

Introduzione

1. Paolo Benvenuti e il cinema italiano: rapporti, connessioni, cortocircuiti

Se con una parola ci proponessimo di delineare sommariamente la tendenza nevralgica del cinema italiano negli ultimi trent'anni, credo dovremmo convenire che il termine *disgregazione* sia certamente il più calzante.

Scriva Gian Piero Brunetta analizzando il mutamento di tendenza già ravvisabile dagli anni Settanta:

Se nella prima fase del decennio, pur nella pluralità delle caratteristiche, si possono trovare concordanze e omologie, nelle esperienze dei registi esordienti, dopo il '77 il tratto distintivo è dato dalla disorganicità, dalla difformità assoluta delle provenienze, dalla perdita di un centro produttivo e di un modello registico e realizzativo unificante. "Isolamento" e "solitudine" sono caratteristiche che definiscono le ultime due generazioni di registi. (Brunetta 2003, 348-49)

L'analisi di Brunetta è quanto mai veritiera tanto che oggi, analizzando il trend del cinema italiano, parliamo ancora di *disgregazione* non riferendoci però a essa in accezione esclusivamente negativa. Disgregazione, potremmo dire, in quanto il cinema dei maestri è finito da un pezzo e anche del cinema 'dei maestri dei maestri' è da un bel po' che non si sente parlare. Disgregazione anche nella natura del fenomeno-cinema connessa con la nascita di nuovi autori e di opere nuove; un proliferare di piccole e microscopiche realtà disconnesse e ognuna con un suo modo di essere al mondo, di esprimersi, di farsi vedere.

Dalla fine degli anni Settanta si è andato perdendo il tessuto connettivo che legava i grandi autori di un tempo e ammalgiava i giovani autori in divenire. Il

titolo morettiano che oggi potremmo e credo dovremmo leggere come un manifesto, *Io sono un autarchico*, si è globalizzato. Oggi anche coloro che escono dalle accademie del cinema, sono degli «autarchici».

In tal senso, evidenziando la dinamica del fenomeno così scrive Brunetta:

A Torino e Milano, a Bassano e Bari, a Bologna e a Napoli, si registrano decine di esperienze di esordi “selvaggi”. L’immagine del regista è privata del suo alone carismatico e restituita a un contesto in cui il servirsi della macchina da presa o della telecamera diventa la forma più semplice e diretta di comunicazione.

Il modo migliore per capire, in senso topologico, le relazioni dei singoli con l’insieme è quello di ricorrere alla figura matematica delle polveri di Cantor, ossia del riconoscimento di una gran quantità di punti distribuiti e fluttuanti nello spazio mancanti di un piano comune d’appoggio. (Brunetta 2003, 349)

La ricerca qui di seguito presentata prende in esame un autore del cinema italiano, che per solide scelte personali ha deciso appunto di declinare la sua carriera di «artigiano del cinema» – come lui la definisce – in sordina, seguendo un percorso in solitaria.

È il caso del cinema di Paolo Benvenuti, autore pisano che inizia la sua carriera alla fine degli anni Sessanta portando a termine svariate esperienze in 16mm: *Il Balla Balla* (1968), *Fuori gioco* (1969), *Del Monte Pisano* (1971), *Medea. Un maggio di Pietro Frediani* (1972), *Frammento di Cronaca volgare* (1974), *Il Cantamaggio* (1978), *Bambini di Buti* (1979), *Il giorno della regata* (1983), *Fame* (1984). È del 1988 il suo primo lungometraggio *Il bacio di Giuda*. Negli anni Novanta firma altre due opere: *Confortorio* (1992) e *Tiburzi* (1996) e dal 2000, i suoi ultimi tre lungometraggi: *Gostanza da Libbiano* (2000), *Segreti di Stato* (2003), *Puccini e la fanciulla* (2008).

Morando Morandini, occupandosi del regista pisano, così evidenziava la natura distaccata del suo cinema:

Regista che il successo inteso come incassi non l’ha mai avuto anche perché non l’ha mai cercato. Più che un marginale, è un isolato, un “outsider” e non soltanto perché è un regista “part-time” che si guadagna da vivere come impiegato. I suoi film sono lezioni di storia; se si vivesse in un altro paese, sarebbero proiettati nelle scuole superiori e nelle università. [...] Di se stesso, come riferisce Tullio Masoni, ha detto una cosa che considero straordinaria: di aver cominciato a fare cinema sapendo di “non aver niente da dire” e che, perciò, gli restavano le scoperte da offrire in dono agli amici. (Morandini 2001, 19)

Così Adriano Aprà traccia efficacemente la logica del cinema di Paolo Benvenuti:

Il suo cinema, produttivamente indipendente, pone con estremo rigore il problema di un’etica della ripresa; che cosa, come e perché filmare diventano interrogativi fondamentali che determinano tecniche e stile dei singoli film. È un approccio “ontologico” al cinema, che riconduce alle loro radici gli strumenti del mestiere. Artigianato prima che arte, il cinema di Benvenuti è, in questa logica, “primitivo” e, come i film dei pionieri del cinema, “mostrativo”.

Il suo intento è didattico, non spettacolare. Lascia vedere e ascoltare, senza illudere. La forte sintonia dell'autore con la cultura popolare (pittorica, teatrale, letteraria) si coniuga con un sapiente didattico confronto con la cultura delle classi alte. Marx e Brecht, assimilati in maniera né ideologica né dogmatica, sono i padri putativi di questo cinema, assieme a Carl Theodor Dreyer, Roberto Rossellini (soprattutto quello televisivo) e Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Lo "sperimentalismo" di Benvenuti sta nell'isolamento che tale pratica deve subire rispetto al resto del cinema italiano; ma quella che può apparire un'esperienza d'avanguardia è in realtà una morale "contadina" del fare il cinema che dovrebbe essere alla base di ogni film. Il teatro popolare del maggio; la pittura rinascimentale, utilizzata come punto di riferimento figurativo; il linguaggio scritto, filologicamente rispettato e insieme reinventato per la dizione orale in presa diretta, e vivificato dalle cadenze dialettali e locali di interpreti non professionisti; la selezione dei luoghi di ripresa, dei costumi e dell'arredamento. (Aprà 2005, 297, il corsivo è dell'autore)

Già da queste coordinate riusciamo a comprendere come sia complesso e potenzialmente fuorviante stringere troppo le maglie in uno studio catalogatorio per un autore così rigoroso e appartato. In ugual modo ci sembra opportuno riflettere sull'epoca che vede Paolo Benvenuti come esordiente e – tramite un'analisi sulla dinamica degli esordi di quel periodo – cercare di mettere a fuoco in quali percorsi intellettuali e distributivi, ideologici e politici, si muoveva il giovane regista pisano.

Infine cercheremo di analizzare, con uno sguardo dall'alto, come l'inizio carriera di Paolo Benvenuti si possa inscrivere e intersecare nel flusso della storia del cinema italiano.

Come abbiamo già accennato Paolo Benvenuti firma il suo primo cortometraggio nel 1968 e successivamente la sua produzione di mediometraggi si mantiene grossomodo costante per tutta la durata degli anni Settanta. Dopo un'ufficiosa e rinnegata opera prima, *Frammento di Cronaca volgare* (1974), dovremo attendere il 1988 per poter parlare della sua prima opera ufficiale: *Il bacio di Giuda*.

Già prendendo in esame l'esordio di Benvenuti, declinatosi in due battute temporali, 1974-1988, ci sembra consono inquadrare il periodo a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, al fine di restringere il campo d'indagine e iniziare così a comprendere quale fosse il termometro storico e sociale dentro cui il regista pisano iniziò a muovere i primi passi all'interno del mondo del cinema.

Così scrive Vito Zagarrìo, riferendosi a questo periodo storico:

Visti retrospettivamente paiono la cronaca di un sogno interrotto gli anni '70 e '80 del cinema italiano. Quando parlano di periodo storico (quello tra il 1977 e il 1985), gli osservatori e i critici avanzano spesso l'idea di una catastrofe epocale, di una crisi del cinema nazionale ma anche del medium-film in generale; in una parola l'idea della "morte": muoiono o sono appena morti i grandi maestri che hanno reso famoso nel mondo il cinema italiano neorealista (Vittorio De Sica, 1974, Luchino Visconti, 1976, Roberto Rossellini, 1977). È stato ucciso Pierpaolo

Pasolini (nella notte tra il primo il secondo novembre 1975), è scomparso Pietro Germi (1974), autore originale di alcuni classici della commedia italiana. Nel maggio 1978 viene assassinato Aldo Moro, come a suggellare l'apice degli "anni di piombo" e la percezione di una nuova fase ideologica (quella esplosa nel 1977). Sono tutte morti simboliche, che fanno capire improvvisamente che è finita una certa Italia e che è finito un certo cinema.

Si tratta, almeno apparentemente, di un momento di buio profondo per il cinema di un paese conflittuale: cambia radicalmente lo scenario produttivo con la sentenza della corte costituzionale sul monopolio radiotelevisivo (dopo il 1976 la domanda generica di cinema va riducendosi sino a diventare meno di un quinto di quella dell'inizio del decennio '60). La produzione italiana comincia ad alternare segnali di catastrofe a promesse di resurrezione (dal "nuovo cinema" della generazione di Salvatore Piscicelli, Giuseppe Bertolucci, Marco Tullio Giordana – e anche di Nanni Moretti). Il contesto storico politico è quello del dopo compromesso storico, dell'esplosione dell'autonomia, delle Brigate Rosse, del delitto Moro, e poi di un'Italia via via sempre più anemica di valori, incapace di costruire nuovi ideali sul terreno della società e della cultura, e persino incapace di rappresentare i propri conflitti (come il terrorismo) nelle sue espressioni artistiche, il cinema su tutte. Insomma, si tratta a prima vista di un panorama desolante. (Zagarrio 2005, 3)

Precedentemente, abbiamo evidenziato come Gian Piero Brunetta indicasse il 1977 come data indicativa da cui sarebbe iniziato il moto di disgregazione negli esordi del nuovo cinema italiano. Ma il 1977 è anche l'anno in cui, come abbiamo visto, muore Roberto Rossellini. A tal proposito scrive Zagarrio: «Il '77 può dunque essere un anno di svolta anche da questo punto di vista, una pietra miliare oltre la quale la storia del cinema italiano non può più essere la stessa. Rotti gli ultimi retaggi del neorealismo, nuove generazioni si possono affrancare dall'annoso rapporto con i "padri fondatori" e tentare un loro personale discorso autoriale» (Zagarrio 2005, 16).

Le coordinate sopraindicate ci permettono di avanzare già una prima importante riflessione sul senso identitario del cinema di Paolo Benvenuti. Se da un lato, come giustamente nota Zagarrio, la morte di Rossellini porta con sé un 'alleggerimento' delle coscienze nei giovani esordienti che da quel momento in poi sentiranno meno sopra di loro «l'occhio del maestro», per Paolo Benvenuti l'approccio artistico si rivela diametralmente opposto.

In questo senso la cinematografia di Roberto Rossellini è forse l'unico ed evidente *fil rouge* che lega la poetica di Paolo Benvenuti con il cinema italiano degli ultimi quarant'anni. Benvenuti – lo vedremo più dettagliatamente in seguito – è stato assistente di Rossellini nel film *L'età di Cosimo dei Medici* (1972), e si definisce ancora oggi orgogliosamente suo allievo. Quindi se la morte dei «padri fondatori» per molti esordienti veniva letta come un 'lasciapassarÈ poetico, per Paolo Benvenuti la morte dei grandi maestri rappresentava esclusivamente la morte di quel Cinema che, purtroppo, se ne stava andando per sempre.

In questo senso vale la pena di ricordare come già durante la contestazione del 1968 alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia¹, Paolo Benvenuti cominciasse a sentirsi fuori luogo tra i manifestanti. Il successivo collettivo pisano di *Cinemazero*, che lo vedrà assiduo frequentatore, avrà come manifesto programmatico il «rileggere da zero» la storia del cinema e la poetica di quei maestri che hanno portato un significativo contributo all'evoluzione del linguaggio del cinema.

In ugual modo, se gli anni a cavallo tra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta rappresentano una fase di passaggio di cui prendiamo come data sintomatica il 1977, in questa fase di transizione si declina un profondo ricambio generazionale.

Con l'intento d'inscrivere i primi passi della carriera di Paolo Benvenuti all'interno del tessuto del cinema italiano, andiamo ora a descrivere una geografia di questo incontro-scontro di leve autoriali del periodo preso in esame.

Così si esprime Vito Zagarrìo analizzando l'andamento produttivo di quegli anni:

Viene da pensare a un triangolo: da un lato resistono i vecchi maestri provenienti dal neorealismo (Fellini, Antonioni, ma anche i grandi vecchi della commedia all'italiana: Risi, Monicelli, Comencini); dall'altro toccano la maturità i nuovi "maestri", che hanno segnato la trasformazione degli anni '60 (Bellocchio, Bertolucci, Olmi, Ferreri, Scola, Cavani, i fratelli Taviani); nel terzo lato del triangolo gli "esordi eccellenti" di un "nuovo cinema" che si affaccia alla ribalta (Moretti, Giordana, Piscicelli, Giuseppe Bertolucci). [...] Più tardi, nella seconda metà degli anni '80, si dovrà aggiungere un nuovo lato (e diventerà un quadrilatero), con quello che qui abbiamo chiamato il "nuovo-nuovo cinema" (la generazione di Silvio Soldini, Carlo Mazzacurati, Alessandro D'Alatri, Francesca Archibugi, Francesca Comencini etc.), che comincia a far sentire i suoi vagiti. (Zagarrìo 2005, 15)

Già da questa prima mappatura possiamo rilevare come l'esordio di Paolo Benvenuti non venga iscritto in nessuna delle tendenze principali sopracitate. Per comprendere chiaramente il periodo giovanile dell'autore in esame, dobbiamo soffermarci ad analizzare la natura produttiva degli esordi che in quegli anni definirono una nuova generazione del cinema e nel cui clima gravitava, ancora in sordina, lo stesso Paolo Benvenuti producendo i suoi primi lavori in 16mm. Tra gli esordienti: Gianni Amelio, Gianni Amico, Dario Argento, Pupi Avati, Ivo Barnabò Micheli, Giuseppe Bertolucci, Alberto Bevilacqua, Mario Brenta,

¹ 1968, l'anno della grande contestazione: «Venezia deserta. Venezia Anno Zero. La contestazione globale, ormai in molti settori della vita nazionale, è entrata anche nel cinema italiano. Da una schiera di cineasti richiesta di autogestione immediata del festival in nome della cultura. Resistenza in nome della tradizione e dell'impossibilità di attuare un improvviso cambiamento da parte governativa e dei responsabili della manifestazione. L'inaugurazione della mostra subisce un ritardo. Fallisce l'idea di un contro festival, naufragio dei contestatori» (Archivio storico Istituto Luce Cinecittà. Disponibile all'indirizzo <http://www.labiennale.org>). Ultima data di consultazione (valida per tutti i siti web del volume: 03/01/2025).

Franco Broceni, Fabio Carpi, Adriano Celentano, Sergio Citti, Peter Del Monte, Luigi Faccini, Giuseppe Ferrara, Luigi Manni, Maurizio Ponzi, Enrico Maria Salerno, Salvatore Samperi, Pasquale Squitieri.

Alcuni di loro, affrontando le ovvie difficoltà produttive, riuscirono comunque, forse anche e soprattutto ancorandosi all'industria televisiva, a tenere il passo con una loro produzione costante e ininterrotto.

Altri invece, si trovarono di fronte a ostacoli capaci di bloccare il loro cammino progettuale, rendendolo quantomeno più discontinuo e vulnerabile.

Come scrive Adriano Aprà:

Già dall'accostamento dei nomi appare evidente che si è prodotta una forbice tra chi fa cinema all'interno di pratiche produttive tradizionali e chi invece cerca alternative, dovendo sommare all'urgenza di esprimersi liberamente una reale difficoltà se non un'impossibilità a trovare spazi di sopravvivenza. Chi inizia a fare cinema verso la seconda metà degli anni '70 percepisce a fior di pelle la situazione di stallo e, se non accetta a priori di inserirsi in ciò che sopravvive degli apparati industriali, non può fare a meno di sentirsi un indesiderato, un disoccupato neppure organizzato. (Aprà 2005, 291-92)

Ed è questa seconda percezione che Paolo Benvenuti sentirà profondamente in sé, tanto da trasformarsi negli anni in sentimento di portata identitaria. Paolo Benvenuti si avvicinerà alla settima arte percependo in essa la possibilità di una ricerca 'pura' che rimanda in maniera forte alla sua precedente esperienza come pittore.

Da un primo inquadramento potremmo accomunare Paolo Benvenuti a quegli esordienti che non si incatenarono all'industria televisiva ma cercarono in loro stessi una voce propria e nel cinema un mezzo d'espressione artistico e di ricerca.

Del resto i meccanismi produttivi rimasero un po' sordi e un po' ciechi di fronte a questo fermento di esordienti che, più o meno dichiaratamente, cominciava a muoversi all'interno di un nuovo e possibile cinema italiano. Al fine del nostro studio, ci pare di nevralgica importanza un'attenta analisi sulle logiche produttive e sui cortocircuiti che più o meno dichiaratamente si manifestarono in quegli anni.

Scriva Adriano Aprà:

Chi produce continua ad illudersi, non sempre in buona fede, che esista un solo tipo di cinema, e che in quel tipo di cinema si debba comunque, in un modo o nell'altro, rientrare. Non ci si accorge che pensare in questi termini sta diventando controproducente. [...]

Una delle forze della nostra industria è stata infatti quella di potersi permettere il lusso, per così dire, di fare a meno degli sperimentalismi (prendendo questo termine in senso lato), o per meglio dire di inglobarli all'interno delle proprie strategie complessive. Non è un caso che in Italia la *nouvelle vague* non si manifesti – al momento del suo emergere internazionale, nei primi anni '60 – contro il cinema dominante, se non in termini stilistici, ma trovi invece in esso, sul piano produttivo, quasi dei complici. Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Vittorio De Seta, Federico Fellini, Ermanno Olmi, Pierpaolo Pasolini, Paolo e Vittorio Taviani, i più anziani come i più giovani (per non

parlare di Roberto Rossellini, che li ha preceduti tutti su questa strada) sono stati “artisti”, ma pur sempre entro un terreno di cultura contiguo se non comune a quello di cineasti più inseriti nel sistema.

Solo verso la fine del decennio e i primi anni '70 cominciano a manifestarsi “schegge impazzite”: dagli *underground* della Cooperativa del cinema indipendente e dintorni (fra i quali alcuni proseguiranno aldilà dei limiti stretti dello sperimentalismo, come Anna Lajolo-Giudo Lombardi e Paolo Brunatto nel documentario e Tonino De Bernardi nel video e poi nel lungometraggio “poetico”) a Carmelo Bene, Mario Schifano, Leo De Berardinis e Perla Peragallo, Franco Brocani, fino ad *Anna* (1975) il memorabile video film di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli. (Aprà 2005, 291-92)

In quegli anni Paolo Benvenuti ha modo di frequentare un seminario (1968) sul cinema indipendente, diretto da Gianni Menon² e Adriano Aprà e organizzato dall'Archi di Reggio Emilia³.

In questa sede l'autore pisano ebbe modo di vedere i molti film sperimentali e d'avanguardia, dall'Underground americano ai film della Cooperativa indipendente e trovare così la giusta motivazione per uscire da una crisi artistica e identitaria. Questo cinema così teso alla ricerca e alla sperimentazione riuscirà a far immaginare al giovane Benvenuti la strada per proseguire il suo discorso artistico lasciato in sospeso con la pittura, tramite il mezzo cinematografico.

In questo senso possiamo proseguire nell'inquadrare il cinema di Paolo Benvenuti, inserendo questo importante tassello rappresentato proprio dall'incontro (fortuito e fortunato), con queste nervature di un cinema nuovo e spesso fuori dai confini distributivi; queste «schegge impazzite» appunto ma capaci però, per il giovane Benvenuti, di rinsaldare le sicurezze perdute per strada, di dare un nuovo vigore alle sue potenzialità artistiche, sperimentali e di ricerca.

² Roma. È morto il 2 febbraio Gianni Menon. Triestino di nascita, era da vent'anni romano di adozione, partecipe di tanti momenti significativi della vita culturale della città. Da molti anni collaborava alle attività dell'Officina Filmclub, organizzando progetti produttivi, programmi per le Feste dell'Unità, rassegne, seminari, incontri. Soggettista, sceneggiatore, critico militante, Gianni Menon è sempre stato attento alle esperienze più stimolanti dei movimenti culturali, soprattutto a quanto nasceva di nuovo, di rottura. Per questo, quando alla fine degli anni Sessanta, nacquero nuove forme di associazionismo, Gianni Menon si dedicò con entusiasmo ad ogni nuova esperienza, trascinando chiunque condividesse i suoi interessi, offrendo stimoli ed incoraggiamenti, ma anche solidarietà e amicizia. Il cinema è stato il grande amore di tutta la vita: si è affermato come uno dei più attenti conoscitori di Rossellini e di Pasolini, ed in generale di tutta la produzione italiana fra i Cinquanta e i Sessanta, con una curiosa predilezione per i film operistici e musicali. Però, da protagonista entusiasta del processo di svecchiamento che investì la produzione culturale degli anni Settanta, Gianni Menon ha amato anche la musica classica e il teatro, in particolare quello sperimentale e di ricerca. Disponibile all'indirizzo [http://: www.ricerca.repubblica.it](http://www.ricerca.repubblica.it).

³ Seminario di cinema D'Avanguardia diretto e monitorato da Gianni Menon (allora responsabile nazionale ARCI) e Adriano Aprà, critico cinematografico. Il seminario ebbe luogo dentro la sede dell'ARCI di Reggio Emilia nel maggio del 1968. Quello di Reggio Emilia fu il primo di una serie di seminari sul cinema sperimentale che videro l'attenta partecipazione del giovane regista Benvenuti.

Mentre come abbiamo visto molti produttori continuavano a osservare con diffidente interesse questo cinema «sotterraneo e di confine», stavano comunque nascendo in quegli anni delle realtà, dei gruppi d'incontro, dei cenacoli in cui la frequenza creativa sembrava voler cambiare passo e aprirsi a un vento di rivoluzioni e di sperimentalismi in atto. È dentro questi nuclei nevralgici degli anni Settanta che va inquadrata parte della formazione errabonda di Paolo Benvenuti che facendo la spola tra la città sull'Arno e la città sul Tevere, iniziò a frequentare, tramite l'amicizia di Adriano Aprà e Gianni Menon, il clima trasteverino della Roma degli anni Settanta. Scrive Italo Moscati:

A Trastevere si sviluppò un piccolo villaggio romano, sorta di caotico e dialettale insediamento di vite vissute venute ben prima del Village newyorkese. [...] Qui deflagrò un'appassionata voglia di autonomia e di novità, mettendo insieme una folla inquieta di idee ed esigenze che erano nell'aria della contemporaneità in cammino. Il villaggio trasteverino si trasformò in una realtà molto viva, qualcosa che, voltandosi indietro, si può persino paragonare ad un'università popolare, giovanile.

Un'università *sui generis*, anarchica, libertaria, aperta e contraddittoria. Non erano tollerati docenti, se non quelli che possedevano un particolare carisma (un Carmelo Bene ad esempio), e quelli che venivano e praticavano con rabbia e spesso arroganza, presunzione, vanità, esperienze artistiche, culturali, politiche minoritarie, svincolate dai poteri istituzionali. [...] C'era, attraente, e capace di suscitare un'eccitante illusione di essere del mondo e nel mondo, un luogo nello stesso tempo piccolo e grande, uno spazio minimo ed elastico in cui la voglia d'esistere s'intrecciava con la matassa delle immagini del vecchio cinema, del vecchio teatro, della vecchia musica con le immagini del nuovo cinema, del nuovo teatro, della nuova musica. [...] Era un'università, forse la gloriosa caricatura di un'università, che subiva influenze da varie parti, dai festival particolari con tensioni alternative come la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro e dal Festival Internazionale del Teatro Sperimentale di Nancy o dalla convulsa, spesso anonima, rete di stimoli proveniente da riviste e rivistine, da ispirazioni di modelli venuti o cercati con passione soprattutto nell'America del cinema o del teatro o della musica indipendenti, ma anche nei paesi dell'est (Ungheria, Cecoslovacchia, Polonia). (Moscati 2004, 96-97, il corsivo è dell'autore)

In questo clima Benvenuti ebbe modo di veder sedimentati gli insegnamenti appresi all'interno dell'importante seminario di Reggio Emilia, ebbe modo di confrontarsi con giovani autori carichi d'entusiasmo nell'approcciarsi alla settema arte, e seguendo questo fiume in piena, poté immergersi infine in quello che sarà poi il percorso naturale di questi fermenti, il luogo di produzione utopico in cui si riuscì in quegli anni a dar voce a quei cortocircuiti di un cinema nuovo e anarcoide: gli *Sperimentali TV* diretti da Italo Moscati.

Ad affiancare, a livello distributivo, la coraggiosa opera degli *Sperimentali TV*, in quegli anni era, nel pieno della sua attività, il *Filmstudio*, cineclub d'avanguardia, situato in Trastevere in via Degli Orti d'Alibert.

In quegli anni, il Filmstudio era un osservatorio cosmopolita, un laboratorio dove potevano essere sperimentate nuove proposte artistiche, critiche e culturali. [...] Luogo privilegiato per la formazione di nuovi registi, studiosi, operatori culturali e, più in generale, per la formazione di un nuovo pubblico, più esigente e consapevole.

Il Filmstudio si proponeva di creare una struttura nuova nel nostro paese dove potessero essere mostrati liberamente, con una programmazione giornaliera, il cinema d'arte e quello di sperimentazione, dove avere l'opportunità di vedere e far vedere classici della storia del cinema fortunatamente recuperati, film dell'avanguardia storica sconosciuti in Italia, cinema sperimentale, cinema indipendente italiano, europeo e americano, nuovo cinema e film delle cinematografie "emergenti". [...] Un nuovo modello di associazione di cultura cinematografica: un centro di ricerca e di elaborazione culturale dove sperimentare nuove proposte artistiche e critiche e approfondire i rapporti del cinema con le altre arti e gli altri media. [...] Al Filmstudio sono stati presentati per la prima volta in Italia i cortometraggi e i lungometraggi di Wenders, Fassbinder, Herzog (e degli altri cineasti del Nuovo Cinema Tedesco) e diversi film di Glauber Rocha, Solanas, Godard, Rohmer, Robert Kramer [...]. L'associazione ha, inoltre, realizzato le più importanti retrospettive italiane di "New American Cinema", di "Cinema d'artista" italiano e americano, di cinema indipendente italiano, di cinema underground europeo [...], le rassegne dedicate al cinema delle Avanguardie storiche (cinema espressionista, dadaista, surrealista e letterista). [...] Hanno frequentato il Filmstudio numerosi cineasti e tra questi: Gianni Amelio, Gianni Amico, Michelangelo Antonioni, Dario Argento, Pupi Avati, Marco Bellocchio, Bernardo e Giuseppe Bertolucci, Liliana Cavani, Peter del Monte, Marco Ferreri, Jean Luc Godard, Pierre Clementi, Franco Brusati, Gregory Markopoulos, Salvatore Piscicelli, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Paolo e Vittorio Taviani, Luchino Visconti⁴.

Anche Paolo Benvenuti entra a pieno nella realtà del *Filmstudio* quando, nel 1972, Adriano Aprà decide di inserire in programmazione un suo mediometraggio, *Del Monte Pisano* (1971). Il film viene proiettato e riceve gli apprezzamenti di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet che successivamente decideranno di chiamare proprio Paolo Benvenuti per lavorare con loro come assistente nel film *Mosè e Aronne* (1974).

Nel 1972 Jean-Marie Straub proporrà il nuovo progetto *Medea* del regista pisano a Italo Moscati per gli *Sperimentali TV*.

Da questa prima analisi possiamo vedere chiaramente come Paolo Benvenuti nel cinema degli anni Settanta si possa contestualizzare in quella realtà romana che ha come terreno di riferimento artistico due poli principali: gli *Sperimentali TV* a livello produttivo e il *Filmstudio* trasteverino a livello distributivo. So-

⁴ Testo anonimo, Filmstudio. Disponibile all'indirizzo <http://www.filmstudioroma.com>,

no queste due realtà che, sfidando la natura industriale del cinema, cercarono di aprire nuovi orizzonti di un cinema possibile, di un cinema fuori dal coro.

Paolo Benvenuti si nutre di queste due realtà, andandosi a creare in quegli anni non solo un'esperienza di vita e professionale ma anche una trama di scelte, di rimandi, di gusti acquisiti e rigorosamente cercati che andranno a costituire il suo occhio d'autore. Paolo Benvenuti si muove e si forma dunque in questo fervente e dinamico clima di un ipotetico cinema borderline, che racchiude dentro di sé la concezione del medium artistico come catalizzatore di sperimentazione e ricerca.

Resta adesso da comprendere, all'interno di queste nuove e varieguate proposte di cinema, come possa più precisamente esser letta e iscritta la nascente figura autoriale di Paolo Benvenuti.

In primis va delineato il campo d'indagine e di scelta ed è quindi doveroso precisare come seguendo la suddivisione suggerita da Aprà, nel panorama dei «marginali» del cinema italiano, è possibile evidenziare, a vantaggio classificatorio, tre sottogruppi: 1) I 'Narratori'. 2) Coloro che fecero in qualche modo da anello connettivo tra Narratori e Sperimentatori. 3) Gli 'Sperimentatori' veri e propri.

Nel primo gruppo dei Narratori troviamo ad esempio: Micheli, Bigoni, Bologna, De Lillo-Magliuolo, Gagliardo, Maluzzi, Mazzacurati, Natoli, Odorisio, Rosati, Segre, Soldini, – distinti dagli Sperimentatori per aver scelto un cinema di racconto che, come evidenzia Adriano Aprà: «avrebbe potuto trovare un suo pubblico se solo gli fosse stato permesso di inserirsi decentemente in un sistema distributivo meno arroccato su posizioni autoprotettive» (Aprà 2005, 294).

Del secondo gruppo Claudio Caligari con *Amore tossico* (1983) e Gianfranco Fiore Donati con *Blu cobalto* (1985) che uniscono alla scelta del racconto uno stile drammaturgico e di regia d'impronta sperimentale.

Infine gli Sperimentatori tra i quali andiamo a iscrivere Paolo Benvenuti insieme a Memè Perlino, Gianikian-Ricchi Lucchi, Francesco Dal Bosco, Giuseppe M. Gaudino, Franco Piavoli, Paolo Rosa, Gabriella Rosaleva. Di quest'ultima Adriano Aprà, parlando del suo film, *Processo a Caterina Ross* (1982), scrive: «Si sente l'eco di Dreyer e forse l'influenza di Benvenuti e di Straub-Huillet – si pensi a *Geschichtsunterricht* (*Lezioni di storia*, 1971). Come sottolinea Aprà: «curiosamente sarà proprio Benvenuti a riproporre il tema della strega, con stile diverso ed epilogo più dialettico, in *Gostanza da Libbiano* (2000)» (Aprà 2005, 294).

Tirando le fila di queste argomentazioni e analisi, credo che il cinema di Paolo Benvenuti vada inquadrato come gravitante all'interno di quei movimenti marginali del cinema italiano tra la metà degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta. Paolo Benvenuti condivide la sua esperienza di esordiente in sintonia con quegli autori per i quali come scrive Aprà: «già il concetto di opera prima è un pensiero fragile e in perenne riassetto e lo stesso parlare di cinema "indipendente" può essere fuorviante, perché quasi sempre siamo di fronte a un'indipendenza forzata» (Aprà 2005, 294).

Adriano Aprà sottolinea con chiarezza come, dall'analisi di questo gruppo di autori *borderline*, ognuno con un'estetica e una poetica a sé stante, si possano

comunque tracciare dei punti di contatto identitari, riscontrabili con evidenza nelle specifiche scelte tecniche e di formati: una netta e apprezzabile coerenza, resa ancora più forte se si tiene conto della ‘diffusionÈ esigua e gracile a cui questi film andarono incontro.

Tutti i film [...] hanno avuto una visibilità minima. Se si guarda al cinema come ciò che si proietta nelle sale o si trasmette in televisione, essi “non esistono”. Ma segnalano e anticipano la possibilità di un altro modo di porsi nei confronti del cinema, già solo con la loro fattura tecnica: uso dei formati minori, cosiddetti non standard; mantenimento del classico e armonico mascherino 1.37:1 (quando al cinema, ma non ancora in televisione, è ormai diventato obbligatorio girare e proiettare in 1.85:1), inevitabile è vero, con i formati minori ma conservato nei rari gonfiaggi; impiego della presa diretta del suono, che spiazzava lo spettatore in un’epoca ancora devota al suono doppiato.

[...] Tuttavia proprio tra questi marginali, automarginalizzatisi a ragion veduta o marginalizzati da un sistema in crisi, è possibile trovare i primi sintomi, dopo quelli della fine degli anni ’60, di ciò che col tempo, addirittura un decennio dopo, si costituirà come insieme di anticorpi, come una tendenza forse non esplicita ma indiscutibile di un modo nuovo di affrontare il cinema; una presa di posizione che sancisce la fine di un “Cinema unico” e apre la strada a un “Cinema plurale” (in senso stilistico, tecnico, produttivo e distributivo). (Aprà 2005, 294-301)

2. Lo stato dell’arte: Paolo Benvenuti e la fortuna critica

Nel delineare le influenze critiche che si sono interessate alla cinematografia di Paolo Benvenuti sarà fruttuoso, per chiarezza d’analisi, dividere la sua filmografia in tre sezioni. Nel primo segmento, sviluppatosi in tutto l’arco degli anni Settanta e che inaugura la produzione del regista pisano, i contributi critici scarseggiano sia nelle riviste specializzate sia all’interno dei cataloghi festivalieri. È stato però possibile rintracciare, per tutti i cortometraggi in 16mm, un discreto numero di articoli da parte della stampa locale. La frequenza d’interesse e d’approfondimento subisce un’intensificazione evidente nel 1988 quando l’opera prima di Paolo Benvenuti, *Il bacio di Giuda*, viene presentata alla ‘Settimana della critica’ all’interno della Mostra del cinema di Venezia. Oltre alle testate locali l’interesse si allarga a macchia d’olio anche alle testate a diffusione nazionale. Il *Corriere della sera*, *Il Messaggero*, *Il Giorno*, *La Stampa*, *l’Unità*, affrontano con interesse la tematica del *Giuda rivelato* e seguono con puntualità l’ingresso de *Il bacio di Giuda* alla Mostra del Cinema di Venezia. L’opera prima di Benvenuti inizia a interessare i primi studiosi che dedicano al film articoli o saggi nelle riviste specializzate. Tra questi ricordiamo: Virgilio Fantuzzi (1998, 260-72) per *La Civiltà Cattolica* che dedica a *Il bacio di Giuda* una puntigliosa analisi strutturale.

Un altro importante saggio scritto da Padre Nazareno Taddei (1988, 26-27) appare nella rivista *Edav* ed evidenzia l’approccio innovativo della lettura dei Vangeli proposta da Paolo Benvenuti.

Nei due film successivi, *Confortorio* e *Tiburzi* – che inquadrriamo nella sezione filmografica degli anni Novanta –, è la partecipazione di entrambe le opere al Festival del film di Locarno a risvegliare e a rinvigorire la curiosità della critica verso il regista pisano.

Morando Morandini (1992) scrive su *Il Giorno* un primo inquadramento sul tema dei confortatori nella Roma papalina del Settecento.

Seguendo sempre la scia del prestigioso festival elvetico, scrivono su *Confortorio* di Benvenuti: Nicola Siciliani De Cumis (1993, 73-74) per *Cinema Nuovo*, Fabio Matteuzzi e Simona Migliorini (1993, 53-54) per *Cineforum*.

Nel 1999 esce un volume a cura di Marco Cini, *Tiburzi. Dalla sceneggiatura al film*.

Questo contributo vuole mettere a fuoco, attraverso un'analisi comparativa tra la sceneggiatura e il testo filmico, le analogie e le disuguaglianze nel passaggio realizzativo dal 'film sulla carta' al film vero e proprio. Un'introduzione di Goffredo Fofi propone un'analisi del film *Tiburzi*, evidenziandone la natura 'appartata' rispetto alle altre opere dell'autore facenti capo – come vedremo successivamente con il film *Gostanza da Libbiano* – a un solido blocco tematico e iscritte in un «trittico pittorico con assunto interno». Fofi evidenzia inoltre le analogie poetiche con gli altri film dell'autore. Questa seconda sezione del ragionamento riconduce il film *Tiburzi* dentro l'originale rigore della filmografia benvenutiana. Il contributo di Fofi prosegue con un'acuta riflessione sul rapporto tra il mito, la storia e i paesaggi, punto nevralgico della drammaturgia del film.

Chiude il volume un acuto saggio di Lorenzo Cuccu che s'immerge dentro lo snodo delicato che nel processo creativo è quello del passaggio dalla sceneggiatura al film, dalla parola all'audiovisione nella quale, come scrive Cuccu,

si gioca il rapporto e il conflitto tra la concezione del film, il suo "pensiero", che ne è la struttura, lo scheletro e la sua materializzazione in immagini, frutto di un'autonoma forza visionaria, pittorica e cinematografica, che quello scheletro riveste di carne e sangue. (Cini 1999, 128)

Cuccu evidenzia come nel passaggio tra la sceneggiatura e il film compiuto il discorso dell'autore si confermi (vedi il tema dell'accanimento investigativo), si modifichi (sia dal punto di vista strutturale che espressivo) e si completi (le variazioni introdotte in sede di ripresa e di montaggio sono in realtà delle accentuazioni dell'impianto narrativo, discorsivo e simbolico che caratterizzano la sceneggiatura).

Di *Tiburzi* scrive inoltre Luciano Barisone per *Duel*, affrontando nello specifico la scelta narrativa di Benvenuti in merito al tempo della storia trattata nel film e le motivazioni psicologiche del celebre brigante maremmano nei suoi ultimi giorni di vita. Infine Paola Cristalli (1996) per *Cineteca* analizza il tema narrativo che lega il film *Tiburzi* alle opere precedenti dell'autore: l'apologia dell'identità dell'uomo.

Nella filmografia di Benvenuti gli anni Duemila si aprono con un importante successo. Il film *Gostanza da Libbiano* riceve il premio speciale della giuria al Festival del film di Locarno. Significativi spazi all'interno delle riviste specializ-

zate si aprono per accogliere e analizzare l'ultima opera di Benvenuti. Mariella Cruciani (2001, 17-19) per *CineCritica* dedica due articoli al cinema del regista pisano analizzando sia il rapporto tra il tempo storico della vicenda e la dinamica psicologica che innesca la protagonista del film (interpretata da una formidabile Lucia Poli), sia l'uniformità tematica di tutta la filmografia dell'autore in esame.

Marco Cavalleri (2001, 68-72) e Giovanni Braida (2001, 92-94) per *Ciemme*, evidenziano il rapporto tra il documento storico e il film. Luca Mosso (2001, 37-39) per *Cineforum* analizza nel film i rapporti di potere tra le profonde trasformazioni dell'Inquisizione del Cinquecento con la tematica del femminile. E ancora, seguendo forse quella che può essere considerata come la più netta manifestazione d'interesse di tutta la carriera di Benvenuti, scrivono di lui Angelo Signorelli (2001, 34-37) per *Cineforum*, Mino Argentieri (2001, 20-21) per *CinemaSessanta*, Luciano Barisone (2001, 38) e Massimo Galimberti (2001, 36-37) per *Duel*, Attilio Coco (2001, 42) per *Segnocinema*.

L'uscita di *Segreti di Stato* porta con sé un polverone di polemiche come si può ben dedurre dalla lettura della stampa nazionale che ritrae (secondo lo status politico di 'appartenenza' della testata) il film di Benvenuti come un capolavoro di chiarezza e di verità storica (*l'Unità*, *il manifesto*, *la Repubblica*) o un capolavoro di disonestà (*Il Giornale*, *Avvenire*, *Avanti!*, *Libero*).

Roberta Ronconi (2003) per *Liberazione* apre con un titolo potentemente provocatorio: *Un film può cambiare la storia?*

Paolo D'Agostini (2003b) per *la Repubblica* scrive: *Salvatore Giuliano, il mistero continua...* e Natalia Aspesi (2003) evidenzia come il film di Benvenuti proponga una verità altra attraverso i risultati di una nuova ricostruzione storica.

Maurizio Nichetti (2003) sempre per *la Repubblica* evidenzia come *Segreti di Stato* sia un film coraggioso all'interno del cinema italiano, per le tematiche che affronta e per come le affronta.

Quando *Segreti di Stato* approda al Festival di Venezia la polemica dilaga e s'infiamma.

È Alberto Crespi (2003) per *l'Unità* a scrivere l'articolo che punta al cuore della bufera. Crespi evidenzia con chiarezza il punto nevralgico della ricerca storica di Benvenuti e il suo articolo suona come un manifesto: *Mafiosi con il certificato Scelba*.

E ancora Gabriella Gallozzi (2003a) per *l'Unità* ribadisce il fulcro della polemica evidenziando come sia proprio la firma di Scelba sul documento mostrato nel film a infiammare gli animi.

Simonetta Robiony (2003) per *La Stampa* afferma provocatoriamente: *La storia di Portella è da riscrivere*. Leonardo Jattarelli (2003) per *Il Messaggero* scrive a effetto la tesi del film di Benvenuti: *Per Portella si parli di strage politica*.

D'altro canto, Francesco Bolzoni (2003) per *Avvenire* afferma che *Segreti di Stato* è un film di denuncia senza prove, Michele Anselmi (2003) per *Il Giornale* esordisce ironicamente affermando che nell'opera di Benvenuti ci sono *Troppi Segreti di Stato per un film solo*. Antonio Signorini (2003) per *Il Giornale* propone la tesi per cui con questo film la sinistra voglia *riscrivere la storia* e ancora Valerio Riva (2003) sempre per *Il Giornale* intitola il suo articolo così: *Segreti*

di Stato, *il film che describe la storia ma distorce la verità*. Aldo Ricci (2003) per *Avanti!* describe la ricostruzione di Benvenuti come *un assurdo teorema*. Massimo Merendi (2003) per *Il Giornale* parla di «mistificazione della realtà storica».

In questo scenario non mancano certo le botte e risposte come il caso dell'articolo scritto da Tullio Kezich che sul *Corriere della sera* dichiara che il documento con la firma di Scelba che viene mostrato nel film è falso e aggiungendo con una punta d'ironia che: «I sentieri della storia e dell'invenzione della cronaca e della fantasia, della denuncia e dell'illazione devono restare ben distinti, altrimenti si rischia di buttare in pasto alla platea affamata di scandali delle mezze verità che a volte sono peggiori delle bugie» (Kezich 2003). La risposta arriva da Nicola Tranfaglia che su *l'Unità* avvalora la tesi di Benvenuti specificando che il documento con la firma di Scelba è confermato da una dettagliata perizia calligrafica e che molte altre tesi suggerite nel film si avvalgono dell'ausilio dell'eminente storico Giuseppe Casarrubea.

Emerge con evidenza che con *Segreti di Stato* molti saggisti, studiosi e critici, alcuni perché interessati al suo cinema altri perché interessati alla polemica che ne gravita attorno, si avvicinano con rinnovato interesse a questo appartato autore pisano. Così in questa *Nouvelle Vague* delle polemiche Paolo Benvenuti viene citato e analizzato a più riprese da molte riviste specializzate. Ricordiamo Michele Murangi (2003) per *Cineforum: Portella dei segreti – Guerre segrete del dopoguerra* e un importante contributo firmato da Tullio Masoni (2000, 16-28) per *Bianco e Nero*. Masoni affronta il rapporto tra cinema e storia, evidenziando come quest'asse portante della poetica dell'autore si possa ricongiungere sia all'aspetto che lega Benvenuti a Rossellini, sia alle giovanili esperienze a contatto con i maggianti butesi. Il contributo presenta un ulteriore ragionamento sul come Benvenuti concepisce il senso del 'documentario' e in quale accezione egli si definisce documentarista di film storici. Conclude il saggio un ampliamento tematico che evidenzia il rapporto tra il cinema storico dell'autore e la sua modalità di messa in quadro e di messa in scena.

Il film che a oggi chiude la filmografia di Paolo Benvenuti è *Puccini e la fanciulla* (2008). L'opera è presentata al Festival di Venezia nello stesso anno e seguita dalle maggiori riviste specializzate.

Virgilio Fantuzzi (2009b, 292-304) per *La Civiltà Cattolica* riserva all'opera benvenutiana il dettaglio e la profondità dell'analisi strutturale.

Carlo Chatrian (2008, 61-62) e Nuccio Lodato (2009, 20-31) per *Cineforum*, Lorenzo Codelli (2008, 41-49) per *Positif* evidenziano come in questo film Benvenuti riconfermi l'interesse verso la difesa dell'identità negata.

Nel 2014, sulla rivista on-line *Arabeschi*, esce un saggio di Michele Guerra che ripercorre *in toto* la carriera benvenutiana concentrandosi sulle esperienze più significative che hanno forgiato il metodo e lo sguardo autoriale del regista pisano. Mediante questo *excursus* si ricostruisce la genesi dell'ultima opera di Benvenuti: *Puccini e la fanciulla*⁵.

⁵ Arabeschi.it. Cfr. Guerra (2014).

Nel 2015, su *L'avventura* viene pubblicato un saggio firmato da Sandro Bernardi: *Puccini e la fanciulla. Appunti per una storiografia cinematografica*.

In questo contributo Bernardi (riflettendo sulla natura del cinema di Paolo Benvenuti ed analizzando l'ultima opera dell'autore pisano) cerca di dare risposta alla domanda sul come fare un cinema narrativo pur rimanendo fedele ai documenti storici (Bernardi 2015, 21-40).

Come abbiamo visto, nel corso della carriera di Benvenuti diviene tangibile, da parte della critica, un progressivo interesse nei confronti delle sue opere. Questo fenomeno si registra dagli articoli e dai saggi che progressivamente si allargano da un primo tessuto locale e regionale, fino a investire sia i maggiori quotidiani nazionali, sia le più importanti riviste di cultura cinematografica.

Se è vero però che le riviste di settore e i quotidiani documentano gli sviluppi di Benvenuti con una certa immediatezza già dai primi anni di carriera dell'autore pisano, la saggistica monografica si muove con un tempo diverso, quasi a voler giustamente far consolidare le opere dell'autore, sondarne la coerenza, la forza poetica e la produttività. In questo senso, dovremo attendere fino al 1997 per registrare il primo contributo monografico interamente dedicato al cinema di Paolo Benvenuti. Il volume vede la curatela di Luisa Ceretto (1997) e presenta due interviste. Nella prima sezione, Luisa Ceretto delinea le principali esperienze formative di Paolo Benvenuti. L'intervista prosegue poi distaccandosi dall'impianto biografico e delineando invece alcuni punti nevralgici della poetica dell'autore: il rapporto con la storia, il rapporto con la pittura, il lavoro con gli attori.

La sezione curata da Goffredo Fofi presenta invece un *focus* sul film *Gostanza da Libbiano* evidenziando in particolar modo come l'opera si andasse già a suo tempo a inserire dentro un percorso filmografico molto rigoroso definibile come un trittico pittorico con una pala centrale (*Il bacio di Giuda*) e due pale laterali (*Confortorio* e *Gostanza da Libbiano*). In questi tre film è presente un assunto interno che Benvenuti tende fin da subito a definire come una riflessione sulla parola liberatrice di Cristo e le successive aberrazioni della Chiesa, in quanto meccanismo di potere, ha compiuto contro la dignità e l'identità del 'prossimo'.

Goffredo Fofi propone nello stesso anno un volume monografico (Fofi 2000) che analizza nel dettaglio il film *Gostanza da Libbiano*. Nella prima sezione, lo studioso prende in esame i fulcri tematici fondamentali della narrazione dell'opera e si concentra infine nel definire la posizione poetica dell'opera all'interno della filmografia di Paolo Benvenuti.

L'interessamento al femminile, il lavoro sul documento storico e il concetto del 'film di parola' sono temi cardine che Goffredo Fofi fa emergere nella successiva sezione che presenta un'intervista a Paolo Benvenuti.

Conclude il volume un'inedita intervista a Lucia Poli che propone un nuovo punto di vista dal quale leggere lo sviluppo della realizzazione del film con particolare e adeguato accento sul rapporto tra regia e recitazione.

Sempre nello stesso anno si trova un altro volume che tende a mettere in evidenza il rapporto tra il documento storico e il film in *Gostanza da Libbiano* (Caretto 2000) A tal fine vengono riportati *in toto* e in edizione originale sia il

documento storico – ovvero *Il processo d'una strega: verbale del 1594*, redatto da Vincenzo Viviani – sia la sceneggiatura scritta da Stefano Bacci, Paolo Benvenuti e Mario Cereghino. L'introduzione di Laura Caretti ripercorre la narrazione del film evidenziando le scansioni drammaturgiche più significative e portando alla luce i sottotesti che emergono nella drammaturgia filmica. Un saggio firmato da Silvia Nannipieri, Marilena Lombardi e Arianna Orlandi va a concludere il volume, proponendo una ricostruzione strettamente storica in merito al tema dell'Inquisizione nella San Miniato del Cinquecento.

Nel 2003 esce una monografia curata da Goffredo Fofi (2003) interamente dedicata al cinema di Paolo Benvenuti. L'impianto del volume propone un saggio introduttivo in cui lo studioso passa in rassegna i fulcri della poetica dell'autore soffermandosi sulla «dimensione artigiana» del suo cinema, sul rapporto tra il documento storico e l'evolversi drammaturgico delle storie presentate, sull'importanza tematica che riveste 'la geografia' mostrata nei suoi film. Il ragionamento viene declinato soffermandosi puntualmente su tutti i lungometraggi dell'autore fino all'ultima opera, *Segreti di Stato*, a proposito della quale Fofi mette in evidenza la duplice natura del film: quella di essere sia una *lezione di storia* sia un'*elaborazione di un metodo* (il metodo di ricerca proposto da Benvenuti ed elaborato grazie alla sua amicizia con Danilo Dolci).

A questa sezione segue un'intervista che affronta il rapporto tra il cinema e la storia. In particolare Fofi approfondisce il tipo di storia che rientra nell'interesse dell'autore mettendola in relazione con il tema trattato appunto in *Segreti di Stato*. Da questo approccio emerge una riflessione sul metodo del cinema storico e nel dettaglio sul come un autore cinematografico debba porsi di fronte a un'inchiesta storica per giungere alla sceneggiatura di un film. In questo senso il caso di Benvenuti appare estremamente interessante in quanto non si limita solo a ricostruire la 'storia' tramite i documenti ma in *Segreti di Stato* si spinge oltre arrivando a «rileggere e reimpostare l'intera inchiesta» al fine di trovare un disegno comune che presenti, nel modo più chiaro possibile, come possano essersi svolti i fatti.

Chiude il volume un'intervista inedita a Paola Baroni, collaboratrice nonché moglie di Paolo Benvenuti. In quest'ultima sezione Paola Baroni ci svela come si sia svolto il corposo lavoro di sottrazione drammaturgica che ha portato alla realizzazione di *Segreti di Stato*. Infatti in questo film Paola Baroni è stata presente a fianco di Paolo Benvenuti nella triplice veste di aiuto regista, sceneggiatrice e assistente al montaggio.

Sempre nello stesso anno esce un volume che affronta con assetto più marcatamente metodologico il cinema di Paolo Benvenuti. Si tratta di *Inquadratura, etica e storia* di Gian Luca Roncaglia (2003). Il volume è diviso in tre sezioni distinte. Nella prima parte Roncaglia costruisce una biografia ragionata e approfondita a partire dagli anni di formazione di Benvenuti fino a scorrere, uno per uno, la genesi dei lungometraggi dal *bacio di Giuda* fino a *Segreti di Stato*. La seconda parte è dedicata alle analisi di ciascun film. Infine, l'ultima parte approfondisce nel dettaglio il metodo di lavoro dell'autore e le dinamiche fondamentali del suo discorso. Vengono così passate in rassegna le problematiche riguardanti il rap-

porto tra il documento storico e il film, l'approccio 'pittorico' all'immagine e il concetto di inquadratura e di etica del punto di vista secondo Paolo Benvenuti.

Nel 2004 esce un volume che riunisce cinque saggi di Virgilio Fantuzzi (2004). Tre di questi erano già stati presentati su *La Civiltà Cattolica*, rivista dei gesuiti italiani, per la quale Fantuzzi scrive da più di quarant'anni.

Virgilio Fantuzzi tramite il suo approccio analitico attraversa le storie della bibliografia benvenutiana, mostrando le ragioni metodologiche e ideologiche dell'autore e rivelando i sottotesti nascosti delle strutture drammaturgiche. Il contributo critico metodologico di Fantuzzi va a mio avviso considerato come una colonna portante nell'approccio metodologico al cinema di Paolo Benvenuti non solo per la chiarezza di sintesi e la profondità d'analisi che caratterizzano i suoi scritti, ma anche per la costanza e la coerenza con cui lo studioso ha seguito puntualmente il cinema di Paolo Benvenuti dagli esordi fino a oggi.

Nel 2010 viene pubblicato un volume monografico che riunisce diversi saggi di studiosi che si sono a più riprese occupati di Paolo Benvenuti. Il volume, *Le maschere della storia*, a cura di Alberto Morsiani e Serena Augusto (2010), si apre con un'intervista a Paolo Benvenuti che traccia un confronto tra il cinema dell'autore pisano e il cinema italiano degli anni Novanta. Il successivo saggio di Virgilio Fantuzzi evidenzia il tema costante dell'intera filmografia benvenutiana ovvero la rivendicazione dell'identità negata. Il saggio di Tullio Masoni traccia un *excursus* nella formazione artistica di Paolo Benvenuti partendo dal film d'esordio fino alle opere più mature dell'autore.

Pierpaolo Loffreda nel suo saggio offre un impianto marcatamente più analitico trattando del film *Confortorio* e aprendo approfondimenti e riflessioni sugli snodi cardine della poetica dell'autore.

L'analisi di *Tiburzi*, da parte di Rinaldo Censi, si focalizza sul senso della microstoria dentro la filmografia dell'autore e delinea le matrici iconografiche (Roberto Rossellini, John Ford, Theodor Dreyer) dell'assetto audiovisuale del film.

Il successivo saggio di Roberto Chiesi affronta l'essenza del film *Gostanza da Libbiano* come «sortilegio di parole» e analizza la resa drammaturgica di ritmo e intensità d'atmosfera resa a partire dal documento redatto dal notaio Vincenzo Viviani. Il volume si chiude con il saggio di Alberto Morsiani dedicato a *Puccini e la fanciulla*, nel quale lo studioso analizza l'ultimo film di Paolo Benvenuti partendo dal rigoroso e ragionato tessuto sonoro fino alla sintagmatica dei movimenti di macchina, carichi di sottotesti drammaturgici e tematici.

3. La struttura della ricerca: motivazioni, obiettivi, approcci metodologici e strumenti

In sintesi, riprendendo le fila di quanto detto sopra, va riconosciuto alla critica di esser riuscita – pur sfidando l'approccio riservato di Benvenuti all'interno del panorama del cinema italiano – a esprimere le dinamiche essenziali del suo discorso artistico e a seguire i passaggi di senso fondamentali della sua carriera.

Nonostante ciò, da un'analisi approfondita della bibliografia, mi è parso evidente come, sia nelle interviste rilasciate dall'autore, sia in molte pubblicazioni a lui riservate, si cercasse – a volte con preciso intento chiarificatore – di sezionare

gli snodi fondamentali del discorso di Benvenuti quasi isolandoli l'uno dall'altro mediante netti compartimenti stagni.

Questo approccio, seppur comprensibile ed essenzialmente efficace, mi è sembrato necessitasse di un ulteriore affinamento. Molti scritti riuscivano ad analizzare le dinamiche del cinema dell'autore ma la rigida impostazione analitica con cui venivano redatti rischiava di perder per strada il fulcro stesso della ricerca; ovvero il fornire un'interpretazione unitaria tramite cui leggere in profondità le scelte linguistiche e il percorso poetico dell'autore.

Ciò che mi ha guidato nell'impostare il fulcro della mia ricerca è stata l'adesione a un concetto di Roberto Rossellini che si trova con chiarezza anche nel cinema di Paolo Benvenuti:

Perché un'arte diventi un'arte bisogna che possenga un linguaggio, che esprima cose comprensibili alla media degli individui. [...] Oggi manchiamo di qualcosa di più delle idee, di più del linguaggio: manchiamo d'un vocabolario, addirittura d'un alfabeto. Credo sia necessario, per poter fare opera utile, ricostruire le lettere dell'alfabeto. Non si tratta di trasformare l'arte, ma di ritrovarla. Per ritrovare l'arte – un'arte che si è completamente corrotta, che si è volatilizzata in astrazioni, che ci ha fatto perdere l'abitudine non soltanto del linguaggio ma anche dell'alfabeto su cui si basa questo linguaggio – bisogna fare il grande sforzo di ricostruire il linguaggio. (Roberto Rossellini in Rondolino 1995, 31)

Il fulcro centrale di questa ricerca vuole infatti proporre un'analisi riguardante la messa in forma e l'evoluzione del linguaggio nel cinema di Paolo Benvenuti.

Quello di Paolo Benvenuti è un cinema monolitico che l'autore pisano costruisce armonizzando, col tempo e con l'esperienza, i tasselli del suo discorso artistico.

Nella ricerca qui di seguito presentata si è cercato di lavorare con attenzione analitica sul tessuto connettivo che lega questi tasselli e che fa acquistare coerenza e compattezza al discorso di Benvenuti.

In questo senso, era di fondamentale importanza inoltrarsi nelle intersezioni poetiche dell'autore, abbracciando un'analisi metodologica meno classificatoria e proprio per questo più inclusiva.

Dopo un'accurata analisi e revisione della filmografia esistente, mi è stato chiaro come il corretto metodo di lavoro dovesse svilupparsi tramite due linee comunicanti: un accurato studio bibliografico e una dettagliata ed esaustiva intervista all'autore.

L'intervista rappresenta però anche uno strumento parziale e limitato a livello analitico perché non contempla una distanza critica necessaria e potremmo dire che tende a privilegiare l'idea che l'autore si è fatto della sua opera piuttosto che analizzare ciò che l'opera è o rappresenta. L'intervista tende ad esprimere senza filtri ciò che è nella mente dell'autore penalizzando quella distanza necessaria che serve per giudicare un'opera e privilegiando invece «il giudizio intenzionale» che l'autore si è creato a riguardo della sua stessa opera. Tutti questi limiti esistono e la riflessione che ha preceduto la mia scelta è stata lunga e fitta di ripensamenti. Infine ho seguito il percorso dell'intervi-

sta tenendo ben presente i miei obiettivi di ricerca. Se l'intervista da un lato si mostrava inadeguata nell'analizzare le opere dell'autore, d'altro canto poteva rivelarsi un efficace strumento per ricostruire il percorso poetico del regista pisano. In questo senso ho utilizzato le informazioni desunte dall'intervista mettendole sempre a confronto con l'altro aspetto metodologico della mia ricerca: lo studio bibliografico.

Le interviste sono così strutturate: una prima sezione rivolge uno sguardo dettagliato sulle esperienze della formazione artistica di Paolo Benvenuti analizzando inoltre la genesi di tutte le opere che l'autore realizza tra il 1968 con il suo primo corto *Il Balla Balla* fino a *Il giorno della regata* del 1983. In questo capitolo l'intervista fornisce non solo un chiaro e dettagliato viatico per comprendere le esperienze che hanno formato la coscienza autoriale di Paolo Benvenuti ma prova anche a tracciare, in modo trasversale, un approfondimento all'interno del tessuto storico dentro cui l'autore pisano si è trovato a gravitare tra la fine degli anni Sessanta e per tutti gli anni Settanta e Ottanta.

Il successivo capitolo, *Paolo Benvenuti: genesi di uno sguardo consapevole*, tira sostanzialmente le fila dell'intervista precedente, delineando in 10 punti chiave le essenziali esperienze nella formazione di Paolo Benvenuti che l'autore pisano ha successivamente e a più riprese sublimato e introiettato nel suo sguardo autoriale.

Seguono le sei sezioni d'interviste, ognuna divisa rispettivamente in base ai sei lungometraggi dell'autore: *Il bacio di Giuda* (1988), *Confortorio* (1992), *Tiburzi* (1996), *Gostanza da Libbiano* (2000), *Segreti di Stato* (2003), *Puccini e la fanciulla* (2008).

In questi capitoli, attraverso la voce di Paolo Benvenuti, ricostruiamo la genesi di ciascun film soffermandoci nel dettaglio sul metodo di lavoro dell'autore: il primo studio sul documento storico, l'essenziale passaggio dal documento storico alla sceneggiatura e le successive problematiche di produzione: scelta delle location, selezione degli attori, rapporto con le maestranze, etc.

Seguire questo metodo, ovvero partire dalla pratica produttiva che sottende il film, mi ha permesso di indagare in modo approfondito la poetica dell'autore. Questo perché la risoluzione di molti problemi produttivi implica, nel cinema, una rilettura e un'interpretazione della drammaturgia. Quest'interpretazione continua, che l'autore deve fare ogni qual volta se ne manifesti l'esigenza, è un cammino verso un grado di consapevolezza sempre più elevato rispetto all'essenza dell'opera che egli sta realizzando.

In questo senso, questa scelta metodologica che parte dalla 'bassa cucina del cinema' si è rivelata come la porta d'ingresso per comprendere il *modus operandi* cinematografico di Paolo Benvenuti.

I frutti analitici di questi sette blocchi d'interviste sono confluiti nella sezione principale della ricerca. Questa sezione è composta da nove capitoli che si propongono di delineare un aggiornato sentiero critico per comprendere il linguaggio poetico dell'autore, analizzandone la formazione e l'evoluzione *in itinere*.

Nell'impostare un percorso che guidasse il lettore attraverso gli snodi della poetica di Paolo Benvenuti, si è voluto approfondire le intersezioni fra i vari passaggi del discorso poetico cercando di coglierne le connessioni esplicite e implicite.

Inoltre dallo studio emerge come Paolo Benvenuti integri nella sua poetica due essenze opposte e contrarie: un'anima razionale e rigorosa (nel lavoro sul documento storico, sulla sceneggiatura e nella pianificazione produttiva) e un'anima istintuale (nel momento delle riprese e nella scelta non programmata della messa in quadro e della messa in scena).

I primi tre capitoli analizzano il discorso storico nei film di Benvenuti, interrogandosi sia su quale tipo di storia venga affrontata nel discorso dell'autore (*Il cinema di Paolo Benvenuti: storia del quotidiano, storia dal basso, storia di una microstoria*), sia sul metodo che Benvenuti utilizza nel suo lavoro storico e come il tutto venga poi sublimato nei suoi film attraverso la ricerca della credibilità (*Lo storiografismo eretico di Paolo Benvenuti: il metodo, la ricerca, la credibilità*).

Chiude infine questo primo settore analitico un saggio in cui si analizza la delicata transizione dal documento storico alla sceneggiatura in un percorso che ci guida alla scoperta sia della dimensione etica del cinema dell'autore sia al fulcro tematico della sua intera filmografia (*Dalla riscrittura storica alla scrittura cinematografica: interferenza, traduzioni, reciprocità*).

Nel capitolo *Da Roberto Rossellini a Paolo Benvenuti: assimilazione e ricerca* si propone un'analisi comparata che, dalle dichiarazioni di Roberto Rossellini, permette di leggere in filigrana le scelte poetiche nel cinema di Paolo Benvenuti.

Per chiarezza d'analisi ho individuato tre aspetti fondamentali che avvicinano il discorso dei due autori: 1) Il metodo di lavoro, 2) L'ideologia: etica ed estetica 3) Il senso didattico e informativo dell'arte.

Tramite questo approccio comparativo è stato così possibile approfondire le assimilazioni ideologiche e le differenziazioni metodologiche che nel corso del tempo hanno portato il cinema di Benvenuti a una sua completa autonomia rispetto alle lezioni del Maestro.

Nel capitolo *Da Danilo Dolci a Paolo Benvenuti: il cinema maieutico* si sottolinea come la concezione maieutica nel cinema di Paolo Benvenuti abbia assunto consapevolezza dall'incontro con il pedagogo Danilo Dolci.

Ai fini del nostro discorso ci sembra importante richiamare questa esperienza perché ciò possa ergersi a chiave di lettura per il cinema dell'autore. La definizione di «Cinema maieutico» infatti è stata coniata da Dolci, che in generale non amava il cinema e lo riteneva, come tutti i mass-media, uno strumento di *trasmissione* e non di *comunicazione*. Grazie alla vicinanza con Benvenuti, Dolci scopre una diversa forma di cinema: film dalla forma 'aperta', che ricerchino un contatto attivo con lo spettatore e siano per lui stimolo di riflessione. Dopo la conoscenza di Danilo Dolci, Benvenuti fa propria la lezione del metodo *strutturale-maieutico* sublimandola nel suo linguaggio cinematografico e applicandola nelle lezioni sul linguaggio audiovisivo tenute presso la sua scuola di cinema *Intolerance* di Viareggio⁶.

⁶ Scuola di cinema fondata nel 2001 e diretta da Paolo Benvenuti con il finanziamento del comune di Viareggio. Nel 2009 con il cambiamento di giunta il finanziamento fu sospeso e la scuola chiuse nel 2010. La scuola proponeva corsi di educazione all'Audiovisivo ed era ubicata nella sede del Comune di Viareggio.

Nel successivo capitolo, *Le scatole cinesi della rappresentazione: Cinema, pittura, teatro. Dall'utilizzo storiografico del 'documento pittorico' all'etica del punto di vista* si analizza come l'inquadratura (letta nel senso etimologico di inquadrare, mettere in quadro), vada a costituire per Benvenuti il punto nevralgico della sua coscienza autoriale. Come si deve guardare il mondo e come scegliere il punto di vista della macchina da presa? È questa pulsione a caratterizzare le prime giovanili ricerche del regista pisano; un interrogarsi continuo sul senso e sulle modalità (tecniche e artistiche) del punto di vista.

Proseguendo nel nostro studio mostriamo come a risolvere questi interrogativi siano intervenuti due incontri fondamentali nella formazione del giovane Benvenuti: l'incontro con Roberto Rossellini e la scoperta del Teatro del maggio.

È proprio a partire dal Teatro del maggio che Benvenuti compie un'analisi storico-antropologica che gli permetterà di leggere e ridefinire la pittura come documento storico-figurativo. Il frutto di questa riflessione sarà la pittura eletta come *medium* di riferimento per cogliere il respiro del tempo.

Da questa presa di coscienza Benvenuti intensifica la riflessione sull'essenza della consapevolezza artistica. Afferma Benvenuti: «Io so perfettamente che quando compongo un'inquadratura sto facendo una rappresentazione (il cinema) di una rappresentazione (la pittura) di una rappresentazione (il teatro)»⁷.

L'autore pisano dichiara altresì di essere perfettamente cosciente che il cinema non è la «realtà» ma la «rappresentazione della realtà attraverso un rettangolo».

È a partire da quest'analisi che possiamo comprendere la natura del senso pittorico che si respira nelle pellicole di Paolo Benvenuti.

Nel capitolo *Dall'immagine pittorica all'immagine filmica: prospettiva e composizione*, si analizza il rapporto tra il concetto di prospettiva e il concetto di composizione (messa in scena e messa in quadro).

Paolo Benvenuti nei suoi studi giovanili presso il Magistero d'arte a Firenze approfondisce la ricerca della dinamica prospettica che più tardi entrerà nel suo cinema proprio tramite il concetto d'inquadratura.

Essendo la composizione una ricerca costante verso la distribuzione armonica delle forme, la conoscenza della prospettiva permette di elaborare le scelte linguistiche ed estetiche, padroneggiando pienamente le forme all'interno del quadro. La cura verso questo principio compositivo Paolo Benvenuti la immetterà a più riprese, nel suo *modus operandi* cinematografico.

Nel capitolo *Il pittore con la macchina da presa: Paolo Benvenuti e lo sguardo-Lumière* cerchiamo di delineare come il cinema di Paolo Benvenuti prenda vigore dalla *pittura* (in particolare dai grandi maestri artisti fiorentini del Quattrocento e del Cinquecento), ma rimanga altresì fermamente radicato al cinema delle 'vedute' Lumière. In particolare crediamo che il legame fascinatore che Paolo Benvenuti nutre nei confronti del cinema dei fratelli Lumière sia riconducibile a due principali aspetti dei cineasti francesi messi in luce da Jacques Aumont

⁷ Citazione tratta dal *corpus* di interviste a Paolo Benvenuti tenute dal sottoscritto dal gennaio 2012 al maggio 2014.

ovvero: 1) il senso arcaico del concetto di inquadrare tramite il primo strumento cinematografico, 2) l'immissione nella dinamica di scelta e di realizzazione delle prime vedute, dell'essenza percettiva e istintuale dei pittori impressionisti (Aumont 1998).

Cosa assimila Benvenuti dai fratelli Lumière? Cosa assimila Benvenuti dai Lumière-creatori d'immagini, definiti da Aumont come «l'ultimo occhio impressionista»? In questo senso, il ragionamento presente nel capitolo parte da queste due domande e cerca delle risposte, delle linee di assimilazione, di confronto, di congiunzione; al fine di definire un ragionamento teso a individuare ciò che sottende il concetto di composizione nel cinema di Paolo Benvenuti.

Chiudiamo così l'ultima sezione della nostra ricerca delineando come, Benvenuti assembli in sé lo sguardo del pittore e lo sguardo delle vedute Lumière: uno sguardo sospeso tra Pittura e Cinema, uno sguardo consapevole, uno sguardo di un cineasta e di un pittore, un *pittore con la macchina da presa*.