

NOMI PROPRI

Immagini indelebili

Il cinema dei fratelli Taviani.

di [Rosamaria Salvatore](#) – 23 Aprile 2018



Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani continua a segnare, dal 1952, anno del primo lungometraggio, *Un uomo da bruciare*, la storia del cinema italiano, con riconoscimenti anche recenti, come l'Orso d'oro a Berlino per *Cesare deve morire* (2012). Il costante interesse di pubblico e di critica testimoniano la potenza espressiva e il rigore con cui i due cineasti hanno costruito le loro narrazioni. Senza ritornare su questioni ampiamente discusse dalla letteratura in merito, provo a ragionare proponendo brevi note su cosa abbia reso radicalmente vivo e intenso il loro modo di pensare e di fare cinema.

In diversi loro film, anche in quelli in cui a volte sono state colte delle increspature nella composizione narrativa o visiva, balena una immagine indelebile, capace di sorprendere, di toccare in profondità lo spettatore, di forare la parete compatta del visibile e di aprire a quel "mondo di possibilità" segnalato frequentemente da Sandro Bernardi nelle opere di grandi cineasti.

Parto da una sequenza del recente *Una questione privata* (2017), riscrittura dell'omonimo romanzo di Fenoglio. Sappiamo che Vittorio, per le precarie condizioni di salute, ha

partecipato alla composizione della sceneggiatura, lasciando a Paolo la conduzione della regia. Una bambina stesa per terra, accovacciata accanto alle spoglie senza vita dei propri famigliari, trucidati dai fascisti, improvvisamente si solleva da terra, e in silenzio, senza proferire né parole, né gemiti, si reca all'interno del casolare a bere, per poi, di nuovo all'esterno, distendersi al fianco dei cadaveri, nella medesima postura immobile. Echi dell'ultimo episodio di *Paisà* (Rossellini, 1946) sono riconoscibili, e al contempo tale digressione narrativa, come ricorda [Luca Venzi](#), assente nel romanzo, appare inaspettata: la fisicità con cui il corpo della piccola creatura attinge con vibrante energia al fiotto d'acqua, il suo istintivo bisogno di assorbire un elemento che risponda alla pulsione di vita, a fianco dell'orrore ancora presente, aprono uno squarcio, una inattesa pulsazione, forse sottile filo di connessione con la direzione scelta dai Taviani nel finale del film. Differentemente dal romanzo, volutamente ambiguo, una via di fuga verso la vita per il partigiano Milton sembra percorribile, al di là della nebbia e della divisione soggettiva, in lui provocata dalla sua ossessione, disegnata nei gesti, nei dissonanti movimenti, negli iterati ripiegamenti.

La presenza della nebbia nell'intreccio narrativo funge da ricorrenza funzionale agli accadimenti, al contempo, tale elemento atmosferico assume anche statuto metaforico. La figurazione dell'acqua in molteplici forme, ora distruttive, ora rigeneranti, come sottolineato da più critici, ha ripetutamente animato l'opera dei due registi. Al pari **l'attenzione alla fisicità dei corpi, figurativizzata pure nell'eccesso di una gestualità tutta manifestata all'esterno, a volte scomposta, sovrastante la misura e al contempo mai retorica o mimetica, ha popolato azioni e movimenti dei personaggi nel loro cinema.**

Eppure la gestualità che resta più impressa è quella dei volti e dei corpi dei carcerati di Rebibbia durante le operazioni di casting in *Cesare deve morire*. Il regista che dirige il laboratorio sulla messa in scena del *Giulio Cesare* chiede ai carcerati di agire su forze disgiunte, disarmoniche: i singoli, immaginandosi in un posto di frontiera, divisi dalla moglie, devono pronunciare ai presenti date di nascita, nome, paternità e residenza, modulando la propria interpretazione in fasi distinte di densa tristezza e di penetrante rabbia. La discordanza presente in tale richiesta va al di là di una intenzione autoriflessiva ricercata dai Taviani, riverberando un senso profondo, stratificato, volto a incidere al cuore più intimo del singolo. Come a provocare in lui uno slittamento, quasi a forare il registro identitario, sì da scavare parti più intimamente legate a un sentire dissonante, amplificato da un processo performativo fondato su gesti e parola.

Al pari è la gestualità sonora, il suo spessore, espressione di una vocalità di cui il corpo è agente e da cui al tempo stesso è investito, a richiamare alla memoria i quadri

maggiormente sorprendenti, più impressi nel mio ricordo dalla visione di *Sotto il segno dello scorpione* (1969), film interamente costruito su un particolare rapporto ritmico-compositivo tra suono e immagine. In sequenze significative per la potenza della ricerca orientata a sperimentare inedite forme del sonoro, la parola e la voce vengono modulate dalla comunità degli scorpionidi attraverso un fitto registro giocato sulla finzione seguendo un doppio versante: manipolazione della comunità conservatrice che risiede nell'isola per convincerla ad abbandonare la propria terra ed "espressione di vocalità" indirizzata a una prassi.

Sempre la parola, esaltata nella sua intensità materica e caratterizzata da una particolare grana vocale in questo caso suadente e ritmica, imprime con forza una nota sequenza di *Padre Padrone* (1977). "Ti porterò dove maturano le more selvatiche/ ti scaverò con le mie unghie/ ti insegnerò a prendere al laccio la lepre/ti porterò qualche volta alle rocce...". Nel suddetto brano narrativo, giocato su timbri e toni favolistici, in cui vediamo Efisio condurre il proprio figlio ancora bambino nell'isolato stazzo per avviarlo alla vita da pastore, in una notte avvolta nel buio e cadenzata dalla sonorità degli zoccoli dell'animale e dalla risonanza misurata della voce del padre, la parola affabulatrice e incantatrice è diretta anch'essa a un'azione di manipolazione e persuasione, tesa però a una diversa prassi operativa rispetto agli scorpionidi: all'apprendistato per Gavino del riconoscimento dei suoni della natura per difendere se stesso e il gregge nel proprio territorio isolato. **Il flusso ipnotico dei lemmi, l'ambiguità in essi sottesa, il ritmo scandito del sonoro, sembrano immergere anche noi spettatori in questa realtà trasfigurata;** mi piace considerarlo come richiamo all'istanza incistata in ognuno di noi del desiderio di narrazione.

Una volta raggiunto il luogo, la parola insidiosa di Efisio è indirizzata a trasmettere al figlio il riconoscimento del fruscio della quercia, del suono della corrente del torrente in fondo al bosco, del passaggio del vicino di ritorno al paese al calare del sole. Il fraseggio del padre si fa ora più assertivo: particolari sonori e visivi "devono" essere identificati dal piccolo con occhi ben aperti di giorno e serrati la notte. Le indicazioni del padre padrone vengono trasposte in immagini mentali: nel fitto buio scorgiamo la quercia, il torrente, il pastore procedere nella campagna. La parola, il suo ritmo, la sua scansione, nella prima sezione del brano si è fatta veicolo di una iniziazione connotata dal suo potere seduttivo. Nel procedere del film sarà la musica eseguita da Gavino ora adulto con una fisarmonica, le cui note si diffondono al pari di una sorta di "emanazione sonora" nel vasto spazio della natura circostante, a trasformarsi in dialogo autentico con altri pastori, prigionieri anche loro nel deserto isolato delle pietrose montagne. **Sonorità altre aprono così prospettive inedite per il protagonista, superando confini delimitati, mute barriere, solitudini coercitive, evocazione metaforica forse di altri**

tracciati, di altre vie da percorrere, di significati del tutto diversi da prima.

Lo spazio orizzontale della laguna veneziana, nella prima inquadratura della sezione finale di *San Michele aveva un gallo* (1972), si fa, diversamente che nel brano narrativo prima accennato di *Padre padrone*, agente attivo di una esperienza di spaesamento. Il sovversivo ed "esagerato" Giulio Manieri, inquadrato frontalmente su una imbarcazione, appare stanco, il suo respiro è contratto e il suo corpo pare cedere all'immensità dello spazio illimitato che lo circonda. Per un attimo sembra venir meno, ma ripresosi volge gli occhi lateralmente verso l'infinito dell'acqua. La macchina da presa segue il suo sguardo e, come aderendo ad esso, abbandona il protagonista e con una panoramica e un lunghissimo carrello percorre per un certo tempo il mare mentre una frase sinfonica dà ancora maggiore respiro al movimento nel vuoto. Il paesaggio si fa sguardo diffuso. **Lo spazio aperto a dismisura della laguna sfalda, decompone, dissolve le sicurezze, l'apparato su cui Giulio ha fondato le proprie certezze:** là dove il muro carcerario veniva sfondato da suoni, immagini, contatti fantasmatici, ora l'aperto della distesa marina sembra accecarlo, disorientarlo, annerire la sua forza immaginativa e le sue verità.

Il paesaggio e la funzione metaforica da esso assolta sovrasta il procedere degli eventi, diviene materia mobile che sembra toccare anche il nostro sguardo, facendoci smarrire coordinate fisse e centralizzate. La vastità e bellezza del luogo denuda Giulio, spoglia le sue pupille dai falsi sembianti, dalle identificazioni su cui aveva creduto di costruire il suo progetto di sovversivo e al contempo questo denudare, spogliare, lo porta, nelle inquadrature successive, dopo il duro confronto con una realtà mutata, quella espressa dai giovani rivoluzionari, a scegliere di compiere il suo atto: togliersi la vita lasciandosi cadere nel fondo acquoso. La decisione finale, affermano i Taviani, "è l'ultima invenzione di Giulio". Il tonfo del suo corpo a contatto con la superficie marina, manifesta un sottile richiamo all'uccisione di partigiani e di soldati delle truppe alleate nell'ultimo episodio di *Paisà*, film che sappiamo aver rappresentato per Paolo e Vittorio Taviani il sorgere del desiderio di intraprendere la pratica cinematografica.

Tale funzione generatrice dell'arte ritengo aiuti ad affrontare la certezza del limite iscritto nell'esistere, trasmettendo, per chi sia pronto a percepirlo, il respiro vitale del creare. **"Impara a guardare le cose anche con gli occhi di coloro che non le vedono più, ne proverai il dolore, certo, ma quel dolore te le renderà più sacre e più belle"**. Dopo queste parole, gli occhi di Pirandello in *Kaos* (1984), in uno dei brani più toccanti del cinema dei due cineasti, si orientano verso la finestra, abbracciando il movimento di uno sguardo non lineare che si volge, come per molti personaggi del cinema dei Taviani, rilucianamente, verso l'Aperto.

Riferimenti bibliografici

L. Cuccu, *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Gremese, Roma 2001.

M. Grande, *Eros e politica. Sul cinema di Bellocchio Ferreri Petri Bertolucci P. e V. Taviani*, Protagon Editori Toscani, Siena 1995.

V. Zaggaro, *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Marsilio, Venezia 2004.