
Paolo e Vittorio Taviani*

© Titivillus Edizioni 2008  
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
www.titivillus.it – info@titivillus.it

ISBN: 978-88-7218-236-9

  
Titivillus



## Il vero e il falso. Su Paolo e Vittorio Taviani

di Andrea Mancini

Hanno detto Paolo e Vittorio Taviani, durante un'intervista concessa ad una giovane studiosa della lingua, Raffaella Setti (cfr. *Cinema a due voci. Il parlato nei film di Paolo e Vittorio Taviani*, Franco Cesati Editore, Firenze 2001, p. 145), "In *Padre padrone* c'è una sequenza in cui (il) rapporto tra lingua e dialetto è messo in primo piano: si tratta di una scena in cui Gavino va al distretto portuale per poter emigrare. Lì passare da una lingua all'altra, rappresentare una comunicazione in cui si alternano tedesco, italiano, dialetto, diventa elemento drammaturgico, la scena gioca proprio su questo. Un altro esempio per dimostrare la potenza della convenzione, nel senso buono dello spettacolo: sempre in *Padre padrone*, quando Gavino, militare, si rivolge al comandante in dialetto e per questo viene consegnato. In realtà in tutto il film Gavino ha parlato sempre in italiano e ci eravamo posti il problema di questo cambiamento improvviso, ma sappiamo che il pubblico accetta la falsità, quel momento in cui tutta la funzione del film viene volutamente e consapevolmente smascherata, perché il falso è la verità dello spettacolo, una verità superiore alla realtà".

Partiamo dal 1944, un anno importante, anche nelle vite di Paolo e Vittorio Taviani. Sono ancora a San Miniato, il luogo dove sono nati, Vittorio ha quindici anni, Paolo soltanto tredici. Sono figli dell'avvocato Ermanno Taviani, impegnato in una antifascismo di tutti i giorni, ben prima della guerra di liberazione. In quell'anno di snodo, anche per la storia d'Italia, i due ragazzi vedranno e sentiranno gli atti efferati di fascisti e nazisti, gioiranno dell'arrivo degli alleati, gli "americani". Odoreranno la morte, camminando

sulle montagne di macerie delle città semidistrutte dalla guerra. San Miniato, la loro suggestiva cittadina medievale, in provincia di Pisa, cambiava i propri connotati, diventava una città metafisica, le case si trasformavano in luoghi di grande stranezza, privi di una o più pareti, ma anche integri nella loro sistemazione quotidiana, le camere, ormai prive di vita, odoravano ancora delle persone che fino ad allora le avevano abitate, con i loro oggetti, i quadri, gli abiti appesi agli attaccapanni, forse per l'eternità. Palcoscenici di un teatro delle cose, dove la distruzione poteva anche unirsi ad altre immagini, che l'occhio non ancora cinematografico di Paolo e Vittorio Taviani, sapeva forse già registrare. Immagini della guerra, della ricostruzione, dove un gioco un po' straniante cominciava a prendere campo. Il crollo delle case, della Rocca federiciano, del Duomo, che avrebbe ucciso decine di sanminiatesi, potevano e possono, nella memoria collettiva, restare tutti attribuiti ai nazifascisti, mentre solo la parte positiva, rimanere per gli alleati, per i liberatori.

Il cinema dei due Taviani, nasce subito dopo, nasce come documentario, di questo senso e sentimento, e poi sceglie le storie, Paolo e Vittorio sono due moderni cantastorie, non a caso nel loro lavoro, fino dalle esperienze semi-clandestine realizzate negli anni Cinquanta per la sezione stampa e propaganda del PCI, incontrano narratori e cantastorie, come Ciccio Busacca, che li aiuterà nel film *L'Italia non è un paese povero* di Joris Ivens, del 1960, o come Ignazio Buttitta, che sarà attore cantastorie in un interessante film cortometraggio, realizzato dai Taviani nel 1958, per il comitato regionale siciliano del Partito

8 comunista italiano. Il film, intitolato *Sicilia all'addritta* (si conserva una versione di 18 minuti, anche se in realtà durava più di un'ora, insieme a numerosi altri importanti documenti di questo periodo, nell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, oggi conservato dall'Istituto Luce), è dedicato alle sventure della Sicilia dell'epoca, raccontate con gestualità da antico narratore e persino con l'uso del lenzuolo dipinto con le varie scene descritte, da Ignazio Buttitta, il grande poeta regionale, "scoperto" dai due Taviani nelle loro varie visite sull'isola. In *Sicilia all'addritta* c'è la storia cantata di Turiddu Carnevali, un uomo 'illuminato', ucciso dalla mafia, una storia che i due Taviani tratteggiavano già con la stessa maturità che li avrebbe accompagnati in *Un uomo da bruciare*, il loro primo film, per il quale Buttitta sarebbe stato il consulente linguistico, ma forse anche un appoggio narrativo. Il film fu realizzato da una sorta di



collettivo, ai nomi dei Taviani devono essere uniti almeno quelli di Valentino Orsini e di Giuliani G. De Negri, il loro produttore storico, ma soprattutto una sorta di spinta, di anima del loro lavoro, un comandante partigiano, un uomo pieno di risorse e di voglia di contestare un sistema cinematografico che abbastanza rigidamente sceglieva i film da produrre. Una scelta appunto, dentro alla quale un cinema come quello dei Taviani aveva poco spazio produttivo, e più ancora distributivo, se non appunto trovando delle persone che, come Giuliani, potevano farne la propria vita e bandiera. Certo *Un uomo da bruciare* fu la rivelazione del festival di Venezia del 1962, ma fu anche un film duramente contestato, persino all'interno del partito comunista. Il film partiva dal neorealismo, ma per staccarsene subito dopo, prendeva largamente spunto dalla realtà, ma poi la trasformava in una storia nuova, che poteva scegliere l'epicità e le contraddizioni dell'eroe sconfitto, piuttosto che uno sguardo documentario, che sembrava obbligato per raccontare la storia di questo sindacalista trucidato dalla mafia e di sua madre Francesca Serio, di cui aveva parlato ad esempio Carlo Levi nel suo toccante *Le parole sono pietre*.

Proprio da *San Miniato, luglio 1944*, come si intitolava il loro primo documentario, prende il via il loro progetto culturale, quello che, con una coerenza invidiabile, li sta accompagnando da sempre: un

urgenza di raccontare, di creare storie, come i grandi narratori russi, a cui tante volte avrebbero attinto, o come i cantori delle loro terre, che assomigliavano molto alla poesia di Buttitta. O ancora come i grandi pittori delle chiese toscane, basterebbe guardare alle grandi macchie che nei loro primi film a colori, *San Michele aveva un gallo* e *Allonsafan*, sono rappresentate da Giulio Brogi e da Marcello Mastroianni, con i loro cappotti mantello, marrone arancio. Paragonarli magari al San Pietro che Masaccio ha dipinto nella Cappella Brancacci del Carmine di Firenze. Guardarne non solo il mantello, ma anche il volto, le barbe, i lineamenti forti, scavati dal dolore e dalla rabbia della vita, dalla fatica, ma anche da una saggezza, che sembra legata ai personaggi, alla fisionomia stessa dei loro volti.

È un grande cinema quello di Paolo e Vittorio Taviani, un cinema che ha parenti illustri, padri e certo anche figli, ma che parte da una cultura molto legata alla loro terra di origine, da cui possono trarre, coscientemente o no, una fortissima tradizione culturale. C'è chi, come Pier Marco De Santi ad esempio, ha studiato i rapporti tra il loro cinema e il Melodramma, leggendo *Allonsanfan* come l'omaggio più esplicito a questo teatro cinematografico. Avrebbero detto più volte i Taviani – ad esempio nella recente intervista allegata al dvd prodotto dalla Surf film – che dopo *Allonsanfan* ricevettero numerose proposte per realizzare regie liriche, ma anche che, dopo giorni di pensieri, non riuscirono a trovare l'idea giusta, tanto che alla fine furono costretti a rinunciare, anche perché il loro teatro d'opera si trovava proprio nel cinema che avevano costruito. Si pensi soltanto all'inizio del film, con i titoli che scorrono su

9 fondo rosso, poi con il rosso che si apre come un sipario, su Fulvio che scende le scale, attraversando una scena assolutamente teatrale. Disposti lungo le scale alcuni personaggi colpiscono Fulvio, che scende a gran velocità. Alla fine il primo piano: Mastroianni-Fulvio potrebbe cominciare a cantare. Il melodramma è questo, un momento alto, ma allo stesso tempo "popolare", della nostra cultura, qualcosa insomma che, proprio per queste caratteristiche, può assomigliare al cinema.

Paolo e Vittorio Taviani non vanno mai alla ricerca della verità storica, i loro eroi sono metastorici e vogliono sempre alludere o servire all'oggi, in questo senso ci sono molti riferimenti, uno almeno è Roberto Rossellini, quello che i due fratelli considerano più di un maestro, e poi il grande cinema sovietico, quello che va da Ejsenstein fino a Tarkovskij, dove la riflessione sulla storia serve totalmente all'uomo di oggi. Ci sembrano assolutamente mal indirizzate le accuse di mancanza di veridicità che vengono via via rivolte ai Taviani, le loro immagini cinematografiche funzionano nella loro testa e nel loro cuore. Se poi tutto va bene, anche in quelli degli spettatori. Si pensi ad esempio alle ultime immagini di *Good morning Babilonia*. Una scenario totalmente improbabile, c'è una chiesa pisana, su una montagna che dovrebbe assomigliare al Carso, ma che in realtà potrebbe essere la Corsica. Questa è la logica dei Taviani, ma anche quella di tutto un certo cinema, se la vicenda narrativa funziona, allora non c'è niente da eccepire. Che anzi, almeno per alcuni (Fellini è stato in questo senso un grande maestro) diventa una condizione inderogabile, la finzione è più vera della

10 realtà, almeno all'interno di una propria urgenza espressiva. Non a caso, ancora in *Good morning Babilonia*, la Hollywood del film è interamente ricostruita negli studi della Pisorno a Tirrenia, tra Pisa e Livorno, un po' come la Venezia di *Casanova* o la nave Rex di *Amarcord*, in quel caso ricostruiti a Cinecittà, perché ognuno sceglie una propria patria di elezione.

All'origine dei Taviani ci sono già scelte come questa, i loro primi impegni culturali, poco più che adolescenti, sono molto legati al fare teatrale. C'era in quegli anni in Italia, tra la fine del Quaranta e gli inizi dei Cinquanta, un movimento oggi del tutto sconosciuto, ma allora di forte valore, soprattutto nel senso della mobilitazione e dell'allargamento di un progetto verso la base, il cosiddetto Teatro di Massa, che prendeva spunto addirittura dai proletkult di Gramsci, ma anche dai Carri di Tespi del fascismo, dove registi spesso cinematografici avevano costruito spettacoli teatrali di fortissimo impatto emotivo, ad esempio il *18 BL* (la storia di un glorioso mezzo della prima guerra mondiale), che Alessandro Blasetti realizzò alle cascine di Firenze utilizzando centinaia di comparse. L'idea di un teatro che usasse masse di attori aveva preso piede dentro le file della sinistra, sollecitata da un regista che veniva anche lui da esperienze cinematografiche, cioè Marcello Sartarelli, che realizzò spettacoli (come per esempio a Modena, nel 1951) che coinvolgevano fino a quattromila attori, guardando molto all'insieme, meno alla psicologia dei personaggi. Scegliendo cioè – per dirla con parole che Brecht contesterebbe – le grandi costruzioni, le mura delle città, piuttosto degli schiavi che le avevano costruite. Paolo e Vittorio Taviani si trovarono

in quegli anni coinvolti nel lavoro del Teatro di Massa, così come Valentino Orsini, che avrebbe iniziato a lavorare con loro, ma anche come Giuliano Montaldo, Carlo Lizzani, Gianni Rodari e tanti altri, spesso davvero agli inizi di importanti carriere, in genere poco legate al fare teatrale, anche perché quei meccanismi rappresentativi usavano tecniche, più del cinema che del teatro. Il loro lavorare con grandi gruppi costituì un esempio che sarebbe tornato utile anche negli anni seguenti, se i due fratelli, a torto o a ragione, poterono vantare la loro esperienza nella direzione di masse, nei loro primi impegni cinematografici, in veste di aiuto registi o più semplicemente di consulenti. Se poi si va a guardare ai movimenti di masse nel loro primo film, *Un uomo da bruciare*, si capisce come si trattasse già di registi molto maturi, tali da poter vantare un'esperienza che poteva permettere loro di guidare alcune scene che sono, per la loro singolarità espressiva, degne di un'antologia di grande cinema, queste visioni del latifondo siciliano, dove gruppi di cafoni in camicia bianca realizzavano una danza come di piccoli insetti, di api operaie, che perdono fisionomia e fisicità del singolo e si muovono solo a gruppi, più o meno grandi, tutto questo naturalmente in contrasto con il protagonista, con Salvatore, che ben presto morirà, come quasi tutti gli "eroi" di Paolo e Vittorio Taviani.

A Livorno nel 1954, l'idea dei due fratelli (ma anche qui si trattava di un collettivo, insieme a loro lavoravano Valentino Orsini, Enrico Palla, Massimo Ghiara, Silvano Filippelli, quasi tutti reduci da alcuni corsi per attori e registi organizzati, ad esempio a Bologna, già dal 1950), che provocò anche alcune

contestazioni, è rappresentata in due spettacoli andati in scena presso la Casa della cultura, il primo parlava della vita nel quartiere, *Il nostro quartiere* il titolo, più vicino agli spettacoli tradizionali del Teatro di Massa, mentre il secondo, *Marco si sposa*, entrava appunto dentro la storia dei personaggi, ne cercava l'individualità e anche il loro rapportarsi con gli altri, la loro umanità, la singolarità, l'essere diversi, per quella



11 che si potrebbe chiamare l'identità dei personaggi e l'umanità della storia. Scene di massa, che esaltano le scene del singolo, del personaggio protagonista. "Sempre più chiare – l'intervista è tratta da La Gazzetta di Livorno del 25 novembre 1952, a firma di Dramaticus – ci sono apparse la necessità e l'urgenza di quell'approfondimento in senso realistico che da più parti e autorevolmente viene sollecitato. Continuare ad affidare al Teatro di Massa (denominazione questa ormai impropria) il compito di esprimere particolari contenuti unicamente attraverso i modi del folklore, significa... ricadere nel primitivo equivoco per cui il *nostro nuovo teatro* dovrebbe costituire, contrapponendovisi il *vecchio*, l'*altro teatro*. È tempo ormai di dare una sistemazione alle esperienze acquisite in questi anni e di riprendere i fili di un antico discorso, bruscamente interrotto, valendoci tra l'altro, e largamente dei risultati del nostro cinema migliore... Per raccontare le storie diverse e semplicissime di alcuni giovani d'oggi abbiamo tentato di dare alla scrittura dello spettacolo una impostazione che non sia solo quella impropriamente definita 'epico-lirica'. Abbiamo seguito i vari personaggi con la fedeltà di una macchina da presa. Li abbiamo voluti scoprire nelle loro case, nei loro gesti più quotidiani e minuti". L'influenza del cinema neorealista è particolarmente evidente, tanto più che, come si capiva ancora dall'interessante intervista, c'era in scena "la presenza... di toni 'vergini' (di attori improvvisati, cioè che portano sul palcoscenico in semplicità estrema la loro personalità di uomini del popolo), (che) impone tanto a noi registi, quanto agli attori professionisti la ricerca più assidua di una autenticità totalmente perduta nel vecchio teatro".

Si è detto molte volte che i Taviani hanno guardato con occhi singolari alla Toscana, ma non è completamente vero. I loro film sono ambientati in molte altre regioni, a volte, anche se più di rado, all'estero. Quello che mi sembra più giusto dire, è che Paolo e Vittorio hanno guardato al mondo con gli occhi di due toscani, attenti alla natura, all'evolversi delle cose e delle stagioni, gli alberi e il paesaggio sono spesso protagonisti dei loro film, così come nel cinema di altri registi poeti: perché dunque non citare Pasolini o Tarkovskij?

L'appuntamento degli ottant'anni, a cui nessuno dei due è in realtà arrivato, può essere l'occasione per tracciare qualche bilancio. Non sappiamo, nel senso che non ci interessa di sapere, quanto il viaggio culturale, e poi quasi subito cinematografico, dei Taviani, sia originale e quanto assomigli a quello di altri, magari di una generazione vicina alla loro. Nomi di registi di diversa cultura, o anche soltanto italiani, vicini a quegli anni, che hanno attraversato quello snodo fondamentale rappresentato dalla guerra. Ciò che vorremmo sottolineare da subito, è la coerenza del loro discorso artistico, che mai, o quasi mai (ma diciamo "quasi" solo per prudenza) è andato dietro alle mode e non alla loro linea espressiva. In questo i due Taviani sono uomini d'altri tempi, uomini tutti d'un pezzo, che possono assomigliare alla figura di Omero Antonutti, eroe di molti loro film, da *Padre padrone* a *La notte di San Lorenzo*, da *Kaos* a *Good morning Babilonia*. Un eroe spesso contadino, a volte anche rozzo, come nell'Efeso di *Padre padrone* o più raffinato, come per il personaggio di Pirandello in *Kaos*, con l'inconfondibile barba appuntita, magari un po' demoniaca.

Sono diciotto i loro film, forse qualcuno di più i documentari (non tutti sono noti e soprattutto non tutti sono firmati), sarebbe interessante sapere quanto teatro hanno realizzato o soltanto progettato, quanto teatro per radio (forse soltanto uno, quel *Ruffo '60* su cui Guido Aristarco si è dilungato nel suo libro sui Taviani), e poi capire quante aiuto-regie hanno fatto, ma anche quante altre cose hanno girato (ad esempio filmati pubblicitari, caroselli ecc.), quanti film hanno progettato portandoli ad uno stadio avanzatissimo, per poi non realizzarli, per motivi essenzialmente produttivi. Sapere tutto questo sarebbe probabilmente abbastanza semplice, ma preferiamo scrivere senza cercare un rapporto diretto con i Taviani, sempre disponibili ad aprire gli archivi della memoria. Ci spingiamo solo per qualche riga alla ricerca di quello che c'è dietro di loro, al loro esordio, simile a quello di molti altri, partiti e magari mai arrivati da nessuna parte, negli ambienti politici, culturali, umani di una cittadina, San Miniato appunto, tra le due guerre, una famiglia antifascista, un padre avvocato, la buona borghesia sanminiatese, che non si volle mischiare con i vari regimi al governo. Se i Taviani riuscirono a resistere per quasi vent'anni, con l'intenzione mai sopita di diventare registi cinematografici, fu certo per la loro determinazione, ma fu anche per l'aiuto che ricevettero dalle loro famiglie, dai loro amici, un aiuto economico e poi un forte appoggio culturale. Altrimenti non ce l'avrebbero fatta, nonostante la grandezza delle idee, della loro fantasia poetica, dei personaggi e delle storie che avrebbero via via inventato o ripreso dal loro passato e dalle loro esperienze.

Tutto questo comincerà forse prima, ma certo ha un'accelerazione nel 1944. In questo appunto sono simili a molti, anche se ognuno ha la sua guerra, la sua resistenza, il suo dopoguerra. Paolo e Vittorio videro la loro casa distrutta dalle mine tedesche, la loro città quasi azzerata per gli stessi motivi, ma anche dai bombardamenti americani, erano troppo giovani per fare altro, troppo piccoli appunto o troppo grandi, o forse nell'età giusta per vivere quella stagione sotto l'ala del mito, non solo in quella della storia. Appena dieci anni dopo, nel 1954, i due Taviani, già ammalati di cinema (e si racconta di una visione da favola di *Paisà* di Rossellini, in un cinema di Pisa, dalla quale i due uscirono esaltati verso le possibilità dell'arte cinematografica), realizzarono il loro primo documentario. Il titolo, *San Miniato luglio 1944*, è già un programma, è il tentativo di ridare voce alle vittime della guerra. La ricostruzione di allora aveva attribuito le vittime del Duomo di San Miniato alle bombe dei tedeschi, che avevano forzatamente riunito la popolazione in alcuni luoghi di San Miniato. Più di recente le cose sarebbero forse cambiate, nel senso che la responsabilità del crollo del Duomo e dunque delle vittime, sembra dovuta ad un cannoneggiamento americano, senza che questo muti in alcun modo la sostanza dei fatti, il risentimento cioè verso le truppe naziste. Il documentario risulta disperso, anche se negli anni sono state pub-



blicate parti della sceneggiatura e alcune fotografie che mostrano, nella purezza degli sguardi, la relativa semplicità dell'assunto, che aveva avuto la supervisione di Cesare Zavattini, a fare da garante del lavoro dei due giovani cineasti sanminiatesi. In quegli anni i due Taviani, erano impegnati nella politica culturale di un fortissimo, soprattutto in Toscana, partito comunista italiano, Vittorio, leggermente più grande, collaborava alla *Nazione* e all'Istituto del *Dramma Popolare*, un giornale e un'istituzione teatrale, importanti nella cittadina toscana. Anche in questo caso non so se i due siano mai stati iscritti al PCI, i loro nomi compaiono sulle pagine di alcune pubblicazioni pisane dell'area della sinistra, a firmare analisi in genere molto interessanti. Avevano lasciato San Miniato per trasferirsi a Pisa, liceo, università, ma qui i primi intoppi, come per molti altri la vita premeva,



l'attribuzione delle responsabilità. Se anche un prete, figlio di uno dei morti del Duomo, e famoso per i formidabili contraddittori con i comunisti, non aveva dubbi su un eccidio dovuto ad una lucida strategia nazista. "Povero babbo – dice don Ruggini (il testo è tratto da *Cinema e Resistenza*, a cura di G. Vento e M. Mida, Landi, Firenze 1959, pp. 164-165) –, se lo sentiva che sarebbe finita presto per lui, lo diceva. Lo avevo portato qua, con me in Seminario. Ci si trovava bene nel nostro Seminario, anche se allora questi lunghi corridoi silenziosi, queste stanze piene d'ombra

tanto che la laurea l'avrebbero ottenuta *honoris causa*, solo moltissimi anni dopo, proprio all'inizio del 2008.

Durante le riprese del documentario, i due Taviani realizzarono un'intervista di notevole interesse, ad un personaggio piuttosto importante nella San Miniato dell'epoca, un grande organizzatore di cultura, ma soprattutto un "prete scomodo", come si chiamavano allora, che non aveva mai temuto di esporsi: don Giancarlo Ruggini, anima dell'Istituto del dramma popolare, una istituzione appunto di importanza locale, ma anche internazionale. Don Ruggini fece alcune dichiarazioni molto poco conciliatorie, che per motivi di censura sarebbero state escluse dal film. Dichiarazioni poi pubblicate e che varrebbe la pena di rileggere, di fronte anche alle polemiche sul-

erano assordate dal chiasso degli sfollati... Quella mattina lo lasciai che lo portavano in Duomo. Io, insieme ad altri due sacerdoti, correvo da un ufficiale nazista all'altro. Ma era difficile muoversi per le strade ingombre della folla che veniva spinta su in Cattedrale; le donne soprattutto, ma anche i vecchi, ci riconoscevano e ci chiamavano per nome, ci chiedevano cosa sarebbe successo, alcuni ripetevano intorno che era una misura precauzionale, importante era rimanere tutti uniti, per carità. Gli ufficiali nazisti sembrava non ci capissero, ripetevano ogni tanto *Partizanen* poi ci guardavano muti; ci offrimmo anche come ostaggi. Ma quando poi corsi da babbo e lo ritrovai in Duomo, vicino alla balaustra dell'altare maggiore, era finita per lui...".

Ci siamo soffermati su questo documentario

perché ci piace leggerlo come una sorta di preludio al loro film più popolare, un film non a caso girato negli stessi luoghi, nelle campagne e nelle piazze di San Miniato e dintorni. Sto parlando naturalmente di *La notte di San Lorenzo*, il film del 1982, che ha decretato il loro successo internazionale. Un film, si badi bene, girato a basso costo, che i Taviani iniziarono in 16 mm, come del resto avevano fatto cinque anni prima, per *Padre padrone*, che ottenne la Palma d'oro a Cannes, segnalandoli al pubblico e alla critica di tutto il mondo. Due film che cercano il loro messaggio poetico all'interno di un universo contadino e popolare dal quale i due registi sono sostanzialmente estranei, ma che sembra restituire loro una forza di senso e di significato, forse perché proprio da lì nasce la loro cultura e la loro educazione. Antonutti, il padre, di ambedue i film, rappresenta anche il loro padre, ambedue i film sono due trasfigurazioni estremamente autobiografiche, le storie raccontate dalle balie, sono raccontate anche agli spettatori, non è la "verità vera", è qualcosa di più, qui siamo nella "verità mitica", che può essere ancora più vera e che comunque possiede una capacità di muovere i sentimenti che non si può immaginare.

È un po' quello che era successo al Pasolini dei primi film, che aveva incontrato la disperata vitalità dei borgatari romani, la comicità surreale di Totò e di Ninetto, diventandone un straordinario

cantore, un interprete sublime, pur restandone sostanzialmente estraneo. Nel 1982 i Taviani arrivarono a San Miniato, da dove forse non si erano mai davvero allontanati, cominciarono a girare con macchine modeste, poi convinsero Giuliani, a cambiare il passo, girando in 35 mm, come al solito finirono i pochi soldi a disposizione, si indebitarono un po', chiesero aiuto. Alla fine girarono un film ricco di pagine bellissime e di un soffio di poesia, che raramente ci capita di ascoltare e di apprezzare. Forse la prova più matura dei due registi.

Fin da *Un uomo da bruciare* del 1962 i Taviani dettero prova di una capacità tecnica non paragonabile con altri registi, ad esempio del Pasolini di *Accattone*, che come avrebbe scritto Bernardo Bertolucci, suo giovanissimo assistente, il cinema al massimo lo inventava, senza appunto conoscerlo. Non a caso *Un uomo da bruciare* ebbe un successo formidabile al



16 Festival del Cinema di Venezia, quel film faceva capire l'apprendistato del gruppo che l'aveva realizzato, un apprendistato fatto della visione di tanto cinema e poi di quasi dieci anni di documentari, allora negati o forse soltanto superati, ma certo ben presenti, in quel loro film già straordinario. Viene troppo facile citare lo splendido Antonioni degli inizi, ma soprattutto la sua prima fase di documentarista, o ancora Olmi, altro eccezionale regista in rapporto con la vita e le pulsioni contemporanee. È forse troppo semplice paragonare *L'avventura* ad alcune scene di *Un uomo da bruciare* (ma naturalmente anche a quelle del più recente *Kaos*, girato proprio negli stessi luoghi). Che cos'è che vediamo? Un pittore che sta lavorando non col pennello ma con la macchina da presa, dentro un paesaggio, dentro un luogo di grandissima forza espressiva, che poteva aver già ispirato Ulisse e i Ciclopi. È un cinema dove l'immagine è costruita con i mezzi del cinema, ma anche con quelli del teatro, della pittura, della musica. Soprattutto con quelli della poesia, anche in questo caso, secondo me, il cinema inventa se stesso, pur partendo da altri contesti e discorsi, in modo magari più interno ad alcuni meccanismi produttivi, che in questo caso sembravano negare se stessi, guardando soprattutto alla macchina delle meraviglie, di cui gli stessi Taviani avrebbero parlato, scegliendo Griffith come personaggio di un loro film, parlando di una tradizione del cinema che assomiglia a quella dei costruttori di cattedrali, inventando, ancora con i mezzi del cinema, la storia, anche probabile, di alcuni artigiani toscani, costruttori del più visionario film del grande regista americano, in una Hollywood che appunto era appena fuori Pisa, come se il viaggio mitico fosse

intorno a casa propria, un destino che potrebbe essere degli stessi Taviani, se solo riconoscessero i due fratelli del film almeno come propri simili.

I Taviani avevano girato almeno tre documentari in Sicilia, scoprendone lo straordinario paesaggio (anche stavolta mediato dalla visione di altro cinema, *La terra trema* di Visconti, *Stromboli, terra di Dio* di Rossellini), la natura di terra mitica e disgraziata, che tanto avrebbero amato e mostrato nei loro film. Anche per *L'Italia non è un paese povero* di Joris Ivens, i Taviani, insieme ad Orsini avrebbero girato la parte siciliana, con il regista olandese, impegnato a Roma per il montaggio di altre sezioni del documentario. Ivens avrebbe apprezzato molto il loro lavoro, notandone altresì la natura nient'affatto documentaristica. Insomma il consiglio, poi davvero seguito: quello di cambiare mestiere, di arrivare al cinema a tutti gli effetti.

Appunto le immagini di *Un uomo da bruciare* ci fanno vedere una maestria e una conoscenza tecnica che possono apparire in certi momenti persino irritanti, una capacità di costruire le riprese che ci fanno parlare di capolavoro e trovano ben pochi paralleli con altri registi esordienti, e mi viene ad esempio da pensare a *L'infanzia di Ivan*, il bellissimo film di Tarkovskij, premiato a Venezia nello stesso 1962. Tutto questo a partire dai pochissimi soldi a disposizione, il film fu infatti iniziato con i soli premi di produzione dei documentari e interrotto subito dopo, quasi senza più alcuna speranza, ma l'estate che si stava aprendo porta consiglio, e quell'estate per il gruppo toscano fu magnifica, perché incontrarono un uomo

che forse li stava cercando, e che sarebbe stato fondamentale negli anni a venire, Giuliani G. De Negri. Giuliani scommise su di loro, le riprese furono portate a termine. La scommessa fu vinta, anche se a patto di molti altri stop e ripartenze. Si pensi che nel 1982, anno di *La notte di San Lorenzo*, i film girati da Paolo e Vittorio Taviani sono soltanto otto, due dei



quali, *Un uomo da bruciare* e *I fuorilegge del matrimonio*, realizzati insieme a Valentino Orsini. Pochissimi, con pause fino a cinque anni, dovute non ad una stanchezza creativa, ma a problemi esclusivamente produttivi.

Quando arrivano al 1982, a *La notte di San Lorenzo*, sono pieni di energia e di voglia di fare, hanno intorno a cinquant'anni, sono ancora dei "ragazzi". Li ho conosciuti allora, li ho visti girare, con la loro saggezza che io direi tutta toscana, ma anche con una determinazione ammirevole e non comune. Non permettevano agli attori (e neppure agli altri) di respirare, di lasciarsi andare, di uscire dal personaggio, anche se il rapporto tra i Taviani e la loro famiglia cinematografica è in genere splendido, siamo dentro una "bottega", una sorta di bottega rinascimentale, come è stato ben scritto. La loro tecnica è ormai nota, si alternano alla guida, una scena per ciascuno, mentre uno gira l'altro resta fuori, apparentemente a riposarsi, in realtà a soffrire ancora di più, per gli altri, comunque, nessuna tregua!

Sono maestri nella costruzione delle inquadrature, che possono anche assomigliare al teatro, alle masse del melodramma, alle azioni dei singoli attori e cantanti, dove la mole del personaggio, o anche soltanto il suo costume (nel nostro caso quasi sempre firmati da Lina Nerli Taviani, la moglie di Paolo), fanno acquistare epicità all'insieme, sia nelle situazioni di massa, che in quelle più private, dei singoli attori. Nel caso di cui stiamo parlando, si tratta però di cinema, in genere i piani sono decine di volte più grandi, anche per la macchina fotografica. Umberto