

VINCENZO ESPOSITO INTERVISTA PAOLO TAVIANI

di Vincenzo Esposito

Vincenzo Esposito: Prima d’iniziare il nostro dialogo, che verterà anche sul film *Allonsanfàn* ma non solo su questo, mi sembra d’obbligo tracciare brevemente il percorso artistico dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani, la cui filmografia è stata oggetto di studi importanti. Come molti altri giovani registi e cineasti italiani che hanno esordito nei primi anni Sessanta i fratelli Taviani escono dalla scuola del documentario, come Ermanno Olmi, Florestano Vancini, come prima di loro Michelangelo Antonioni. È un periodo di apprendistato importante che va dal ‘54 al ‘61 circa, un periodo durante il quale producono una decina di documentari; ricordiamo *San Miniato luglio ‘44* o *L’Italia non è un paese povero*, girato con il maestro olandese Joris Ivens, uno dei padri del cinema-documentario insieme a Robert J. Flaherty, uno dei due o tre grandi documentaristi che hanno in pratica inventato il linguaggio del documentario.

In realtà sarà proprio l’incontro con Joris Ivens a far capire a Paolo e Vittorio che i metodi e gli strumenti d’interrogazione della realtà richiesti dal linguaggio del documentario probabilmente erano distanti dai loro interessi, o semplicemente dalle loro inclinazioni, per cui successivamente si giunge nel biennio 1962-63 ai primi film lungometraggi a soggetto, che i fratelli Taviani dirigono insieme a un amico di vecchia data, Valentino Orsini, che era stato con loro animatore del Cineclub di Pisa ma anche collaboratore alla regia dei cortometraggi.

Un uomo da bruciare (1962) e *I fuorilegge del matrimonio* (1963, cinque episodi e un prologo) sono i primi due lungometraggi. *Un uomo da bruciare* in particolare, va anche alla Mostra Cinematografica di Venezia, in una edizione particolarmente felice della Mostra: quell’anno, infatti, insieme all’esordio dei Taviani vi fu quello di Bernardo Bertolucci, la proiezione di *Mamma Roma* di Pasolini, Valerio Zurlini che vinse insieme ad Andrej Tarkovskij; insomma, fu una di quelle edizioni di Venezia che vorremmo tanto rivedere ancora.

Un uomo da bruciare è un film sulla figura storica di un sindacalista siciliano, Salvatore Carnevale, ucciso dalla mafia nel 1955, mentre *I fuorilegge del matrimonio* è un film che in qualche modo nasce e mette in scena le conseguenze dovute al primo tentativo d’introduzione nella legislazione italiana del divorzio, o sarebbe meglio dire del “piccolo divorzio” come veniva chiamato all’epoca perché appunto era una legge solo moderatamente “divorzista”, che poneva un sacco di limitazioni e paletti.

I primi film, quindi, presentano temi e figure del decennio precedente, degli anni Cinquanta, ma in realtà s’inscrivono a pieno titolo in quella straordinaria, effervescente atmosfera del cinema italiano degli anni Sessanta, di quello che prenderà poi il nome di “cinema giovane”; un intero movimento cinematografico che non farà mai davvero scuola, come per esempio è successo in altri paesi – pensiamo alla *Nouvelle Vague* francese –, ma che è stato comunque portatore di grandi novità, innanzitutto dal punto di vista estetico, stilistico e formale, ma anche di nuove istanze politiche e culturali che venivano fuori e nascevano in Italia negli stessi anni Sessanta. È un’intera generazione, in cui troviamo nomi che probabilmente tutti

voi avete almeno sentito o conoscete bene, da Bertolucci a Pasolini appunto, da Olmi a Florestano Vancini, da Ferreri ai fratelli Taviani e a tanti altri.

Il primo film diretto a quattro mani, perché prima le mani erano sei, con Valentino Orsini, è del 1967, *I sovversivi*, una storia episodica che mette insieme quattro storie parallele dedicate alle vicende di quattro personaggi accomunati nella progressione drammaturgica da un evento importante che li unisce e cioè il funerale di Palmiro Togliatti del 1964. Questi quattro personaggi decidono di prendere parte a tale avvenimento che diviene un evento simbolico, simboleggia in qualche modo, potremmo dire con Gramsci, “quando il vecchio muore e il nuovo non può ancora nascere”. Questo momento di crisi dei singoli protagonisti diviene simbolicamente la crisi collettiva, una crisi generazionale, e i personaggi sono vari, c’è ad esempio un venezuelano e quindi c’è già un’apertura anche al contesto internazionale.

Sotto il segno dello scorpione è un film del 1969 che in qualche modo fa da spartiacque nella filmografia dei Taviani. È il primo film in cui l’utopia, la dimensione utopistica di cui tanto si discute quando si parla della loro cinematografia viene fuori in maniera esplicita e consapevole. La storia di un gruppo di uomini che per scampare al disastro dell’isola vulcanica sulla quale vivono si rifugiano su un’altra isola in tutto e per tutto simile a quella che hanno lasciato. È la dimensione utopistica che tanto caratterizzerà tutto il cinema a venire dei fratelli Taviani, soprattutto quello degli anni Settanta.

Il decennio dei Settanta, ma direi più precisamente il periodo tra il 1971 e il 1982, io lo vedo come una grande stagione che si apre con *San Michele aveva un gallo...* e si chiude con *La notte di San Lorenzo*, un momento particolarmente felice, forse il vertice della carriera dei fratelli Taviani, in cui sono inanellati una serie di capolavori ormai memorabili: *San Michele aveva un gallo* del 1971, *Allonsanfàn* del 1974, *Padre padrone* del 1977 (tratto dal romanzo di Ledda), che vince a Cannes, *Il prato* del 1979, fino all’alba degli anni Ottanta con l’altro grande capolavoro di fama internazionale che è *La notte di San Lorenzo*. Ecco, negli anni Ottanta, in questo decennio particolare per l’Italia, e non solo per l’Italia, in cui il cinema italiano attraversa una fase di grande crisi di idee, un momento di stanchezza di creatività che spalancherà ulteriormente le porte delle sale cinematografiche italiane alla nuova ondata d’invasione di *blockbuster* americani dell’era Reagan, i Taviani firmano nel 1984 *Kaos*, uno dei film più interessanti di quel periodo. *Kaos* è un film a episodi ispirato alle *Novelle per un anno* di Pirandello, autore molto amato dai fratelli Taviani, ed è un titolo emblematico non solo perché Caos è il paese in cui Pirandello è nato, quindi c’è un ricongiungimento anche a elementi biografici dell’autore siciliano. È un film pirandelliano ma allo stesso tempo molto legato alla poetica dei Taviani; emblematico in qualche modo anche perché *Kaos* sembra fotografare in maniera spietata quella che era la situazione politica italiana di quegli anni, così confusa, il decennio dell’edonismo e della morte delle ideologie.

Dopo una parentesi americana con *Good Morning Babilonia* (1987), in cui i Taviani mettono in scena la nascita di un altro mito, questa volta il mito del cinema addirittura, avendo il coraggio di mettere in scena uno dei padri del linguaggio cinematografico, David W. Griffith (i protagonisti del film sono due scalpellini toscani impegnati sul set di *Intolerance*), si apre il decennio degli anni Novanta, con un ritorno all’Italia dopo la parentesi americana. Un ritorno più che altro alla vecchia Europa, perché è un decennio in cui il rapporto con la grande tradizione letteraria, che c’era sempre stato, diventa veramente molto solido, profondo; parliamo de *Il sole anche di notte* del 1990, tratto da un racconto di Tolstoj; *Le affinità elettive* (1996) dell’amatissimo Goethe, fino poi al 1998 con *Tu ridi* che è di nuovo un’opera pirandelliana. Questo particolare interesse per la tradizione letteraria europea potrebbe far pensare a un momento di stanchezza dei fratelli Taviani, con questo appoggiarsi “eccessivamente” sulle opere letterarie; in realtà chi conosce la loro filmografia, in particolare

queste opere dei Taviani, sa che le loro non sono mai state delle semplici trasposizioni audiovisive di opere letterarie ma sempre delle reinvenzioni. C'è sempre stato in loro, ma in questi film in particolare, un dialogo molto attivo, concreto, con le strutture narrative, un tentativo di capirne i meccanismi e di rapportarle alle strutture narrative del cinema.

Il nuovo millennio si apre con un'opera televisiva del 2001 che è *Resurrezione*, altro titolo emblematico, tratto di nuovo da Tolstoj e si tratta a mio avviso di un film importante, una delle cose più interessanti prodotte dalla televisione pubblica negli anni recenti e che secondo me avrebbe potuto benissimo diventare un modello. Se ci fossero stati dei dirigenti televisivi un po' più illuminati *Resurrezione* avrebbe potuto indicare una via per la rinascita della *fiction* televisiva italiana, rendendola degna erede della grande stagione dello sceneggiato televisivo, come si diceva una volta. *Resurrezione* è un'opera imponente, con una straordinaria Stefania Rocca nel ruolo della protagonista femminile, e però, appunto, le cose non sono andate così. Era una sfida, non accolta dagli sfidati, lanciata alla televisione pubblica. Tuttavia i Taviani tornano a lavorare con la RAI nel 2004 con *Luisa Sanfelice*, un'opera tratta da un romanzo fiume di Dumas ma anche dalle vicende vere del personaggio, che aveva partecipato agli avvenimenti della Repubblica napoletana del 1799. Un film che per la verità all'epoca fece discutere parecchio, anche se le discussioni furono molto spesso sterili, le critiche che venivano mosse erano soprattutto di tradimento al testo letterario o di infedeltà ai fatti storici, che messe così in realtà non chiariscono bene la questione.

Ma la vitalità del cinema di Paolo e Vittorio Taviani negli anni più recenti è testimoniata da *La masseria delle allodole*, un film che riprende dalla storia una drammatica vicenda dimenticata, la storia di un genocidio di cui si è sempre parlato poco e si conosce poco, cioè quello del popolo armeno da parte dei turchi. Il film è del 2007, quindi di pochi anni fa, anche se su questo argomento era uscito pochi anni prima, nel 2002, un film di Atom Egoyan, *Ararat*.

Partirei ora con le domande, inizialmente proprio sui primi anni e sui documentari. Questi documentari sono una decina ma, purtroppo, molti di loro sono scomparsi, è vero?

Paolo Taviani: Erano 12. Non è rimasto niente.

V.E.: Beh, *San Miniato*, *L'Italia non è un paese povero* di Ivens ...

P.T. Ivens sì, *San Miniato* no.

V.E.: In questo contesto c'interessa sapere qualcosa di più su due documentari girati in quel periodo, di argomento risorgimentale, uno su Carlo Pisacane, una figura che ritorna spesso nella vostra filmografia, e l'altro sulla battaglia di Curtatone e Montanara. Come mai questo interesse giovanile su temi risorgimentali che poi ritornano nei vostri film della maturità, come *San Michele aveva un gallo* e *Allonsanfàn*?

P.T.: Prima di tutto buonasera e grazie di essere qui ad ascoltare un "mezzo regista", perché come sapete siamo in due a dirigere i film. Mio fratello non è potuto venire e parlo anche a nome suo. Allora, i documentari. I nostri documentari erano brutti, non tutti, e l'aggettivo forse è eccessivo, diciamo sbagliati e vi dico perché. C'era una legge all'epoca per cui i documentari italiani non potevano superare i dieci minuti: venivano abbinati ai film – oggi questo non accade più – e noi dovevamo raccontare le nostre storie costrette nei dieci minuti. Molti registi poi diventati famosi erano bravi a raggiungere quella misura, io e Vittorio no. Le nostre idee erano anche buone, alcune sono tornate nei lungometraggi, ma erano "voglie di

film” cioè voglie di film di lunghezza normale, quindi documentari narrativamente compressi, frenati, non riuscivano a spiccare il volo, sbagliati appunto. Ioris Ivens – l’energico grande documentarista che Vincenzo Esposito ha ricordato – ci capì. Lavorammo con lui venuto in Italia a girare un documentario di due ore e mezzo per la televisione. Fu chiamato dall’ENI, da Mattei, su nostro suggerimento. L’abbiamo sceneggiato insieme. Ivens girò due episodi, nel nord e nel centro-sud. Il terzo episodio, in Sicilia, dopo aver fatto i sopralluoghi, lo affidò a noi due perché il tempo stringeva e doveva iniziare a Roma il montaggio. Quando gli mandammo il primo materiale girato, “bello” ci rispose Ioris in un telegramma «...mais c’est tout a fait un film joué, pas un documentaire». Cioè un film a soggetto, non un documentario. In seguito parlammo a lungo: «diventerete bravi registi, ma di film di finzione». Nell’episodio siciliano infatti un occhio attento si accorge che c’è una storia, la storia di un matrimonio. È vero: senza raccontare con i ritmi di una *fiction* non riuscivamo ad andare avanti.

Esposito ha ricordato il nostro documentario *San Miniato luglio '44*, uno dei tre i cui temi sono tornati nei nostri film. *San Miniato* evoca l’eccidio compiuto dai tedeschi nella cattedrale del paese dove siamo nati. Un avvenimento che poi racconteremo con *La notte di San Lorenzo*. Il documentario fu bocciato dalla censura addirittura per ragioni di ordine pubblico: la disposizione del ministero diceva che avrebbe potuto suscitare disordini con i fascisti che stavano risorgendo. La verità era che il documentario dava noia alla chiesa, all’arcivescovo: c’era di mezzo un vescovo accusato dalla popolazione di non aver assistito le vittime dell’eccidio. Temevano che noi lo avessimo ricordato. Nel documentario invece non se ne fa cenno. Ma forti erano i sospetti su questi due registi. In seguito abbiamo letto la scheda del capitano dei carabinieri inviata a Roma alcuni anni prima (che è stata pubblicata). Tracciava il profilo di vari personaggi del paese e diceva: «fratelli Taviani – io avevo 18 anni, Vittorio 20 – figli di un bravo avvocato [...] noti esistenzialisti, sovversivi». Quel “sovversivi” li poi diventò il titolo di un nostro film!

Ecco, questo era il clima in cui si lavorava. Gli altri due documentari sono *Carlo Pisacane e Curtatone e Montanara*, sempre soffocati dalla costrizione dei dieci minuti. Che *Pisacane* sia scomparso mi consola: l’amore per Pisacane ci aveva fatto affastellare tanti troppi avvenimenti. Ma fu una forte emozione filmare i luoghi attraversati da Pisacane e i suoi pazzi compagni: Castelbuono, Padula fino a Sanza, teatro del massacro. E studiare quel periodo: l’eterna tragedia del mezzogiorno. In *Allonsanfàn* torneranno quei temi.

In *Curtatone e Montanara* protagonisti erano gli studenti di Pisa che nel 1848 partirono da Pisa e andarono a combattere contro gli austriaci. Ancora oggi all’Università di Pisa il tradizionale berretto lungo non c’è, è stato sostituito da un berretto tondo perché gli studenti del Quarantotto per andare a combattere e non essere intralciati nella battaglia dal berretto lungo ne tagliarono la punta. Oggi si ricordano così Curtatone e Montanara nella divisa tradizionale della goliardia. E come lo raccontammo quel documentario? Ci dicemmo: immaginiamo che questi studenti partiti da Pisa – e allora non era come oggi, ci sono le macchine, si viaggia, si va ovunque – e andati a piedi fino a Curtatone e Montanara al Nord, attraversando la montagna, scoprirono un’Italia che non conoscevano. Cercammo di diventare noi i loro occhi con la macchina da presa in soggettiva, senza mostrare un essere umano, solo i luoghi, i paesi che incontravano. Via via commentati dalle lettere che scrivevano a casa, alle loro donne: «Cara, oggi abbiamo attraversato il Po, sembra un mare». Arrivarono a Curtatone e a Montanara e là si scontrarono con l’esercito austriaco. Girammo con passione il documentario ma – e qui mi trovo accanto a storici! – falsammo spesso la storia: le lettere in gran parte erano inventate. Ne esistono anche di autentiche, ma noi volevamo rendere contemporaneo il documentario. Io scrissi alla mia fidanzata, Vittorio alla sua, agli amici, ai nemici, a personaggi inventati, lettere in cui parlavamo, sì, di nuovi paesaggi, ma cercando di

suggerire emozioni dei nostri giorni. Quando lo proiettammo a Pisa vennero professori di storia – mi ricordo – a congratularsi e, innocenti, ci chiesero: «ma dove avete trovato quelle lettere? Noi non le conoscevamo ...». Divagammo. L'abbiamo rivelato solo quando, a Pisa, abbiamo ricevuto la laurea *honoris causa*, quel giorno abbiamo confessato. Ivens. Potrei parlare per ore di questo uomo chiamato "l'olandese volante". Nella sua lunga vita è volato con la macchina da presa dall'Olanda alla Cina, Indonesia, Spagna, Vietnam, dove gli uomini lottavano per la libertà. Un protagonista della storia del cinema. Parlava con noi e talvolta nominava i suoi amici, che so, Sergej – vale a dire Ejzenstejn – o Chaplin, Hemingway. Fu Hemingway a scrivere il commento del suo documentario sulla guerra di Spagna *Spanish Earth* del '37. E la voce era quella di Orson Welles. Noi che amavamo il cinema – amavamo è un verbo relativo – che cercavamo di "essere" il cinema ascoltare questo regista bello, piccolo, ma fiero della sua ricca chioma bianca, che parlava così, con normalità, di autori da noi amati, per noi che avevamo studiato i suoi e i loro film, sì, è stata un'esperienza emozionante. Una curiosità: Ioris era a Roma, lo invitarono ad andare alla cineteca di Amsterdam. Per anni il governo olandese aveva proibito al regista comunista di mettere piede nel paese. È una storia lunga. Era senza una lira, mi disse: «Là fa freddo, io il cappotto non ce l'ho, Paolo, mi presti il tuo?». E così è volato ad Amsterdam, l'hanno celebrato, fotografato e in quelle foto portava il mio cappotto. Agli studenti, ma non solo agli studenti, può interessare un altro mio ricordo. Durante il montaggio di *L'Italia non è un paese povero* (1960) in moviola Ioris aveva appeso alla parete un grande pannello¹. Sul pannello erano scritti in ordine di successione il titolo e l'argomento di tutte le sequenze del film. A ogni sequenza aveva dato un colore, che so il viaggio era rosso, la festa del fidanzamento siciliano era celeste. Ogni tanto ci chiamava, chiedeva consiglio: «guardate un po', a me pare che il verde sia troppo dominante, io toglierei del rosso e farei avanzare il verde. Il quadro deve essere armonico». Aggiungeva, cambiava, cancellava finché non raggiungeva l'armonia. Una bella lezione per noi: ci aveva insegnato che per raggiungere l'equilibrio del racconto bisogna avere il coraggio anche di togliere scene magari amate durante le riprese. Insomma, un maestro. È morto a 90 anni e a 89 aveva girato il suo film documentario forse più bello *Il vento*.

V.E.: Passiamo alla seconda domanda, sui primi vostri film, quelli girati con Orsini, *Un uomo da bruciare* (1962) e *I fuorilegge del matrimonio* (1963), ma anche *I sovversivi* (1967). Insomma sono film che recano traccia del vostro amore, interesse per la stagione cinematografica del Neorealismo, ne conservano la spinta poetica, però dal punto di vista più strettamente estetico e formale si evince anche un interesse da parte vostra, ma anche in generale da parte di tutta quella generazione di cui abbiamo parlato prima, di andare oltre il Neorealismo attraversandolo senza rinnegarlo come era accaduto in Francia, dove invece i registi della vostra stessa generazione volevano "uccidere" il cinema dei padri. Nel vostro caso era diverso il rapporto con i padri, ciò nonostante in questi film si avverte anche la necessità di andare oltre e cercare forme nuove per il cinema italiano. Un senso di riscoperta, di rifondazione del linguaggio cinematografico in Italia. È questo che accomuna i vostri primi film, fino a *Sotto il segno dello scorpione* che fa iniziare una nuova fase.

P.T.: Come hai detto tu è un punto di arrivo e di partenza. Hai già detto tutto! Nel dopoguerra, anzi negli anni Sessanta – quando noi abbiamo esordito era il 1962 – c'erano Bertolucci, Olmi, Ferreri, Vancini, un po' dopo Bellocchio, Scola. Ecco, venivamo tutti dal grande amore per il cinema del Neorealismo, ma in quegli anni il clima politico si era arroventato. Penso

¹ Regia e sceneggiatura di Joris Ivens, Paolo e Vittorio Taviani; commento di Alberto Moravia e Corrado Sofia (detto da Enrico Maria Salerno).

che il pubblico, in larga parte di giovani, oggi presente al nostro incontro non ami l'aggettivo "politico" perché la parola politica ha ormai assunto significati per lo più negativi. La politica negli anni Sessanta era un'altra cosa. Dai giovani, ma anche dai non giovani, dai professori, dagli studenti, dagli studiosi, dagli artisti era considerata uno strumento di conoscenza, un'arma per decifrare la realtà, per cercare la verità. Tutti noi sentivamo la spinta al cambiamento. Nel cinema dicevamo: sì, noi veniamo dalla grande stagione del Neorealismo, da Rossellini, ma ora cerchiamo una strada nuova, la nostra. E parafrasando proprio il titolo del capolavoro di Rossellini *Germania anno zero*, il nostro proclama era: Cinema anno zero, si reinventa tutto, cominciamo daccapo. A differenza dei registi francesi che crearono una scuola, la *nouvelle vague*, ed erano abbastanza uniti fra loro, in Italia ognuno di noi percorreva un suo particolare cammino. Il nostro cinema era diverso da quello di Bernardo Bertolucci e quello di Bertolucci da quello di Bellocchio, di Olmi, di Ferreri. Non ci importava del pubblico, quel pubblico che aveva rifiutato i film di Rossellini, di De Sica, Visconti. Anni dopo a Rossellini chiedemmo: ma come ha fatto a sopravvivere all'insuccesso di pubblico, alle tante critiche negative, a sopportare quelle ferite? «ma io non le ho sopportate affatto ci rispose – quelle cicatrici sono ancora visibili, ma a me piaceva fare il mio cinema e ho fatto il mio cinema». Oggi i film di Rossellini sono programmati in tutte le università del mondo, in tutti i circoli del cinema del mondo, del mondo tutto! Se ci pensate alla distanza i suoi film sono stati più visti e amati dei film di successo di allora.

Inseguivamo la linea di rigore del neorealismo, eravamo giovani, fummo anche eccessivi. Bertolucci durante una trasmissione televisiva disse, più o meno: «io disprezzo il pubblico che non capisce. Noi pensiamo che il pubblico sia reso stupido dal brutto cinema che vede, ma sono sicuro che è più intelligente di quello che lui stesso non sa. È il pubblico che deve venire a noi e non noi andare verso il pubblico». In questa temperatura febbrile girammo *Sotto il segno dello scorpione*, il nostro film più sperimentale, trasgressivo. Un film corale difficile per il pubblico, molto, troppo forse. Anche se i protagonisti erano Volontè, Lucia Bosè, Giulio Brogi, Piera Degli Esposti, Haber. Quando uscì a Roma, al cinema Hollywood, telefonammo la sera al proprietario: com'è andata? risposta: per ora dovete solo pagare la prima fila di poltrone che il pubblico ha scassato, aspettiamo di vedere che succederà allo spettacolo delle 22,30, io conosco il vostro indirizzo, verrò a cercarvi! La critica italiana si divise, fu amato e detestato, da Venezia il *Corriere della sera* uscì col titolo *Sotto il segno del gambero* ! Grande successo in Francia: la rivista «Cahiers du cinéma» dedicò due numeri del loro mensile, esaltando la novità del linguaggio.

V.E.: Arriviamo invece al cinema degli anni Settanta, in particolare ai due film che in questo contesto c'interessano maggiormente: *Allonsanfàn* e *San Michele aveva un gallo* in realtà sono film con tematiche risorgimentali, uno ambientato nel 1870, con le vicende di un anarchico internazionalista, l'altro invece ambientato nell'epoca della Restaurazione... insomma avete circumnavigato il Risorgimento italiano, però non esiste nella vostra filmografia il vostro *Viva l'Italia* o il vostro *Bronte* o che so, un film sui Mille o su Garibaldi o sull'unità d'Italia davvero. Come mai visto il vostro interesse generale per il Risorgimento che si evince anche dai vostri primi documentari ?

P.T.: Quando ci siamo ispirati a Pirandello o Tolstoj, mai abbiamo pensato di illustrare le loro opere, ma di utilizzarle per parlare di noi dei nostri sentimenti. Anche la storia l'abbiamo "usata" per i nostri racconti. La storia ci è venuta in aiuto offrendoci avvenimenti affini a quelli che stavamo vivendo. Sentivamo che ambientando le nostre storie nel passato era come aprire una porta ed entrare nella libertà. La libertà di poterci esprimere evitando

identificazioni ideologiche contingenti, identificazioni di personaggi riconoscibili: familiari, amici, personaggi noti. Amiamo la storia, l'abbiamo studiata, oggi c'è internet ed è più facile, a quell'epoca bisognava andare nelle biblioteche a cercare le notizie, e ci piaceva. Cercavamo, cerchiamo anche oggi di capire chi c'è stato prima di noi, da chi veniamo, siamo noi ieri, sono i nostri nonni, uno fa il conto... sono i trisnonni, e se conosciamo loro conosciamo forse di più noi stessi e ci aiuta a fare ipotesi sul futuro. A parte queste considerazioni vagamente filosofiche, confessiamo che, una volta trovata nella storia materia utile per il film, abbiamo dimenticato la verità storica per inseguire un'altra verità, quella del film. Io credo che anche lo storico "inventi" la storia, scelga il tema che vuole sviluppare, fa luce su aspetti della storia che più gli premono, tiene in ombra altri, tendenziosamente. Sì, il mestiere dello storico non è lontano da quello del regista. Noi magari, per fare spettacolo, siamo anche spudorati, lo storico no... ma basta così e scusate questa invasione di campo.

V.E.: A questo punto io avevo la domanda sui colori: una delle cose che colpisce di più in *Allonsanfàn* è questo uso espressivo dei colori, ti avevo già chiesto prima [prima dell'intervista] se conoscevi ai tempi di *Allonsanfàn* la teoria dei colori di Goethe, mi hai detto di no, anche se Goethe è un autore che conoscete benissimo, l'avete trasposto al cinema diverse volte, la stessa costumista Lina Neri Taviani, che è la moglie di Paolo, in realtà per *Le affinità elettive* si è ispirata direttamente alla teoria dei colori per i suoi costumi... ma questo però viene un po' dopo. Sta di fatto che ispirati o meno dalla teoria di Goethe, questo film pone un accento fortissimo sui colori. Si apre con questo drappo rosso, denso, saturo, queste note dissonanti, e sembra già una sorta di chiave per farti entrare nel film. I colori sono la chiave per entrare nel film. Il personaggio interpretato da Mastroianni, Fulvio, ha un problema del vedere, è un personaggio che vede troppo e questo suo troppo vedere provoca allucinazioni, ci sono continui rimandi ai colori verde o rosso. C'è quest'attenzione particolare ai colori in senso così espressivo in *Allonsanfàn*, perché? Da dove nasce? E anche le camicie rosse evidentemente...

P.T.: Non so se avrete voglia di vedere il film dopo tante chiacchiere. Dunque nel 1965 avevamo scritto un film che poi si chiamerà *Allonsanfàn*. Periodo: la Restaurazione, protagonista un rivoluzionario in crisi, tutto crolla intorno a lui. Torna a casa, una bella ricca villa, ritrova i parenti, e il figlio quasi dimenticato durante i tempestosi anni rivoluzionari. Nonostante la delusione e la sconfitta, le seduzioni della piacevole vita in famiglia, il nostro personaggio, dopo un iniziale sbandamento, reagisce con energia, combatte ancora. Non girammo quel film a causa degli insufficienti finanziamenti e anche dei ripensamenti miei e di Vittorio. Fu accantonato. Girammo altri due film *Sotto il segno dello scorpione* e *San Michele aveva un gallo*. Riprendemmo in mano la sceneggiatura di *Allonsanfàn*. Erano passati dieci anni, la storia intorno a noi era cambiata, era cambiato anche il personaggio del protagonista che aveva camminato accanto a noi e ci rendemmo conto che da eroe prometeico si era trasformato in traditore. Eravamo agli inizi degli anni Settanta, dopo la delusione del '68, insieme al riflusso iniziava più o meno scopertamente anche la restaurazione. Molti ribelli di ieri passavano sul fronte opposto, alcuni di loro ricoprivano cariche governative. In una intervista dicevamo allora: «... la Restaurazione non è solo un fatto di potere, ma una forza che punta su quanto di regressivo, di restauratore, di inconfessato è in ciascuno di noi, anche in chi la combatte».

I colori. Come dice Esposito i colori nel film hanno un notevole peso. Per vestire il protagonista Fulvio il traditore, la costumista ha pensato al giallo. Il giallo è il colore del tradimento: bandiera gialla si alza sulle navi quando c'è la peste, anche la stella che i tedeschi

imponavano agli ebrei era gialla. Così mettemmo un cappotto giallo a Mastroianni. Come nel vecchio soggetto Fulvio deluso dalla rivoluzione fallita torna a casa. È malato, stanco e la sorella i parenti gli si stringono intorno, lo circondano di affetto, di premure. Ritrova il calore di quelle mura, ricordi dell'infanzia, l'odore del pane per esempio, lì, nel forno vicino alla camera. Dalla malattia rinasce diverso, vuole recuperare tutto quello a cui aveva rinunciato, soprattutto l'inaspettato struggente amore per il figlio. Tutte cose che in sé non sono negative, certo, ma che lo divengono perché Fulvio le vuole realizzare tradendo i suoi vecchi compagni, contro i suoi compagni. Tornando al colore voglio ricordare una sequenza: Fulvio, travestito da monaco, è a tavola, i parenti non lo hanno ancora riconosciuto, non si rivela. I familiari ricordano come da bambini si divertivano con Fulvio al gioco dei colori, ognuno aveva il suo "tu eri rosso, tu verde, tu eri viola". Fulvio in un momento di dolcezza ritrovata li guarda e improvvisamente l'immagine si fa irrealistica: il fratello diviene verde, la sorella viola, il nipote oro.

V.E.: È la teoria dei colori di Goethe, cioè che i colori non sono un fatto scientifico, matematico, ma umano, che si associa al fattore umano.

P.T.: Sì, forse lo avevamo letto nei *Colloqui con Eckermann*. I compagni che Fulvio aveva tradito e di cui sperava di essersi liberato appaiono di nuovo a cercarlo, a trascinarlo in una spedizione nel Sud, come Pisacane. Sono una congrega di patetici, un po' lugubri fantasmi, non conoscono la pazienza dei rivoluzionari, non vogliono riconoscere che sono arrivati troppo tardi o troppo presto. Scendono al sud non accompagnati da documenti, informazioni che giustifichino l'azione rivoluzionaria. Pazzi che vanno a immolarsi e vengono uccisi proprio da quei contadini che vorrebbero fare insorgere. Nel finale un personaggio, Allonsanfàn, ferito, sanguinante dalla fronte raggiunge Fulvio in fuga, gli racconta: «i contadini ci sono venuti incontro, ci hanno capito, hanno ballato con noi». Cioè racconta quel massacro non com'è avvenuto ma come il suo desiderio la sua utopia glielo fanno immaginare in quel momento di follia. Fulvio crede ad Allonsanfàn, impaurito s'infila la camicia rossa che era la divisa dei rivoluzionari, attira così attenzione dei soldati, gli sparano, muore. Titoli di coda, musica di Morricone, forse una delle più belle partiture di Ennio, una musica tutta energia, un balletto, quasi una risposta positiva al finale pessimista del film [questa parte finale del film è visibile su <http://www.youtube.com/watch?v=ezWFU-lxfko>].

Una curiosità. L'ultimo film di Tarantino *Bastardi senza gloria* finisce tragicamente, ma il regista suggerisce che forse una speranza c'è. Appaiono i titoli di coda ed erompe una musica forte che ci ha fatto sobbalzare sulle poltrone del cinema: è la stessa musica di *Allonsanfàn*, ma proprio la stessa con lo stesso senso che noi le avevamo dato. Lì per lì ci siamo incazzati, poi abbiamo chiamato Morricone che si è giustificato: «sapete, io gli ho dato tante colonne musicali e Tarantino ne ha fatto quello che ha voluto, vuol dire che ha amato e che ha trovato coincidenze con il vostro film, dovrete essere contenti»... e alla fine sono contento!

V.E.: Mi hai dato la possibilità di chiudere questa parte di conversazione proprio sulla domanda che riguardava i suoni e le musiche e forse può essere utile parlarne prima della visione perché può aiutare a vedere e a capire certe cose del film anche seguendo il percorso dei suoni, non solo quello delle immagini. È stato sempre molto importante nel vostro cinema l'elemento sonoro e in particolare in questi film degli anni Settanta. Ma non parlo solo dell'uso della musica, cui pure stavi facendo cenno, ma in generale dei suoni, quindi anche delle voci, dei rumori; forse sono rarissimi i casi nel cinema italiano degli anni Sessanta-Settanta di una cura così meticolosa per l'aspetto sonoro dei film, in questo che lo studioso

francese Michel Chion chiama “il contratto audiovisivo”. Da cosa nasce questa vostra attenzione particolare per i suoni? Forse dal fatto che avevate studiato musica da giovani?

P.T.: Noi siamo di San Miniato – l’ho già detto mi pare – e se eravamo bravi a scuola nostro padre, melomane, ci portava a Firenze al Maggio fiorentino a vedere l’opera. La magia del telone rosso che si apriva su quei mondi, amori guerre, fantasie inimmaginabili, ha rappresentato il nostro primo – definitivo direi – incontro con lo spettacolo. I titoli di *Allonsanfàn*, vedrete, scorrono su un fondale rosso che alla fine si apre come un sipario. A Morricone chiedemmo di usare come commento gli accordi dissonanti del golfo mistico, provati dai musicisti prima dell’inizio dell’opera. Però «per non essere anarchici – disse giustamente Morricone – metterò anche degli accenni ai temi della colonna sonora del film». Per noi il cinema è il figlio degenerare di tutte le arti che lo hanno preceduto. Che va oltre. Forse la musica è l’arte più presente nelle strutture del nostro cinema. Per Pasolini era l’arte figurativa, per Visconti la letteratura. Sì, ci sentiamo in parte eredi del patrimonio musicale non solo italiano. La musica nei nostri film non è umilmente al servizio delle immagini, a sottolineare e basta. Deve avere la forza e l’importanza di un personaggio. Già durante la sceneggiatura noi pensiamo agli interventi della musica. Diciamo musica ma dovremmo dire anche “suono” che talvolta significa silenzio, l’uso del silenzio è un uso musicale.

Domande dal pubblico:

Marcella Marmo: Io vorrei chiedere: questo tema del tradimento presente nel film in che misura è collegato a *Senso*, il film del 1954 di Visconti che abbiamo visto nel corso della rassegna. In *Senso*, indubbiamente, c’è questo Risorgimento che è in corso e poi ci sono questi due traditori. Entrambi i personaggi principali di *Senso* rappresentano la sofferenza, l’impossibilità che la vita vada avanti bella come sembrava, quindi comunque sono personaggi densi e comunque rispetto al Risorgimento sono dei traditori. Tuttavia restano ai margini del Risorgimento, che nel film di Visconti sembra restare integro. Invece in *Allonsanfàn*, questo film per me affascinantissimo proprio per la data in cui è uscito, la storia italiana è andata avanti, c’è tutto il ‘68, il rapporto tra il ‘68 e il periodo precedente è proprio esaltato da questo trionfo del tradimento. Mi chiedo se ci fosse un riferimento esplicito o pensato a *Senso*, ovvero se è proprio una produzione, come Lei ci ha detto, dell’immediata congiuntura sessantottina. Il film poi è molto bello proprio per questa capacità d’ironia totale sul rapporto intellettuale/politica, tutto viene spiegato come una grande beffa.

P.T.: Amiamo molto *Senso* uno dei più grandi film della storia del cinema non solo italiana. Visconti è presente nel nostro fare cinema, certo, come è presente Rossellini, come è presente Ejzenstejn e quanti altri? Ma, per farmi capire, cito immodestamente una famosa battuta di Picasso... “io non invento nulla, io copio i grandi che ho amato e spero che la copia sia migliore dell’originale”.

Domanda dal pubblico: Volevo sapere, a questo proposito, cosa pensa del cinema italiano in questo momento.

P.T.: (ridendo) Mah, insomma... no, scherzo, è un cinema molto vivo. Ora sono in molti a dirlo dopo che Sorrentino e Garrone hanno vinto a Cannes “ah, il cinema italiano è risorto!”. Noi lo diciamo fin dagli anni del Festival di Stoccolma, era il 2002 [si tratta della V edizione del Festival del cinema Italiano di Stoccolma (Stockholm Italian Film Festival), in

quell'occasione la sezione retrospettiva, curata da Mino Argentieri e organizzata in collaborazione con La Cinemateket svedese, era dedicata al cinema dei Taviani], dove Vincenzo Esposito, che organizza e dirige quel Festival ha presentato film di Marra e altri nuovi registi tra cui Sorrentino. Ne conosciamo tanti di giovani di talento. Mancano i soldi per fare i film. In Francia lo Stato investe nella cultura, nel cinema, la produzione cinematografica è più del doppio della nostra. Investimenti che non guardano al risultato immediato, al botteghino, guardano al domani. In Italia no. Un ricordo: i film di Bertolucci, all'inizio della sua carriera non incassavano e facevano fatica a trovare i finanziamenti. Lo Stato e i produttori, miopi, non potevano immaginare che quello stesso regista avrebbe realizzato *Ultimo tango a Parigi* uno dei più grandi successi commerciali del cinema internazionale. Il nostro film *Padre padrone* ad esempio, che è uscito in tutti i paesi del mondo, sulla carta era perdente. Fu realizzato in 16mm con una troupe minima. Il cinema commerciale rifiutava quella storia dove "...non c'è una donna, solo pecore, tante".

V.E.: Sì, *Ultimo tango a Parigi* ha incassato un sacco di soldi in tutto il mondo tranne che in Italia perché in Italia fu censurato! Giusto per ricordare alcuni passaggi. In Italia ha cominciato a incassare nel 1982, dieci anni dopo... ufficialmente bruciato!

Massimo Cattaneo: Vorrei chiedere a Paolo Taviani come fu accolto dal pubblico *Allonsanfàn* negli anni Settanta, perché io ho letto una vostra intervista abbastanza recente in cui citavate due episodi, una proiezione a Genova, appena uscito il film, e una invece anni dopo negli Stati Uniti. Mi ricordo il vostro riferimento a una accoglienza molto diversa: in Italia vi furono anche dei momenti in cui il film determinò tra la platea reazioni molto forti, ma talmente forti che ci fu una specie di assalto nei vostri confronti, con tanto di sputi, ci fu uno scontro tra chi apprezzava il film e chi, viceversa, vedeva nel film un tradimento dell'ideologia rivoluzionaria. A me sembra che *Allonsanfàn* non sia un film di resa, è un film in cui si dichiara la sconfitta di una generazione ma si lascia alla successiva una speranza, proprio attraverso il personaggio di *Allonsanfàn*, l'eroe eponimo del film, che non a caso è più giovane degli altri rivoluzionari e, particolare rilevante, il primo a vestire la camicia rossa, che come è stato detto è un simbolo che si afferma come simbolo rivoluzionario con le generazioni successive a quella di Fulvio/Mastroianni. Però credo sia anche interessante l'episodio di Genova perché ci mostra un clima che può sembrare oggi incredibile, perché tra il pubblico c'erano degli estremisti di sinistra – alcuni dei quali poi sono stati anche identificati e sappiamo che successivamente sono entrati a far parte delle Brigate Rosse, quindi erano particolarmente estremisti – che appunto hanno fatto un vero e proprio assalto. Bene, in America, anni dopo, la critica vide nei Fratelli Sublimi, la setta carbonara protagonista del film, una cosa che in Italia non era stata ancora detta nel '74, anche perché le Brigate Rosse, nate nel 1970, non erano ancora diventate tragicamente importanti, vale a dire alcuni commentatori americani dissero: «I Fratelli Sublimi sono le Brigate Rosse». Inviterei, quindi, Paolo Taviani ad aggiungere ancora qualcosa su come voi, in quanto uomini di sinistra – e di sinistra non in maniera ortodossa, banale, appiattita sulle logiche di partito –, avete reagito a questi giovani che, ovviamente, non avevano scritto in faccia «noi diventeremo brigatisti».

P.T.: Eravamo tornati dal Festival di Cannes dove *Allonsanfàn* inaugurò la *Quinzaine des Réalistes* ed ebbe un bel successo. La stampa francese criticò il Direttore per non averlo messo in concorso. Sicuri del nostro film andiamo a quella proiezione a Genova. Un'accoglienza furibonda: una parte della platea applaudiva, l'altra, fatta tutta di giovani, urlava fischiava. Salirono sul palco – c'erano molte ragazze – e ci sputarono sulle scarpe

gridando «voi siete i traditori!». Venivano proprio naso contro naso e non è che potessimo metterci a fare a botte, a parte il fatto che le avremmo prese! In seguito gli amici genovesi ci hanno raccontato che alcuni di quei giovani passarono alla lotta armata, uccisero, furono uccisi, finirono in prigione. Come hai detto, negli Stati Uniti, dove il film uscì quattro anni dopo, la stampa parlò dei Fratelli Sublimi facendo riferimento alle Brigate rosse che invece all'epoca non erano ancora tragicamente importanti. Sbagliavano e non sbagliavano perché nel film i nostri personaggi, i ribelli, nascevano da una verità, la tendenza verso la lotta armata e il terrorismo, che avevamo intuito, sentito nell'aria.

Domanda dal pubblico: E Che Guevara non c'entra niente con *Allonsanfàn*? Molti di noi lo videro anche in questa prospettiva.

P.T.: Pisacane e Che Guevara si assomigliano in quel loro cercare di sollevare le masse contadine, è un desiderio che li unisce, certo, capisco che si possa pensare a loro vedendo il film.

Marcella Marmo: Forse questa lettura all'epoca era legata ad una comparazione tra riscatto del Sud Italia e lotte nel Terzo mondo ?

P.T.: Mah, Pisacane e Che Guevara sono “parenti”, nel senso di questo loro andare a cercare di sollevare le masse contadine, questo è un tema che li unisce, certo, lo capisco che si possa aver pensato a ciò vedendo il film.

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938. Il copyright degli articoli è libero. Chiunque può riprodurli. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.giornaledistoria.net.

Condizioni per riprodurre i materiali --> Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Giornaledistoria.net, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.giornaledistoria.net". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla home page www.giornaledistoria.net o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in

forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.giornaledistoria.net dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo redazione@giornaledistoria.net, allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.