



Paolo Benvenuti

Il pittore con la macchina da presa



FRANCESCO GIUSIANI



STRUMENTI PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

ISSN 2704-6249 (PRINT) - ISSN 2704-5870 (ONLINE)

- 227 -

Francesco Giusiani

Paolo Benvenuti

Il pittore con la macchina da presa

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2025

Paolo Benvenuti : il pittore con la macchina da presa / Francesco Giusiani. – Firenze : Firenze University Press, 2025.

(Strumenti per la didattica e la ricerca ; 227)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221506105>

ISSN 2704-6249 (print)

ISSN 2704-5870 (online)

ISBN 979-12-215-0609-9 (Print)

ISBN 979-12-215-0610-5 (PDF)

ISBN 979-12-215-0611-2 (ePUB)

ISBN 979-12-215-0603-7 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0610-5

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover image: Anika De Klerk|Unsplash

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2025 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper

Printed in Italy

Sommario

Introduzione	7
1. Paolo Benvenuti e il cinema italiano: rapporti, connessioni, cortocircuiti	7
2. Lo stato dell'arte: Paolo Benvenuti e la fortuna critica	17
3. La struttura della ricerca: motivazioni, obiettivi, approcci metodologici e strumenti	23
Capitolo 1	
Interviste a Paolo Benvenuti	29
1. Premessa	29
2. Prime esperienze e formazione artistica	30
Capitolo 2	
Interviste a Paolo Benvenuti. I lungometraggi	83
1. <i>Il bacio di Giuda</i> (1988)	83
2. <i>Confortorio</i> (1992)	89
3. <i>Tiburzi</i> (1996)	96
4. <i>Gostanza da Libbiano</i> (2000)	105
5. <i>Segreti di Stato</i> (2003)	113
6. <i>Puccini e la fanciulla</i> (2009)	119
Capitolo 3	
Dentro il cinema di Paolo Benvenuti. La storia da ricercare, la storia da raccontare	141
1. Il cinema storico di Paolo Benvenuti: storia del quotidiano, storia dal basso, storia di una microstoria	141

2. Lo storiografismo eretico di Paolo Benvenuti: il metodo, la ricerca, la credibilità	145
3. Dalla riscrittura storica alla scrittura cinematografica: interferenze, traduzioni, reciprocità	153
Capitolo 4	
Paolo Benvenuti. Cinema, comunicazione, pedagogia	159
1. Da Roberto Rossellini a Paolo Benvenuti: assimilazione e ricerca	159
2. Da Danilo Dolci a Paolo Benvenuti. Il cinema maieutico	168
Capitolo 5	
Il pittore con la macchina da presa	175
1. Le scatole cinesi della rappresentazione: Cinema, pittura, teatro. Dall'utilizzo storiografico del documento pittorico all'etica del punto di vista	175
2. Dall'immagine pittorica all'immagine filmica: prospettiva e composizione	178
3. Il pittore con la macchina da presa: Paolo Benvenuti e lo sguardo-Lumière	181
Conclusioni	185
Bibliografia	191
Studi e saggi di carattere storico critico	191
Volumi, saggi e articoli scritti da Paolo Benvenuti	193
Articoli, saggi e interviste sui film di Paolo Benvenuti	193
Articoli on line	200
Filmografia	200
Indice dei nomi	205
Profilo biografico dell'autore	207

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 ammalia 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 Brocani, 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.

Scrivendo 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 variegate 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 Perlini, 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 spiazza 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*.

Interviste a Paolo Benvenuti

1. Premessa¹

Le interviste sono state precedute da una ricerca bibliografica e dallo studio dell'archivio presente in casa di Paolo Benvenuti².

Lo studio della bibliografia esistente su Paolo Benvenuti è stato diviso in due sezioni: la ricerca di una minuziosa rassegna stampa di tutti gli articoli di quotidiani e di riviste specializzate concernenti la carriera critica di Paolo Benvenuti e l'analisi di tutte le monografie riservate all'autore. Da questo studio è stato possibile decidere l'impostazione e l'andamento da dare all'intervista e la relativa schedatura del materiale ritrovato, mi ha permesso di impostare la prima griglia di domande. Notevole contributo nella definizione e nella messa a punto delle domande è stato dato dalla consultazione dell'archivio personale dell'autore pisano. L'archivio si trova nella dépendance presso il domicilio di Paolo Benvenuti e raccoglie il materiale realizzativo di ciascun film (sia delle prime opere in 16mm, sia dei sei lungometraggi in 35mm).

Le interviste sono state realizzate a Pisa a casa del regista, dal sottoscritto dal gennaio 2012 al maggio 2014. Durante il primo anno la frequenza degli incontri è stata di due al mese. Tra una seduta e l'altra era mio compito sbolina-

¹ Riguardo alla scelta metodologica dell'intervista rimandiamo a quanto scritto nell'introduzione.

² Nel corso della ricerca ho avuto modo di consultare nel dettaglio l'archivio personale di Paolo Benvenuti da cui ho attinto documenti che testimoniano l'*iter* lavorativo di ogni film, dai primi appunti di idee (ancora in fase embrionale) fino alle ultime stesure delle sceneggiature.

re il materiale e riscriverlo operando le dovute sintesi al fine di rendere chiara la lettura. Durante il secondo anno le interviste sono state realizzate con la frequenza di una volta al mese.

Le domande avevano una triplice struttura: una di stampo bio-filmografico, una di stampo trasversale concernente i principali snodi tematici nella poetica dell'autore e infine un'ultima analisi di stampo pratico (un immergersi con cura e attenzione nel processo organizzativo e produttivo di ciascun film, mettendo particolare accento sul rapporto tra l'autore e i vari reparti del set e connettendo questo tipo di rapporto ai successivi risultati linguistici del film finito).

I vari blocchi d'interviste, effettuate in due anni di lavoro, vedevano da parte del sottoscritto una prima intervista di setting seguita da una successiva ricerca o approfondimento bibliografico; infine un'ultima intervista-dibattito che andava a chiudere il cerchio di un settore d'indagine. Finito un settore si iniziava il successivo con la stessa struttura metodologica.

Durante i due anni d'intervista, ogni dichiarazione di Paolo Benvenuti veniva dettagliatamente analizzata e verificata tramite uno studio bibliografico. Se trovavo discrepanze tra le affermazioni di Benvenuti e le fonti bibliografiche, era mia premura organizzare un incontro aggiuntivo nella quale si andavano a trattare queste discordanze d'informazione. Dove Paolo Benvenuti citava una data, un luogo o un evento è stata mia cura andare a ricontrollare in archivio la correttezza storica dei fatti narrati e dove opportuno, inserire una nota informativa a piè di pagina.

Dopo la prima stesura dell'intervista ho pianificato altri dieci incontri con Paolo Benvenuti per chiarire alcuni passaggi concettuali della sua poetica che dall'intervista non emergevano con la dovuta chiarezza. Finita questa fase ho riscritto l'intera intervista aggiungendo i passaggi mancanti al fine di una più efficace comprensione.

2. Prime esperienze e formazione artistica

2.1. Paolo Benvenuti. L'odore del cinema (Benvenuti 1997-98, 55-56)

Il cinema era soprattutto un odore. Quell'odore acre, acido e intenso che sentivo dentro l'armadio dove mio padre teneva le pellicole. Quando ne schiudeva le scatole di metallo, quelle nere scatole tonde piene di storie arrotolate, l'odore di aceto diventava così intenso da riempire la stanza. Avevo paura allora che rimanesse nell'aria, sospeso, e che tradisse a tutti ciò che mi era stato proibito. Mio padre non voleva nemmeno che aprissi l'armadio, figurarsi le scatole! Ma io avevo visto dove teneva la chiave e così, dopo uno sguardo furtivo a quelle figure trasparenti misteriosamente uguali, riponevo tutto al primo rumore e fuggivo via col batticuore.

Per vederle muovere, quelle figure, si doveva girare la manovella, altrimenti stavano ferme. Ma il visore con le manovelle era sopra l'armadio delle pellicole e anche se salivo sulla sedia non ci arrivavo. Dovevo aspettare la sera quando venivano Paolo e Vittorio se volevo vedere qualcosa. Loro venivano sempre dopo cena. Mio padre stendeva allora i figli dei panni, con tutte le mollette, da

una parte all'altra del suo studio, poi prendeva il visore da sopra l'armadio e lo appoggiava sul tavolo infilando la spina.

A volte, quando i suoi amici tardavano, mi prendeva sulle ginocchia, infilava una bobina nella macchina e cominciava a girare la manovella facendomi guardare nella finestrella luminosa. Però la manovella la volevo girare io. Lui non voleva perché andavo troppo forte e si poteva rompere tutto, a me facevano ridere, quelle storie, solo se le giravo veloci! Quando la pellicola era finita si girava al contrario per riavvolgerla e la gente camminava all'indietro che era uno spasso. Poi arrivavano quei guastafeste dei suoi amici e io venivo messo nella poltrona vecchia. Mio padre mi guardava allora di sottocchi e sollevava l'indice dinnanzi al viso. Quello voleva dire di stare buono. C'era sempre una strana eccitazione tra quei due e mio padre. Come una sorpresa da rivelare. I due erano fratelli, uno parlava in continuazione e l'altro aveva i baffi. Si levavano le giacche e tiravano fuori ogni volta un pacchetto sigillato che veniva da Milano. Dentro, lo sapevo, c'erano le pellicole sviluppate. Toglievano le bobine dalle scatole tonde di metallo nero e tenendole fra il pollice e l'indice facevano rotolare la pellicola sul pavimento. Poi si fermavano eccitati e guardavano contro la luce della lampada le prime figure. L'eccitazione a volte li faceva ridere a volte imprecare. D'un tratto si buttavano sul visore e gareggiavano nel mostrare la loro abilità nell'inserire il film negli ingranaggi. Bisognava essere molto esperti per infilare i denti nei buchi della pellicola e mio padre era sempre il più bravo. Toccava a lui alla fine girare le manovelle.

Poi mio padre prendeva le forbici e cominciava a tagliare la pellicola. Qualche volta mi dava dei pezzi, altri me li tiravano. Ma non c'era nulla, mancavano le figure. Inutili strisce trasparenti o nere che loro chiamavano code.

Uno dopo l'altro i pezzi tagliati venivano appesi ai fili con le mollette. Parevano stelle filanti. La stanza diventava bella come a carnevale. I due fratelli discutevano e litigavano a volte su quale pezzo staccare dal filo dei panni. Quando si mettevano d'accordo passavano il pezzo a mio padre e si chetavano. Lui prendeva il pezzo a un'estremità e lo leccava, poi lo infilava in una macchina che si chiamava pressore. Prendeva il capo del film che pendeva dalla bobina inserita nel visore, grattava l'estremità con una limetta, la spennellava con il diluente per unghie della mamma e col pressore la faceva aderire all'estremità dell'altro pezzo della pellicola, tenendoci sopra le dita.

Allora sollevava lo sguardo su Paolo e Vittorio e contava fino a dieci. A dieci apriva il pressore e due pezzi erano diventati uno solo. Dopo una rapida occhiata nel visore mio padre faceva avvicinare i due fratelli che per vedere meglio si litigavano il finestrino luminoso. Girando ora in un senso ora in un altro la manovella, passavano quel pezzo di pellicola avanti e indietro fino alla nausea. Per vedere se attaccava bene – dicevano – ma a me pareva che fosse attaccato, mio padre ci aveva persino soffiato, sull'incollatura! E giù discussioni a non finire. Quando finalmente si erano messi d'accordo prendevano un altro pezzo di pellicola dal filo dei panni, lo passavano a mio padre e la storia ricominciava daccapo. Dopo un po' mi addormentavo sulla poltrona vecchia e qualcuno mi veniva a prendere per andare a letto.

2.2. Cortometraggi e mediometraggi. Le opere in 16mm

Il Balla-Balla (1968)
Fuori gioco (1968)
Del Monte Pisano (1971)
Medea, un maggio di Pietro Freiani (1972)
Frammento di Cronaca volgare (1974)
Pasolini, la morte di un poeta (1975)
Il Cantamaggio (1978)
Bambini di Buti (1978)
Il cartapestaio (1979)
Il giorno della regata (1983)

Ricordi d'infanzia / gli anni della scuola / storia: che passione / il Magistero d'arte a Firenze / alluvione di Firenze 1966 / 1968: potere operaio e pittori al circolo Arci / la crisi: non sarò un pittore al servizio della borghesia / Seminario di cinema a Reggio Emilia: incontro con Adriano Aprà e Gianni Menon / la metamorfosi: l'uomo con la macchina da presa / Cinema Zero, primo ciak al bar Salvini / Benvenuti padre e figlio / La Giovanna d'Arco di Dreyer / Il Balla Balla e l'incontro-scontro con Cesare Zavattini / Fuori gioco / contestazione del cinema di Venezia / incontro con Pier Paolo Pasolini / Europa 51 e l'incontro con Roberto Rossellini / l'età di Cosimo dei Medici: Benvenuti sul set di Rossellini / Del Monte Pisano / incontro con il Teatro del maggio/ sul set di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet in Mosè e Aronne / Medea: un maggio di Pietro Frediani / Festival mondial du Theatre di Nancy / Frammento di Cronaca volgare / Il Cantamaggio / l'Arsenale e la scuola di cinema / Bambini di Buti / Il cartapestaio.

Nei tuoi ricordi d'infanzia c'era un po' del Paolo Benvenuti di oggi?

Io nasco in mezzo alle pellicole nel senso che mio padre era un documentarista ed è stato il Maestro dei fratelli Taviani. I fratelli Taviani sono stati studenti universitari a Pisa e amando il cinema hanno conosciuto mio padre che già da prima della guerra realizzava dei documentari e sono diventati i suoi collaboratori.

Dal 1945 al 1954 a Pisa c'era un cineclub il cui presidente era mio padre e i cui segretari erano i fratelli Taviani³. Per cui io il 'puzzo della pellicola' l'ho sempre sentito fin da piccolo ma proprio per questo, proprio per il fatto che il cinema era il linguaggio di mio padre inizialmente l'ho rifiutato.

A scuola da ragazzino dipingevo continuamente e avevo una grande passione per la storia; così la mia prima strada è stata quella della pittura.

Inizialmente i miei genitori non volevano che frequentassi il Magistero d'arte e m'iscrissero in un Istituto per geometri.

³ Mario Benvenuti fu il fiduciario del Cine Guf dal 1940 al 1943, e poi divenne presidente del cineclub Pisa. Segretario era Vittorio Taviani, ma c'erano anche Paolo, Valentino Orsini e Lina Nerli (poi moglie di Paolo, e costumista acclamata) che faceva parte della sezione liceale del Cineclub. Cfr. Paparoni (2014).

Io per tutta risposta iniziai a marinare la scuola. Un giorno per punizione mio padre decise di mandarmi a lavorare e da lì iniziò la mia avventura.

Di che lavoro si trattava?

Mi misero a lavorare come aiutante tecnico in un laboratorio dove si restauravano i 'coccetti' archeologici provenienti dagli scavi⁴. Il capo artigiano era un amico di mio padre e proprio in quel periodo stava cercando un assistente. Passai così dalla scuola alla bottega e trascorsi diversi mesi a incollare coccetti di vasellame. Mi divertivo moltissimo perché questo lavoro aveva un che d'artistico e utilizzavamo una tecnica plastica molto interessante. Quando riuscivo ad allineare i cocci e a ricreare il disegno del vaso era magnifico.

Quanto era buffa la mia immagine da ragazzino di bottega! Mi avevano dato come tunica da lavoro una gabbanella da adulto – io in quegli anni ero un ragazzino davvero minuto per la mia età – così questa gabbanella mi arrivava fin sotto le ginocchia con le maniche che dovevo rimboccare più volte.

Infine i miei genitori si convinsero a mandarmi al Magistero d'arte a Firenze⁵.

Com'è stata per te l'esperienza del Magistero d'arte a Firenze?

Ricordo che durante l'esame di ammissione al Magistero alla prova orale di cultura generale mi chiesero di parlare di un film che avevo visto di recente, *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti⁶. Feci un intervento scopiazzando un po' dai discorsi che avevo sentito in casa e dalle letture di *Cinema Nuovo*; tutti

⁴ Benvenuti fa riferimento al laboratorio restauro della Soprintendenza ai monumenti del Comune di Pisa.

⁵ L'Istituto statale d'arte di Firenze (oggi Liceo artistico statale di Porta Romana) è nato nel 1869 come scuola d'intaglio, trasformata nel 1880 in scuola professionale per le arti decorative ed industriali e nel 1919 in Regio istituto artistico industriale. Dal 1924, l'Istituto si trova nei locali che ospitavano le scuderie reali della reggia di Palazzo Pitti appena fuori da Porta Romana, al centro di un parco che confina con il giardino di Boboli. All'interno della scuola è stato collocato il museo dei gessi detto gipsoteca.

⁶ «Film di Luchino Visconti del 1960. Ispirato ai racconti di Testori (*Il ponte della Ghisolfia*, 1958). Una famiglia di contadini lucani si trasferisce a Milano negli anni del boom economico e si disgrega, nonostante gli sforzi della vecchia madre per tenerla unita. Nelle cadenze di un romanzo di ampio respiro narrativo con ambizioni tragiche e risvolti decadentistici, è il più generoso dei film di Visconti, quello in cui, con qualche schematismo, passioni antiche e problemi moderni sono condotti a unità. La congerie delle numerose e talvolta contraddittorie fonti letterarie (Mann, Dostoevskij) trova ancora una volta il suo punto di fusione nel melodramma, nella predilezione per i contrasti assoluti. Quella dell'Idroscalo è una delle più tipiche scene madri di Visconti. Osteggiato dai politici e bersagliato dalla censura, il film incassò nelle sale di seconda e terza visione più che in quelle di prima, in provincia più che nelle grandi città. Premio speciale della giuria a Venezia e 3 Nastri d'argento: regia, sceneggiatura (Visconti, S. Cecchi D'Amico, P. Festa Campanile, M. Franciosa, E. Medioli) e fotografia in BN di G. Rotunno. La vicenda giudiziaria continuò fino al 1966 quando Visconti fu assolto in modo definitivo. Nel 1969 la censura ribadì il divieto ai minori di 18 anni e nel 1979 fu allestita una nuova edizione per il passaggio in TV con altri tagli» (cfr. Morandini 2013, 1346).

ne parlavano in termini entusiastici definendolo come un capolavoro della storia del cinema.

Dopo il mio intervento, il professore di disegno dal vero Giulio Gatti iniziò a sparare a zero sul film. In risposta il professor Grazzini che era un comunista sfegatato intervenne in difesa del mio intervento.

Così mi trovai in difficoltà, in mezzo a questo fuoco incrociato. Rimasi in silenzio non sapendo cosa dire. Comunque alla fine passai l'esame e iniziai il biennio al Magistero.

Il professor Gatti che era uno dei miei docenti continuava a stuzzicarmi. Inizialmente rimasi un po' infastidito da quest'approccio: mi chiedevo perché ogni scusa fosse buona per far polemica.

Ci volle del tempo ma poi capii che il professor Gatti non aveva nulla contro di me personalmente. Per il professor Gatti c'era solo una cosa che odiava e ripudiava con tutto se stesso: la condivisione dei luoghi comuni. Era un uomo di un'intelligenza superiore il cui obiettivo didattico era quello di distruggere i luoghi comuni dalla testa dei ragazzi. E con me la sua opera didattica ottenne ottimi risultati. Infatti, nel corso del biennio riuscì a rovesciare completamente il mio punto di vista e a farmi capire che le cose possono essere viste dall'ottica comune o da un altro punto di vista che può anche discordare da quello della collettività sociale.

Altro professore al quale devo moltissimo fu il professor Federici⁷.

Il professor Federici aveva un'idea della didattica molto personale. Invece di farci studiare i libri di storia dell'arte sosteneva che la città di Firenze fosse di per sé un libro di storia dell'arte. Così ci guidava continuamente a giro per la città e ci faceva lezione davanti alle opere dal vero.

Un giorno ricordo che ci portò a vedere l'affresco del *Tributo* del Masaccio⁸. Tornati in classe ci disse: «Io darò dieci in storia dell'arte a colui che scoprirà un'impronta digitale del Masaccio che è impressa nell'affresco del *Tributo*. Buona ricerca!».

Dopo quel giorno si aprì una caccia sfegatata per riuscire a scoprire questa famosa impronta; sì perché per noi, prendere un dieci in storia dell'arte era un sogno. Il massimo voto che il professor Federici dava era sette e mezzo quindi puoi immaginarti cosa volesse dire per noi dieci in storia dell'arte: voleva dire in sintesi, promosso in tutte le materie!

Io e i miei compagni le abbiamo provate tutte, eravamo impazziti!

Ricordo che nella cappella non c'era abbastanza luce per un'analisi accurata. Ci mettemmo a studiare il momento, nell'arco della giornata, in cui il sole entrava nella cappella e di corsa circondavamo il *Tributo* del Masaccio con uno specchio da usare come riflettente della luce del sole.

⁷ Benvenuti fa riferimento al professore che teneva il corso di Storia dell'arte presso il Magistero d'arte di Porta Romana di Firenze.

⁸ L'opera del Masaccio si trova nella Cappella Brancacci nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze.

È stata una delle esperienze più formative e importanti della mia vita: giornate e giornate passate dentro la cappella Brancacci. Alla fine ognuno di noi conosceva a memoria l'affresco: da quante pennellate era composto, la struttura della sinopia sottostante, etc.

Ogni millimetro era stato studiato e ogni sfumatura di colore era stata analizzata più volte con la lente d'ingrandimento.

Alla fine ci arrendemmo: nessuno riuscì a trovare la tanto desiderata impronta digitale e il professor Federici ovviamente non ci svelò l'enigma.

Disse che se ce lo avesse detto, non avrebbe potuto fare la stessa esercitazione con i ragazzi dell'anno successivo. Così io capii che in realtà non c'era nessuna impronta da trovare.

Quello fu comunque un grande insegnamento maieutico e in quel momento compresi il valore dell'analisi scientifica: lavorare fino all'inverosimile su un'unica opera per coglierne tutti i sapori, i profumi, i colori, le sfumature, in pratica conoscerne la vera essenza.

Infatti, dopo quella lezione, mi accorsi che anche la mia pittura era mutata: il mio modo di dipingere, il mio approccio con il pennello, col colore, con la tela era cambiato completamente. Dopo aver osservato da vicino le pennellate del Masaccio ho capito la forza espressiva della sua arte. Infatti la mia prima fase grafica riprendeva in qualche modo il sentire del movimento del Masaccio.

In quel mese passato con la lente d'ingrandimento a cercare l'impronta digitale del Maestro, inconsapevolmente, avevo fatto mia quell'opera.

Altra lezione che ricordo con entusiasmo.

Una mattina alle otto precise il professor Federici ci aspettava fuori dal portone: «Forza ragazzi in marcia, dobbiamo andare in Orsanmichele!».

Eravamo una ventina di ragazzi, tutti di corsa dietro il professore che s'infilava per le viuzze di Firenze con l'agilità di un'anguilla. Incuriositi ci chiedevamo in quale posto ci avrebbe portato, cosa c'era di tanto importante da vedere così presto di mattina?

Arrivammo finalmente fuori alla chiesa di Orsanmichele, vicino a Palazzo Vecchio.

Orsanmichele è una chiesa ottenuta dalla trasformazione di un magazzino di grano. Questa struttura ha un porticato con delle colonne e delle mura e tra una colonna e l'altra ci sono delle nicchie contenenti statue di artisti quattrocenteschi.

Di fianco al portone c'erano delle transenne con degli operai che lavoravano. Quel giorno stavano smurando da una nicchia, il *San Giorgio* di Donatello, per poterlo restaurare. Un camion e una gru con un braccio imbracavano la statua di marmo del santo cavaliere.

Dopo un lento lavoro la gru staccò finalmente la statua che sollevandosi cominciò a girare su se stessa. Ecco che vedemmo che il mantello posteriore della statua di Donatello (che fino ad allora non era mai stato visto) era la cosa più bella di tutta la statua: un panneggio meraviglioso di una forza e di una modernità incredibile! Rimanemmo tutti incantati e il professor Federici ci disse: «Avete visto la differenza tra un artigiano e un artista!? Un artista è quello che ha bisogno di finire un'opera, anche se quella parte non sarà mai vista da nessuno. Per l'artista l'opera d'arte è come un figlio. Un'opera d'arte è un'opera completa».

Da queste due lezioni ho compreso che il rapporto con l'arte è fatto di grande partecipazione: per entrarci in sintonia devi lavorarci con passione e non devi mai abbandonare un'opera d'arte che ti ha emozionato, che ti ha colpito, che ti ha coinvolto. La devi far tua, la devi possedere, deve far parte di te.

Il Magistero ha contribuito nel creare una tua personale linea artistica come pittore?

Ho amato il Magistero perché lavoravamo totalmente sull'astrazione. Io avevo avviato la mia ricerca plastica e materica. Andavo cercando oggetti plastici. Per esempio se camminando lungo mare trovavo un pezzo di legno lavorato dall'acqua che mi affascinava plasticamente, me lo portavo via. A casa lo mettevo in posa, lo illuminavo e cercavo di riprodurre esattamente quel tipo di materia. Questa tipologia di approccio artistico esigeva un gran lavoro di osservazione. Potremmo dire che era l'eredità che mi portavo dietro dalla lezione sul *Tributo* del Masaccio: la devozione verso l'osservazione consapevole. Mi chiedevo sempre che tipo di materia stavo raffigurando e cercavo intensamente quale tratto grafico potesse riprodurmi l'elemento che andavo a rappresentare. Quale tratto grafico mi riproduceva la foglia? Il legno grezzo? Il vaso di coccio?

Così passai lentamente dalla pittura alla grafica: lavoravo su superfici giallo ocre con pennino a inchiostro. Sarebbe corretto affermare che realizzavo delle sculture grafiche.

Era una ricerca precisa e puntuale letteralmente indirizzata sullo studio delle forme plastiche. Realizzai dei grandi *tableaux* su fondi bianchissimi, con figure sospese nel vuoto; figure plastiche dalla forma molto sensuale. Questa ricerca mi ha consentito di produrre molte tavole, una trentina, dall'elaborazione estremamente difficile. Si trattava di tavole di un metro per un metro, realizzate con una tecnica grafica in cui la particolarità del segno dava valore alla materia.

In questo senso la mia strada era già segnata.

Nel 1968, per Paolo Benvenuti si accende anche l'impegno politico: entra infatti a far parte di Potere operaio⁹ con le prime manifestazioni, i primi scontri pubblici. In quel periodo frequenta un gruppo di giovani pittori che si riunivano al circolo ARCI di Pisa. Per te il 1968 fu anche un anno di crisi?

Sì, un giorno un gallerista ci propose di allestire una collettiva.

Da giovani ventenni quali eravamo ci buttammo a capofitto e con entusiasmo in questa nuova avventura.

Una sera, la galleria era aperta e ricordo che avevo in esposizione tre pezzi. La sala era piena ed io notai una signora che, avvicinatasi alla mia opera, continuava a osservarla con estrema attenzione. Dopo aver visitato l'intera collettiva, andò dal gallerista dicendo che era interessata al mio quadro. Il gallerista sod-

⁹ Potere Operaio è stato un gruppo della sinistra extraparlamentare italiana fortemente attivo fra il 1969 e il 1973. Si propose l'obiettivo di distinguersi per una analisi teorico-politica volta all'esplicitazione della cosiddetta 'linea di massa' collegandosi alle lotte operaie in funzione della costruzione di una organizzazione autonoma dai partiti di sinistra della classe operaia (<http://>). Cfr. Nardi (1982).

disfatto invita la signora a parlare con me. La signora si avvicina: «complimenti questo quadro è molto bello davvero! Pensi che i colori da lei usati s'intonano perfettamente al colore delle tende del mio salotto!» Quella frase mi distrusse!

Mi balenò davanti agli occhi una prospettiva agghiacciante. Se fossi andato avanti con quella carriera artistica sarei diventato il decoratore delle famiglie borghesi! «No signora, mi dispiace, il quadro non è in vendita» risposi deciso. Il gallerista s'infuriò con me.

La verità è che non avevo mai pensato quale potesse essere la mia clientela. Per me al centro di tutto stava la ricerca dell'arte e non il mercato dell'arte.

Fino a quel momento i miei quadri li avevo per lo più regalati agli amici! Ricordo una volta che vendetti per 120 mila lire un mio quadro al fratello più piccolo dei fratelli Taviani (Franco), ma poi ci stetti così male che la notte mi alzai nel sonno e lo ridipinsi tale e quale. L'idea di averlo venduto era per me come aver venduto un figlio!

Nella mia mente di ventenne il futuro era già segnato: tutta una vita all'insegna dell'arte. Sognavo di dipingere e fare mostre in Italia e all'estero. Per chi avrei lavorato dopo? A chi sarebbe arrivato il frutto del mio lavoro? Ai borghesi arricchiti che cercavano nel quadro solo un'assonanza tonale con le tende di un salotto da ricevimento? No, mai! Era una contraddizione troppo grossa! Che cosa avrei fatto ora della mia vita?

Me ne andai dalla galleria, disperato e confuso; come molti miei coetanei stavo vivendo una frattura ideologica profonda. Da una parte mi sentivo un rivoluzionario, dall'altra vendevo i miei quadri ad una clientela borghese. Questa contraddizione mi creò un tale scompenso che smisi di dipingere: non riuscivo più a tenere in mano né un pennello né una penna grafica.

In quel periodo stetti molto male perché da una parte non volevo più dipingere e dall'altra non riuscivo a concepire la mia vita senza la pittura.

Passano alcuni mesi. Paolo Benvenuti non esce più da casa preda di una crisi senza precedenti. Poi, nel maggio del 1968, decide di andare a ritrovare il gruppo dei suoi amici pittori. «Volevo scusarmi per non essermi fatto più sentire ma soprattutto avevo bisogno di qualcuno che comprendesse e condividesse la contraddizione ideologica che stavo vivendo». Giunto alla sede dell'ARCI, viene avvicinato da un amico di suo padre che gli propone di frequentare un seminario sul cinema d'avanguardia¹⁰.

Colto alla sprovvista, pensai che forse quell'iniziativa non programmata poteva servire a scuotermi un po' dal torpore esistenziale che stavo vivendo. Decisi di partire per Reggio Emilia dove si sarebbe svolto il corso.

Mi ritrovai così in mezzo a un gruppo di gente 'pazza' che stava 24 ore al giorno a vedere delle 'cose' – come i film di Andy Warhol che ai miei occhi di provinciale apparivano assurde.

¹⁰ L'autore fa riferimento a un 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.

Fu un incontro con un cinema sconosciuto e inimmaginabile: conobbi l'Underground americano (Michael Snow) e italiano (in particolare i film della Cooperativa di Cinema Indipendente).

Dopo due o tre giorni capii che forse questi cineasti avevano trovato una risposta alle mie domande esistenziali, nel senso che non facevano certo il cinema per la stessa borghesia che comprava i miei quadri! Forse questa poteva essere la risposta al mio problema: avrei potuto dipingere per un pubblico diverso se solo mi fossi deciso a utilizzare un linguaggio diverso.

Incominciai a capire che vi erano altre possibilità con cui intendere la sperimentazione. Iniziai a riflettere sul fatto che l'approccio a questo tipo di cinema poteva essere completamente diverso da quello di tipo contenutistico. Non si trattava più di esprimere un giudizio sulla storia narrata. Dal momento che i film erano astratti e quindi privi di una logica narrativa tradizionale; il rapporto passava attraverso altri percorsi. Ed erano questi altri percorsi a farmi capire che ciò che stavo vedendo era vicino alla mia pittura.

Chi erano i docenti di questo seminario?

Queste due persone sono state molto importanti nella mia vita.

Gianni Menon, responsabile nazionale dell'ARCI, e il critico Adriano Aprà.

Grazie a loro ho conosciuto e amato le opere dei grandi maestri come Theodor Dreyer, Robert Bresson, Sergej Michajlovic Ejzenstejn e Fritz Lang, John Ford, Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini.

Da quel giorno, con la stessa passione con cui avevo studiato la storia dell'arte, iniziai a studiare la storia del cinema, cercando di prendere esempio dagli autori più significativi. Non avevo considerato però che, storicamente, il successo del cinematografo aveva solleticato negli anni gli appetiti del capitalismo internazionale. Il denaro aveva iniziato la sua opera di corruzione, trasformando la settima arte in un mero prodotto di mercato.

Come si svolgevano questi seminari?

Rimasi folgorato anche dal metodo didattico. Stavamo intorno ad un tavolo rotondo: eravamo una trentina di ragazzi. Guardavamo questi film per me abbastanza scioccanti, poi facevamo circolare dall'uno all'altro un microfono e i nostri interventi venivano registrati. Eravamo liberi di esprimere il nostro pensiero, qualunque cosa ci venisse in mente: emozioni, sensazioni, poesie se volevamo; qualsiasi cosa purché fosse in relazione con il film appena visto. Naturalmente in questo modo emergevano riflessioni e critiche costruttive anche perché l'intervento dell'uno serviva da stimolo a quello successivo dell'altro.

Queste discussioni con il microfono ruotante erano efficaci e formative. Ciò che emergeva da questo lavoro, grazie alla sua particolare natura, era soprattutto un modo per aiutare i partecipanti a esprimere se stessi, creando un terreno fertile per lo sviluppo delle idee, delle riflessioni, dei pensieri, delle emozioni attorno a quelle realtà cinematografiche.

Quando il corsista vedeva piano piano il microfono avvicinarsi al suo turno di parola, la sua attenzione verso gli altri raddoppiava facendo tesoro delle emo-

zioni dei suoi compagni e quando il microfono giungeva nelle sue mani, lui non era solo se stesso; era se stesso sommato a tutti gli altri.

Questa circuitazione, questa condivisione era e rimane, a mio avviso, un approccio didattico geniale e rivoluzionario.

L'uomo con la macchina da presa di Dziga Vertov: per te fu amore a prima vista?

Sì. Fu il primo film che venne proiettato al seminario: *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov! Rimasi sbalordito dalla forza di quell'opera. Ogni inquadratura era un'invenzione, il ritmo magistralmente diretto era un crescendo strepitoso. Rimasi sconvolto da questo film anche perché la tensione che quest'opera mi comunicava era molto vicina all'idea di pittura che io avevo in mente.

Grazie a Dziga Vertov scoprii che il cinema era ricco di un suo ramo di ricerche sperimentali. Vedevo in questo tipo di cinema un potente catalizzatore di tutte le avanguardie artistiche che avevo amato e studiato al Magistero: espressionismo, astrattismo, futurismo, cubismo – tutte queste tendenze concentrate in un *medium* di cui, molto probabilmente, cominciavo solo ora a scoprire le potenzialità.

Da queste riflessioni un lampo mi solcò il cervello: cominciai a pensare che il cinema poteva costituire per me il *medium* con il quale 'dipingere' per tutti.

Il cinema poteva essere la soluzione alla mia crisi fornendomi la chiave per uscire da quella *impasse* culturale e ideologica raggiunta con la pittura.

Il cinema, infine, poteva rappresentare quell'idea d'arte sociale a cui ero molto legato. Io potevo svolgere la stessa funzione dei pittori medievali che affrescavano le pareti delle chiese per far conoscere il vangelo a chi non sapeva leggere e scrivere. M'interessava un cinema che potesse portare la pittura nella dinamica dello sguardo.

Così dopo questo incontro speciale, decidesti di abbandonare il pennello per prendere in mano la macchina da presa?

Sì, anche se tengo a precisare che abbandonando il pennello non ho mai abbandonato la pittura. Sono un ex-pittore, o meglio un pittore che, a un certo punto, ha smesso di utilizzare il pennello e la tela per usare la cinepresa. Lo spirito però è lo stesso e l'amore per la storia dell'arte, soprattutto per la cultura italiana rinascimentale manieristica e barocca, è alla base delle mie scelte.

Decisi semplicemente di continuare a dipingere per mezzo del cinema, un *medium* più moderno ed efficace per parlare al mondo contemporaneo.

Cosa avvenne dopo il seminario di Reggio Emilia?

Quando tornai a casa da Reggio Emilia ero un'altra persona. I miei genitori conoscevano i miei sbalzi d'umore ma quando mi videro ero talmente cambiato che mi presero per matto.

Mi precipitai al circolo Arci dai miei amici pittori ai quali raccontai tutta la mia esperienza con il cuore gonfio d'entusiasmo. I miei compagni rimasero talmente colpiti dalla mia esposizione che cominciarono a chiedermi se non ci fosse un modo per vedere questi film che tanto mi avevano risvegliato.

Così scrissi una lettera ad Aprà e Menon in cui li invitavo a Pisa a tenere una proiezione pubblica sul cinema d'avanguardia.

Aprà e Menon accettarono di buon grado e dopo una settimana, nella sala Arci di Pisa venne organizzata una proiezione pubblica.

Quella sera di primavera del '69 al circolino ARCI si verificò così uno scontro durissimo tra due generazioni. La sala era piena e schierati in prima fila c'eravamo io e i miei amici pittori. Tutti noi giovani cogliemmo la portata rivoluzionaria di questo cinema pressoché sconosciuto. Ci guardavamo con sguardi eccitati e complici. Gli anziani burocrati dell'ARCI del PC, mio padre compreso, erano invece letteralmente infuriati. La proiezione fece scoppiare un vero e proprio putiferio!

Durante il seminario di Reggio Emilia ci furono altri film che ti colpirono o che contribuirono e cesellare con più evidenza la tua idea di cinema?

Sì. Il ciclo di proiezione prendeva in considerazione la sperimentazione dalle origini fino ai nostri giorni. Tra i vari film che furono proiettati c'erano quindi anche le prime vedute dei fratelli Lumière. Rimasi colpito dalla forza compositiva di quelle inquadrature. Lo sguardo dei fratelli Lumière è uno sguardo che nessun altro autore è mai riuscito a riprodurre perché è lo sguardo della scoperta. Mentre fino ad allora il mondo era sempre stato visto solo con i nostri due occhi, i Lumière vedevano il mondo per la prima volta dentro l'inquadratura, con un occhio solo e circoscritto dentro un rettangolo e il mondo visto attraverso un rettangolo è un mondo straordinario.

I giorni seguenti cavalcando l'onda di questo entusiasmo di sperimentazione, Paolo Benvenuti e i suoi amici pittori, con la presenza di Gianni Menon e Adriano Aprà, fondano il gruppo Cinema Zero.

Cinema Zero. Perché la scelta di questo slogan per il vostro gruppo nascente?

Quando io e i miei amici pittori cominciammo a confrontarci sul cinema che volevamo fare, il motto chiave era evidente: ripartire da zero.

Fummo molto radicali: ci schierammo nettamente contro il mercato cinematografico e contro il cinema pensato come puro mezzo d'evasione e d'intrattenimento. Il cinema commerciale aveva a nostro avviso ucciso la sperimentazione.

I nostri maestri erano quegli autori che dopo i fratelli Lumière avevano avuto il coraggio, attraverso determinati percorsi linguistici, di far crescere la ricerca cinematografica. La nostra linea d'interesse era quindi la sperimentazione pura che si concretizzò poi in un lavoro di ricerca e di rilettura della storia del cinema dove distingevamo nettamente quello che per noi era arte e sperimentazione da quello che non lo era. Il nostro motto era appunto *Si riparte da zero! Si riparte dai fratelli Lumière!*

Che ruolo ha avuto tuo padre nel momento in cui ti sei avvicinato al cinema? È stato il tuo Maestro?

Sì, è stato mio Maestro e più in generale è stato Maestro di tutto il gruppo di Cinema Zero.

Mio padre Mario si occupava di cinema già alla fine degli anni Trenta. Quando nel '68 decisi di darmi al cinema, non avevo idea di cosa fosse una cinepresa. Allora chiesi a mio padre, che aveva smesso da vent'anni, di insegnarmi a usarla.

Mio padre ci venne in aiuto come operatore. A quei tempi, ad eccezione di Faliero Rosati e il sottoscritto, nessuno nel gruppo aveva velleità autoriali, tutti quanti invece erano attratti dalla cinepresa. Fu così che nacque «La scuola di Mario». Mio padre ci ha insegnato come fare un'inquadratura, come regolare fuochi, tempi e diaframmi, come si carica una cinepresa, etc.

Voi di Cinema Zero come vivevate i fermenti del '68?

Pisa nel '68 era attraversata dalla febbre del nuovo e noi come gruppo eravamo estremamente sensibili a questi fermenti che stavano nascendo. C'era Potere operaio (altra cosa da quel che sarebbe nazionalmente divenuto in seguito) e noi tutti vi aderivamo.

Operammo inizialmente con l'intento di usare lo strumento cinematografico in chiave politica: fu così che noi di Cinema Zero diventammo i reporter ufficiali di Potere operaio. Quando c'era una manifestazione, una protesta, uno scontro armato con la polizia, partivamo tutti insieme con mio padre a capo fila.

Mio padre era infuriato con noi: «mi volete spiegare a cosa serve girare tutto questo materiale! Ma poi lo montate? Altrimenti non ha senso! Così buttiamo solo soldi in pellicola!» – ricordo – ci rimproverava.

La verità era che a quei tempi facevamo parte del Collettivo Nazionale Studentesco¹¹ che ci richiedeva, dalla sede centrale di Roma, il materiale grezzo di tutte le testimonianze che filmavamo per accrescere l'archivio documentaristico (allora diretto da Silvano Agosti).

In questo senso il '68 per noi di Cinema Zero era vissuto su due binari: quello della documentazione politica da un lato e della sperimentazione cinematografica dall'altro.

Come avrai capito avevamo le idee molto confuse: a quel tempo per noi la politica e l'estetica erano la stessa cosa.

All'interno di Cinema Zero come interpretavate il rapporto tra estetica e contenuto? In te è cambiato il modo di concepire questo rapporto rispetto alle esperienze di quegli anni?

Noi di Cinema Zero ci formammo sulla rivista diretta da Adriano Aprà «Cinema e film»¹². In queste riviste, il rapporto tra la ricerca formale del saggio

¹¹ «Esempio di cinema militante che si è sviluppato intorno al 1968 sotto la direzione di Silvano Agosti. Il cinema militante è un cinema che si sviluppò sull'onda del movimento studentesco, legato ai gruppi della sinistra extra-parlamentare. Il cinema "militante" è il frutto dell'urgenza sul piano della comunicazione e della rappresentazione di una società in tumulto. La controinformazione è stata, infatti, la necessità iniziale e immediata, che ha creato le basi per un uso "di parte" del mezzo cinematografico». *Nell'ambito della rassegna "prima della rivoluzione" – Cinema militante italiano '60-'70*, disponibile sul sito <http://www.fondazioneinc.it>.

¹² Trimestrale di critica cinematografica diretta da Adriano Aprà dal 1966 al 1970.

critico e il suo contenuto aveva la stessa importanza del lavoro che noi cineasti portavamo avanti con la pellicola. Grazie alla rivista di Aprà io appresi l'importanza dell'analisi strutturale sia dal punto di vista critico che in ambito narrativo e formale. Tramite la conoscenza dello strutturalismo, la capacità di analisi si affina notevolmente perché sei costretto a smontare in segmenti l'opera d'arte per poi rimontarla. Nella fase di rimontaggio teorico, l'analisi strutturale porta alla luce i sottotesti del film.

Insomma, stavo accumulando idee, suggestioni, stimoli, anche grazie ai saggi che leggevo in queste riviste; ma ero ancora un ragazzo di ventidue anni con una grande confusione nella testa. Certo, avevo intuito che la forma e il contenuto andavano concepiti come due vasi comunicanti dove l'uno doveva essere al servizio dell'altro, ma non avevo ancora compreso la verità di quest'assunto. Mio padre invece, di linea crociana, formatosi sulle letture di Aristarco, distingue nettamente la forma dal contenuto. Lui ha sempre sostenuto che la forma non doveva mai essere più importante del contenuto.

*Un giorno Adriano Aprà propone a Paolo Benvenuti di collaborare insieme a lui per un'analisi strutturale della *Giovanna d'Arco* di Dreyer (1928).*

Ad Aprà serviva un disegnatore che, nel corso della proiezione del film studiasse esattamente il punto della cinepresa, i raccordi di sguardo dei primi piani, la struttura architettonica in ambito scenotecnico e luministico del film.

Per il regista pisano, questa esperienza avrà un'importanza decisiva all'interno della sua poetica avvicinandolo alla cinematografia del regista danese¹³.

Raccontaci di questa esperienza. Perché la reputi così importante all'interno della formazione della tua poetica?

In quest'analisi della *Giovanna d'Arco* Aprà voleva capire, visto che non è facile analizzarlo vedendo il film (costituito quasi esclusivamente da primi piani), se Dreyer avesse sempre rispettato il rapporto di campo-controcampo tra *Giovanna* e i suoi inquisitori, cioè se lo spazio della realtà fosse stato rispettato

¹³ Carl Theodor Dreyer (Copenaghen, 3 febbraio 1889-Copenaghen, 20 marzo 1968), orfano di entrambi i genitori, viene allevato con severità da una famiglia luterana. Creatore rigoroso, alieno da compromessi, ha sempre difficoltà a trovare un produttore per i suoi film, ed è spesso costretto – per vivere – a riprendere l'attività di giornalista, la sua prima professione. Negli anni '20 dirige in Danimarca, Svezia, Norvegia e Germania numerosi cortometraggi e alcuni lungometraggi, tra i quali *Praesidentem* (1919, sua opera prima), *Pagine dal libro di Satana* (1920), *Amarsi l'un l'altro* (1922) e *L'angelo del focolare* (1925): questi ultimi due preannunciano, nell'analisi profonda e dolorosa dell'interiorità umana e dell'ambiente, e nell'uso di caratteristici, intensi primi piani, quello stile asciutto, quasi sacrale, che sarà definito «realismo d'atmosfera». «Con *La passione di Giovanna d'Arco* (girato in Francia tra il 1927 e il 1928), firma il proprio capolavoro. [...] Dopo la parentesi magica ed inquietante di *Vampyr* (1931), il tema religioso ritorna, oltre dieci anni più tardi, in *Dies Irae* (1943) altro capolavoro dove il tema della superstizione sfocia in tragedia della coscienza umana. [...] Viene premiato a Venezia per *Ordet* (1955). Negli ultimi anni Trenta tenta invano di realizzare il sogno della sua vita. Una storia dell'Uomo-Gesù fedele ai vangeli e insieme lucidamente politica [...] Il suo ultimo film è *Gertrud* (1964)» (Canova 2002, 337).

durante le riprese. I primi piani del film, infatti, sono così stretti che a volte non si capisce se il punto di vista della macchina da presa è sempre corretto.

Il mio lavoro consisteva nel documentare, mediante schizzi grafici esplicativi, l'analisi della messa in scena e della messa in quadro (inquadratura per inquadratura) che Dreyer aveva realizzato nel corso del film.

Iniziammo con lo studiare la pianta del set del processo e la posizione di ciascun personaggio.

Fu una sfacchinata da cinefili incalliti: restavamo chiusi in moviola otto ore al giorno.

Nel corso di quest'esperienza io compres la portata innovativa e rivoluzionaria di Dreyer secondo cui forma e contenuto creavano un blocco inscindibile e indissolubile. Ogni inquadratura era studiata al millimetro e la forza formale delle sue scelte era un solido ponte teso verso l'efficacia narrativa.

Il lavoro con Adriano Aprà mi ricordò un po' lo studio che avevo fatto sull'affresco del Masaccio alla Scuola d'arte: nel senso che io ero lì a studiare cose completamente diverse rispetto a quella che è stata poi la mia esperienza. Analizzavo lo spazio, la pianta, la posizione dei personaggi, il punto di vista della macchina da presa rispetto allo spazio geografico della vicenda del film, e non ho mai studiato, ad esempio, il senso della narrazione nel cinema danese. Però quello studio mi permise inconsapevolmente di introiettare l'essenza di uno dei massimi autori della storia del cinema.

Un giorno Aprà mi portò una fotografia di scena in cui Dreyer era raffigurato sul set davanti la macchina da presa. Aveva fatto costruire una griglia che tracciava all'interno del rettangolo dell'inquadratura, le mediane e le diagonali. Per me quella foto fu una rivelazione tanto che l'appesi in salotto di casa mia e non l'ho più staccata.

L'oggetto che Dreyer usava durante le riprese si chiamava 'visore' ed era come una scatolina di latta che il regista danese si era fabbricato da solo. Era così strutturato: da una parte un buco e dall'altra parte una finestrina con un vetro sul quale era riprodotto esattamente il rettangolo in proporzione uguale a quello dell'inquadratura cinematografica, cioè tre per quattro, tre di altezza e quattro di larghezza. Su questo vetrino Dreyer aveva disegnato una griglia fatta con due mediane, una orizzontale e una verticale e due diagonali. Grazie all'osservazione del visore compresi come Dreyer costruisse le sue inquadrature.

Scoprii che il maestro danese a livello compositivo era giunto alla conoscenza massima che un regista può tessere tra la messa in quadro e la messa in scena. Per Dreyer la saldatura tra forma e contenuto si concretizzava nell'inquadratura.

La griglia con mediane e diagonali era per lui il mastice che riusciva a fondere forma e contenuto.

Dreyer era un regista che aveva una grande consapevolezza del fatto che le immagini non sono fine a se stesse ma vanno iscritte sempre in uno spazio perfettamente definito. Aveva riflettuto su cos'è un rettangolo, il quale non è solo un perimetro, ma è uno spazio all'interno del quale vi sono altre linee importanti, principali. Tali linee sono le mediane e le diagonali (quelle che Dreyer disegna sul visore). Riflettendo su questa costruzione interna del rettangolo, il

regista danese si accorse che nel momento in cui le figure che lui riprendeva con la macchina da presa si appoggiavano lungo le diagonali si otteneva una tensione drammatica, quando invece le figure si appoggiavano sulle linee mediane la tensione drammatica era nulla.

Dreyer evidentemente aveva capito che il linguaggio del cinema poteva esprimersi non solo attraverso la drammaturgia, ma anche mediante la composizione delle figure nello spazio del rettangolo.

Questo rettangolo si chiama inquadratura perché fa venire in mente il concetto di *in-quadrare* cioè *mettere dentro il quadro*, dentro la cornice, dentro il rettangolo. Oggi questa cornice è osservata da pochi registi, per cui girare con una cornice di una certa forma o di un'altra non ha nessuna importanza.

Dalle nostre ricerche emerse che, nonostante la prima parte della *Giovanna d'Arco* fosse stata gestita da soli primissimi piani apparentemente astratti, in fase di ripresa le scelte compositive e d'immagine in rapporto con la piantina reale del set erano impeccabili.

Ritrovi questa consapevolezza dell'inquadratura anche in altri esempi della storia del cinema?

Sì. Nei film dei Lumière le inquadrature rispettano rigorosamente la struttura di cui abbiamo parlato. Per esempio nel film *L'arrivo del treno* (1895)¹⁴ si scopre che il treno si muove lungo la diagonale, e le figure che escono dal treno di fermano e si muovono seguendo la mediana. Invece nel film *L'uscita degli operai dalla fabbrica* (1895), si vede che il cancello della fabbrica si allinea esattamente lungo la mediana orizzontale.

Questo ragionamento si può fare benissimo anche su John Ford, su Sergej Michailovic Ejzenstejn, su Alfred Hitchcock, insomma sui più grandi maestri del cinema.

E nei più grandi maestri della pittura?

Certamente. Pittori come Piero della Francesca, Masaccio, Leonardo da Vinci, Caravaggio componevano le loro opere lavorando sulla geometria interna del rettangolo determinato della tela, dell'affresco o della tavola. Il piano di pittura veniva scomposto geometricamente e le figure si inserivano all'interno di esso con dei rapporti matematici assolutamente rigorosi.

E questo tipo di procedimento che in Giotto è assolutamente intuitivo, immediato, nei pittori rinascimentali è calcolato scientificamente. La cosa interessante avviene con il Caravaggio perché egli, dopo aver composto le sue figure in maniera rigorosamente armonica, sposta l'asse centrale del quadro. Così facendo rompe prepotentemente la tradizione rinascimentale spaziando nell'infinito concettuale del Barocco, inizia a mettere in crisi questa struttura così rigorosa del Rinascimento e con lo spostamento dell'asse mediano, verso destra o verso

¹⁴ *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* o *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895) è una delle più famose vedute animate Auguste e Louis Lumière.

sinistra del quadro, crea una sorta d'incertezza compositiva che dà vita ad una vibrazione fortissima nell'emozione di chi osserva perché è come se tu vedessi una cosa perfettamente composta ma spostata. Si ha allora la perdita di padronanza dello spazio e la conseguente rottura dell'equilibrio egocentrico dell'uomo rinascimentale.

Con il Barocco tutto questo cessa e da quel momento entra in crisi il rapporto egocentrico dell'uomo. Nelle inquadrature cinematografiche l'uomo torna ad avere una sua centralità (con il formato in 4/3). Questa centralità però è messa continuamente in discussione per cui all'interno dell'inquadratura del film la conflittualità che si produce avviene rispetto proprio alla centralità.

Un primo piano quindi di un protagonista posto al centro dell'inquadratura produce nello spettatore una sensazione di grande stabilità e certezza esistenziale. Se il personaggio viene invece messo da una parte, dato che l'occhio corre istintivamente al centro del quadro e sente il personaggio spostato da un lato, si produce una sensazione di instabilità, una sensazione di inquietudine.

Siamo nel 1968 e per Paolo Benvenuti è l'anno del primo lavoro in 16mm. Come nacque il tuo primo cortometraggio?

Poco dopo la nascita di *Cinema Zero* c'era stata a Pisa una manifestazione molto violenta con scontri armati per le strade sfociati in percosse ai danni dei nostri compagni. Sapevamo che molti, tra cui il leader di potere operaio, Guelfo Guelfi, erano stati portati in Questura e presi a bastonate. Come risposta a questi accadimenti fu organizzata a Pisa una grande manifestazione cui presero parte, in delegazione da Roma, gli esponenti più illustri del cinema italiano di quel tempo: vennero i fratelli Taviani, Beppe Ferrara, Marco Bellocchio, Carlo Lizzani, etc. Fu un evento molto importante, eravamo in più di quindicimila insieme per le strade¹⁵.

Beppe Ferrara, una volta saputo che a Pisa era nato il nostro collettivo cinematografico, mi propose di raggiungerlo a Roma per incontrare Cesare Zavattini che in quel periodo dirigeva i *Cinegiornali liberi*¹⁶. Dopo qualche giorno ero sul treno per Roma.

¹⁵ Il 13 marzo furono arrestati Guelfo Guelfi, di Pisa, e Marco Moraccini, di Cecina. Gli arresti fecero scalpore, mobilitarono il movimento studentesco di tutta Italia e per il 15 marzo venne indetto un corteo a Pisa con la massiccia adesione di studenti romani. Al corteo presero parte i militanti di Potere operaio. I leader del movimento erano Adriano Sofri, Giorgio Pietrostefani, Franco Piperno, Luciano Della Mea, Paolo Brogi, Vittorio Campione, Umberto Carpi, Gian Mario Cazzaniga, Cesare Moreno e Guelfo Guelfi. Cfr. Nardi (1982).

¹⁶ «Stiamo parlando dello Zavattini fautore di un cinema altro, sganciato dai modelli e dalle logiche dell'industria, coerente con il discorso teorico e vicino alle esigenze di libertà creativa espressa negli anni '60. È in quel periodo che teorizza e promuove la sperimentazione di nuove forme filmiche: i cortometraggi e Cinegiornali liberi. Loro caratteristica doveva essere quella di documentare in pezzi da cento, duecento metri. La misura è breve ma si pensa alla loro brevità come ad uno dei modi legittimi per assalire "il tema" dai vari punti di vista. Realizzò così cinegiornali di Roma, Torino, Battipaglia, volantini cinematografici girati e montati, smontati e ricomposti, via via inseguendo gli avvenimenti, aggiornando costante-

Zavattini era una persona molto affabile: mi spiegò che i Cinegiornali liberi avevano lo scopo di documentare i fermenti politici dell'Italia d'allora.

Dopo l'incontro con Zavattini decisi di girare il mio primo cortometraggio.

In quel periodo erano in corso le riprese de *La quinta stagione* di Faliero Rosati.

Alla fine della giornata c'erano sempre degli avanzi di pellicola nella cinepresa.

Chiesi a mio padre di aiutarmi a realizzare un cortometraggio utilizzando quegli avanzi di pellicola. A quei tempi noi di Cinema Zero avevamo affittato una soffitta nel centro di Pisa: era una stanza che usavamo per fare le riunioni del movimento studentesco ed era anche la sede operativa del gruppo.

Realizzai il mio primo corto proprio in quella soffitta. Chiesi a un mio amico di prestarsi per una piccola parte come attore. Mentre di giorno giravamo il film di Faliero Rosati, la sera con gli avanzi di pellicola, giravamo il mio *Balla!Balla!*.

Il *Balla!Balla!* Voleva essere il resoconto di quello che noi giovani sessantottini stavamo vivendo sulla nostra pelle.

È un breve filmato, cinque minuti di repressione. Un ragazzo, perlopiù ripreso in primo piano, viene pestato in una stanza da invisibili aguzzini. Il montaggio però ci avverte: stacca ora sul ritratto dell'allora Presidente della Repubblica Sagarat, ora su un crocifisso, cioè sugli emblemi canonici di ogni pubblico ufficio. Il ragazzo, dunque, si trova in un commissariato di polizia e sta subendo un brutale interrogatorio.

Il *Balla! Balla!* mostra semplicemente un pestaggio sistematico della polizia ai danni di un manifestante. Se in quel periodo eri preso e portato in Questura, uscivi quasi sempre con gli occhi pesti e le ossa rotte.

Dato che tutto questo avveniva nell'indifferenza generale del mondo borghese, scelsi come sottofondo musicale la stringa sonora di una trasmissione di Radio Montecarlo, molto seguita a quei tempi dai giovani borghesi, che s'intitolava appunto *Il Balla! Balla!* Era una trasmissione in cui si alternavano canzoni da hit-parade e pubblicità. Scelsi questo tessuto sonoro come contraltare al pestaggio brutalmente gratuito che subiva il personaggio del mio cortometraggio.

Quando poi tornai a Roma per far vedere il lavoro a Zavattini andai incontro ad una grande delusione. Il mio lavoro non gli piacque assolutamente.

La mattina seguente fui invitato da Zavattini ad una proiezione di un «Vero cinegiornale libero» come lo definiva lui. Proiettarono *Apollon: una fabbrica occupata* (1969) di Ugo Gregoretti. Per me quel lavoro era la mala sintesi del neorealismo. Espresi a Zavattini le mie perplessità: i *Cinegiornali liberi* non m'interessavano. Mi interessava una ricerca che non scindesse lo stile dal contenuto dell'opera.

mente le storie di quella classe che non era raccontata altrimenti. Un cinema d'intervento, dunque critico e politicizzato, da contrapporre alle notizie degli apparati televisivi ufficiali. Ed è proprio in virtù della sua natura che nasce ad opera dello stesso Zavattini nel 1979, l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, di cui fu presidente» (cfr. Claudia Panichi, *Zavattini e l'altro cinema. Dai Cinegiornali liberi alla Fondazione dell'Archivio audiovisivo del Movimento operaio e democratico*, disponibile all'indirizzo <http://www.film.it>). Cfr. Parigi 2006; Masoni e Vecchi 2000.

Siamo nel 1968 e per Paolo Benvenuti è l'anno del secondo cortometraggio: Fuori gioco. Il film è premiato con il premio FEDIC al Festival Internazionale del Cinema di Montecatini.

Il tuo secondo film con Cinema Zero: cosa ha apportato alla tua formazione artistica?

Certamente rappresentò un tassello fondamentale per la mia crescita artistica in quanto, in questo film, per la prima volta in vita mia mi posi il problema del punto di vista.

«Come si trova il punto di vista? Come si sceglie? Qual è il mio punto di vista sul mondo?».

Fuori gioco fu commissionato e prodotto dall'Associazione Italiana Spastici.

Il documentario denuncia la condizione urbana dei disabili, costretti a fare i conti ogni giorno con una serie di barriere architettoniche e mentali.

Il film si apre con una significativa didascalia introduttiva: «Questo non è né un film né un documentario ma un manifesto di denuncia».

Volevo che fosse come un grido contro la condizione urbana e sociale degli spastici.

In quel periodo cercai delle soluzioni per avvicinarmi al tema che dovevo trattare. Sentii d'istinto che per fare un film su una persona diversa da me io dovevo diventare quella persona: mi legai una gamba e cercai di muovermi così per diversi giorni.

Dovevo fare un film sugli spastici e volevo sapere come si vedeva il mondo da quella posizione. Com'era la vita di tutti i giorni a stare con una gamba fuori uso? Vivendo una settimana con una gamba legata scoprii che uno scalino si trasforma in una montagna invalicabile.

Ne nacque un documentario con inquadrature desuete e insolite che però avevano in sé il valore della ricerca del punto di vista.

Ho capito così l'importanza culturale, ideologica e materiale del punto di vista, che non è mai innocente, neutro. Devi essere chiaro con il tuo punto di vista, devi sapere sempre perché la macchina da presa è lì e non altrove.

Nell'agosto del 1968 Paolo Benvenuti partecipa alla contestazione del Cinema di Venezia¹⁷. Come giudichi oggi quell'esperienza?

Fu un grande errore, la macchia nera della mia vita! A dire il vero, anche durante la contestazione non ero pienamente convinto. Lo stesso anno c'era stata la protesta al Festival di Cannes e così i mediocri del cinema italiano decisero di protestare, con l'intento di abbattere i grandi maestri per prendere il loro posto.

¹⁷ 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», in Archivio storico Istituto Luce Cinecittà. Disponibile all'indirizzo <http://www.labiennale.org>.

Lo capisco solo oggi: io non dovevo essere dalla parte dei contestatori. Dovevo schierarmi dalla parte dei grandi maestri che erano sempre stati i miei punti di riferimento. Ero molto confuso e non riuscivo a comprendere Aprà e Menon che stavano lì a contestare. Avevo sempre impresse nella mente le loro splendide lezioni basate sulle linee dei grandi maestri e mi chiedevo perché fossero ora lì urlanti in mezzo alla folla.

Con questa manifestazione abbiamo buttato a mare le menti pensanti, i grandi maestri e i veri critici cinematografici come Luigi Chiarini, e abbiamo messo al loro posto l'inettitudine del cinema italiano.

Tutta la mediocrità e la discesa qualitativa del cinema italiano presero forza da questa contestazione al Festival di Venezia.

All'interno di questa contestazione conoscesti Pier Paolo Pasolini?

Era di fianco a me nel corteo dei manifestanti. Pasolini era incomprensibile: pur avendo un film in concorso contestava con noi facendo il doppio gioco.

Durante quella manifestazione ebbi modo di conoscere Pasolini in maniera più approfondita.

I fascisti gli facevano la ronda per pestarlo. Essendo io abbastanza robusto, mi avevano scelto come sua 'guardia del corpo'.

Mi muovevo sempre insieme con lui, mangiavo con lui, camminavo al suo fianco, lo accompagnavo in albergo e ovviamente parlavamo di cinema!

Scoprii un uomo dalle incredibili contraddizioni interne. In seguito rimanemmo in contatto, lo incontrai altre volte passando da Roma. Ebbe modo di vedere un mio film successivo, *Medea*, e ne rimase entusiasta. Io non ho mai apprezzato particolarmente il suo cinema ad eccezione dei suoi primi cortometraggi e del film *La ricotta* (1963). Invece amai molto i suoi saggi sull'attualità socio-antropologica, *Scritti Corsari* (1973-1975).

La riflessione cinematografica di Benvenuti viene acquistando chiarezza, ma manca ancora 'un incontro', un tassello che renda chiare e finalmente razionalizzate le intuizioni del primo periodo di lavoro. Questo incontro (in più tappe) è quello col cinema di Rossellini.

A Venezia, nel dicembre del 1968, il gruppo Cinema Zero al completo partecipa a un seminario (sempre organizzato da Aprà e Menon) dove vengono proiettati alcuni dei capolavori del cinema mondiale: opere di Dreyer, Mizoguchi, Bresson, Renoir, custodite presso la cineteca della Mostra del cinema. Ma soprattutto fu fondamentale, per Benvenuti, scoprire Europa 51 di Rossellini.

C'era un silenzio impressionante in sala, non si sentiva volare una mosca! Alla fine della proiezione si accesero le luci e noi ragazzi eravamo tutti con le lacrime agli occhi.

Nessuno riusciva a parlare: quel film ci aveva letto nell'anima.

Per nostra ignoranza Rossellini era 'morto' dopo aver girato *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) e *Germania Anno Zero* (1948) e invece scoprimmo un film che trasportava sullo schermo la nostra interiorità di giovani ventenni sessantottini.

Era come se Rossellini nel 1951 avesse letto con chiarezza, diciotto anni prima, quello che noi in quel momento provavamo sulla nostra pelle: le stesse tensioni e pulsioni, le stesse tendenze di abbandonare la borghesia per andare verso il proletariato, la stessa spinta umana e sentimentale che noi ci portavamo dentro. Vedere quel film proiettato sullo schermo ci scosse profondamente.

Scoprii che Rossellini aveva prodotto opere molto importanti che noi non conoscevamo.

Dopo il film non ci fu nessuna discussione. A volte il silenzio è l'urlo più forte.

Quel giorno io capii che nella vita avrei fatto il cinema, quel cinema e nessun altro.

In seguito a quell'esperienza, Cinema Zero organizza a Pisa nella primavera del 1969 un Seminario sul cinema di Rossellini¹⁸, con la partecipazione dell'autore. Caratteristica che rimane costante degli incontri che seguono le proiezioni è il metodo di discussione basato sul principio della tavola rotonda: metodo che non esclude i contrasti ma che porta la discussione al di là e al di fuori di ogni possibile accademismo. Come ricordi quell'esperienza?

C'era una sorta di magia nell'aria, i dibattiti con Rossellini furono una delle esperienze più appassionanti e formative della mia vita.

Ricordo che fu visionata e discussa l'intera filmografia del Maestro.

A conclusione dell'iniziativa, al cinema Mignon¹⁹, organizzammo la proiezione di *Europa 51* aperta a tutta la cittadinanza.

Fu incredibile quello che accadde in sala quella sera: alla fine della proiezione i veterocomunisti erano letteralmente infuriati con il film, alcuni uscirono indispettiti a metà spettacolo mentre noi giovani del sessantotto eravamo in piedi sulle poltroncine ad applaudire.

¹⁸ Il seminario si svolse in tre giornate a Pisa nella primavera del 1969. Al dibattito del 1969, coordinato da Adriano Aprà e Gianni Menon, presero parte studenti e giovani da tutta Italia, tra cui futuri registi, sceneggiatori, critici e direttori di festival. Cfr. Aprà (2009). Prima edizione Menon (1972).

¹⁹ «Il locale di Palazzo Agostini, nei suoi quasi cento anni di storia [...] prima Lumière poi Splendor [...] è proprio sotto il nome di Splendor che il salone di lungarno Regio ha visto crescere e cambiare il cinema con l'affermarsi perentorio delle nuove tecniche di proiezione che prevedevano l'uso delle pellicole colorate e «parlate». [...] Dopo il secondo devastante scontro bellico mondiale, il locale ha cambiato due volte il proprio nome e ha dovuto seguire le indicazioni e le nuove regole del mercato per poter sopravvivere: talvolta in maniera attiva, come quando ha aggiornato le proprie strutture per fare spazio a uno schermo sempre più grande e all'impianto di sistemi di diffusione del sonoro, sempre più sofisticati e avvolgenti; altre volte passivamente come quando si è lasciato convincere senza lottare a programmazioni di infimo ordine come nel caso della «luce rossa». Ma è sempre sopravvissuto. Anche ai tremendi anni della crisi della visione in sala. [...] La proposta odierna degli esercenti italiani, a favore di quella parte di pubblico che ancora ama andare al cinema [...] è orientata verso le multisale. [...] Malgrado questi orientamenti, il cinematografo di Palazzo Agostini si appresta a riaprire al pubblico, dopo l'ennesima ristrutturazione dei propri ambienti, con L'antico nome di Lumière». In Bovani, Del Porto (2004, 102).

Durante il seminario riuscisti a parlare con il maestro Rossellini.

Certamente. Durante quel seminario ebbi l'occasione di parlare con il Maestro, e dopo quell'incontro il cinema per me non sarebbe più stato la stessa cosa.

L'incontro fortunato con Roberto Rossellini segnò il mio secondo, fondamentale, passaggio educativo.

Fuori dal cinema Mignon dove proiettavamo al pubblico pisano *Europa 51*, seduto al bar davanti a un cappuccino, chiesi titubante al Maestro: «ma come fa lei a stabilire ogni volta dove va messa la cinepresa?». Era la domanda che fin dall'inizio della mia esperienza mi ero posto ogni volta che dovevo inquadrare qualcosa per filmarla. Non avevo mai trovato una risposta adeguata e ogni volta mi affidavo con malumore all'improvvisazione. Zavattini – che avevo incontrato qualche mese prima – mi aveva risposto che il mio era un falso problema: «pensa come sarebbe bello poter legare la cinepresa alla coda di un cane», mi aveva detto in tutta convinzione. E io, che venivo dalla pittura, precipitavo ancor più nella confusione. Era il senso stesso del fare cinema che, senza quella chiarezza di metodo, mi diventava estraneo, quasi nemico. Quando mi trovai di fronte Rossellini ebbi la certezza che lui la risposta alla mia domanda ce l'aveva e poteva darmela. Infatti mi rispose: «un soggetto può essere ripreso da infiniti punti di vista, ma ce n'è uno solo giusto, ed è quello che dà il maggior numero di informazioni allo spettatore». Scrisse quelle parole su un tovagliolino di carta che conservo ancora. Su questi due principi fondamentali, dipingere col cinema e inquadrare come m'insegnò Rossellini, ho costruito tutto il mio futuro di regista.

Anno 1972: Paolo Benvenuti in qualità d'assistente volontario è sul set di Rossellini nel film L'età di Cosimo de' Medici.

È stata un'esperienza memorabile. Quelle quattro cose che conosco sul cinema, le ho imparate tutte seguendo Rossellini mentre dirigeva quel film.

Rossellini era un signore del set: sempre di buon umore, non gli sfuggiva nulla, era l'attento termometro delle tensioni psicologiche della *troupe*.

Rossellini inoltre, e per mia fortuna, aveva un fortissimo senso pedagogico, amava circondarsi di giovani ed era felice di passare il tempo con noi ragazzi; durante le pause ci raggiungeva e parlavamo in allegria come fossimo vecchi amici.

Questa è una caratteristica che ho ereditato da lui: mi occupo da anni di pedagogia, ho fondato delle scuole, quello che ho sperimentato nel cinema cerco sempre di insegnarlo e farlo sperimentare ai ragazzi.

È stata una grande scuola di vita per tutti noi. Ricordo a tal proposito che noi ragazzi gli chiedevamo: «Maestro, che scuola bisogna fare per diventare registi?».

Rossellini rispondeva: «Prima di tutto bisogna imparare a essere uomini, poi se un uomo, formato come uomo, vuol fare il regista faccia il regista, se vuol fare il muratore, in ogni caso lo farà bene, lo farà da uomo».

Rossellini era una persona di una curiosità e di un'intelligenza incredibili, si entusiasmava quando scopriva qualcosa di nuovo, era un ricercatore innamorato della vita, lui ricercava la vita stessa per poi raccontarla in un film.

Mi diceva sempre: «Io, Paolo, sono come quegli asini che si strusciano per terra e s'impolverano ben bene e che quando si alzano gli rimangono attaccati addosso i fili d'erba, la terra, i rametti, etc.».

Mentre osservavo il Maestro all'opera, m'immergevo sempre nell'odore da bassa cucina di cui è fatto il cinema.

Rossellini demitizzava, davanti ai nostri occhi di giovani apprendisti, l'arte del cinema riducendola alla sua reale dimensione di mestiere da esercitare seguendo determinate regole, senza cedere di un millimetro di fronte al culto del superfluo che, purtroppo, dilaga nell'ambiente dello spettacolo.

Com'era Rossellini al lavoro sul set? Cos'hai imparato vedendolo lavorare?

La prima scena che ho visto girare era molto complessa. Molti personaggi e molti movimenti, vi s'intrecciavano diverse azioni. Si trattava evidentemente di un piano sequenza. L'intera scena era ripetuta più volte. Ogni volta Rossellini diceva: «Forza, ragazzi, facciamola bene, così si va tutti a casa perché con questa scena abbiamo finito la giornata». Però questa scena la ripeteva, la ripeteva... Rossellini non era mai contento.

Apparentemente Rossellini sembrava uno a cui non importa niente di nessuno, però dietro questa apparenza c'erano pazienza, umiltà e rigore. Ricordo di averlo visto fare trenta volte uno stesso movimento di macchina: era un carrello indietro che partiva da un dettaglio, una natura morta, un cesto di frutta e dei personaggi intorno ad un tavolo, per allargarsi fino a un totale. Tutto doveva avvenire in un certo modo. A Rossellini non importava se la luce non era bella, se gli attori erano cani, ma quel movimento di macchina era un'equazione che doveva tornare.

Questa esperienza ti avvicinò anche alla passione per la storia della tua terra, la Toscana?

Si è vero. C'era una scena in *L'età di Cosimo de' Medici* in cui a un certo punto del film si vede Cosimo che, preso da scrupoli di coscienza, va a confidarsi da sant'Antonio nel convento di San Marco. Il cortile del convento che Cosimo attraversa è il cortile del castello dove eravamo. Il corridoio e la cella (con un affresco dell'Angelico riprodotto da uno dei pittori di scena) erano nella parte alta del castello, verso le soffitte. In quel caso non fu possibile per me assistere alle riprese per motivi di spazio. Ma quando vidi il film rimasi sorpreso nell'osservare che Rossellini dava nell'inquadratura tanto spazio ai due personaggi, che conversavano in un angolo della cella, quanto ne dava allo scrittoio, ingombro di carte e di libri, accanto al quale si trovavano.

Era come se volesse indicare, con quell'immagine, che la storia che stava raccontando non era frutto di fantasia, ma era basata su documenti autentici, studiati e analizzati con attenzione. Quei libri, accumulati sullo scrittoio, divennero un po' il simbolo di quello che imparai nelle tre settimane passate accanto a Rossellini.

Risale proprio a quell'esperienza l'origine del mio interesse per la storia della Toscana. Osservando come lavorava Rossellini mi resi conto improvvisamente che conoscevo poco della storia della mia regione, il che era gravissimo.

Qual è stata la lezione più importante che ti ha trasmesso Roberto Rossellini?

Rossellini mi ha insegnato come esprimere la mia visione del mondo attraverso la scelta del punto di vista. Mi ha insegnato come rapportarmi con la realtà.

Quando, ad esempio, si parla della storia di un personaggio è necessario che si scelga un punto di vista dal quale raccontare il tutto.

Il punto di vista non è mai oggettivo, non è mai neutro, non è mai innocente: c'è sempre una soggettività, un'influenza personale anche se inconscia.

Il punto di vista è sempre una posizione determinata da un occhio in un corpo, ma dietro a questo c'è una mente che pensa, un'anima, uno spirito vitale che pulsa.

Hai dichiarato che il punto di vista lo si deve esprimere attraverso una soggettività profondamente consapevole...

Sì, dico questo perché io credo che l'oggettività non esista. L'oggettività è impossibile da definire perché l'oggettività mia è diversa da quella di un altro. Il punto di vista è sempre diverso da persona a persona, vuoi per cultura, vuoi per età, vuoi per origine e tradizione, etc.

Naturalmente questo non vuol dire che i diversi punti di vista non si possano incontrare. Credo che invece esista la soggettività profondamente consapevole, ovvero una soggettività consapevole di tutte le possibili angolazioni, senza precluderne alcuna, da cui si può fare esperienza della realtà. Una soggettività profondamente consapevole è totalmente aperta, è viva e non si preclude niente.

Che cosa pensava Rossellini sulla scelta del punto di vista?

Rossellini era fermamente convinto che si dovesse trovare il punto di vista che trasformasse lo spettatore in protagonista, ovvero quel punto di vista che mostrasse nel modo più corretto la realtà che si andava a rappresentare. Quando io parlo di soggettività profondamente consapevole mi riferisco proprio a questo approccio rosselliniano: un'apertura che, tenendo conto di tutti i punti di vista, rispetti la realtà e di conseguenza rispetti lo spettatore.

Da Rossellini ho imparato che ogni volta che si sceglie un'inquadratura, bisogna sceglierla in funzione dello spettatore e mai in funzione del nostro gusto estetico.

Ci diceva sempre: «tutta la vostra attenzione deve essere focalizzata verso gli spettatori. Non sentitevi come un Dio in cima a una piramide! Voi siete degli operai al servizio degli spettatori, degli operai che devono comunicare nel migliore dei modi un concetto a coloro che stanno in sala».

Ricordo ancora quando Rossellini mi guardò dopo la mia domanda e capì subito che il mio era un problema sentito: «un oggetto può essere ripreso da infiniti punti di vista ma uno solo è quello giusto e tu devi trovare quel punto di vista! Non è difficile, credimi: il punto di vista giusto è quello che dà il maggior numero d'informazioni allo spettatore».

E poi aggiunse: «ma ricorda sempre che anche un'emozione è un'informazione».

Con queste due frasi Rossellini mi fornì la chiave per giungere a scoprire il mio punto di vista sul mondo. Fu come se mi si fosse aperto un altro universo davanti agli occhi. Un universo che avevo già dentro di me e aspettava di essere schiuso.

Cominciavi così a interrogarmi sempre di più sul problema del punto di vista. Quando creavo un'inquadratura, mi ponevo due quesiti: innanzitutto cosa volevo comunicare allo spettatore con quella singola immagine e poi quale potesse essere il punto di vista che poteva esprimere meglio ciò che volevo comunicare.

Che cosa intendeva Rossellini quando sottolineava che anche un'emozione è un'informazione?

Mi ci volle tempo ed esperienza per interiorizzare questa lezione ma poi compresi che il concetto di emozione di cui il Maestro mi parlava era riferito a come il punto di vista fosse intimamente legato alla ricerca o alla scoperta della bellezza.

Quando tu scopri il punto di vista che dà il maggior numero d'informazioni, alla fine scopri che è anche il più bello. La bellezza è il dono che la realtà ti fa nel momento in cui hai compreso come raccontarla nel modo più alto. E questo è abbastanza comprensibile perché l'arte è uno sguardo onnicomprensivo sul mondo. Il pittore quand'è che si fermava con il cavalletto e diceva «da qui»? Solo quando dopo aver vagato in mezzo alla campagna, decideva: «Mi fermo qua. Questo è il punto che mi dà il maggior numero di emozioni».

In questo senso le emozioni sono informazioni. È evidente che il maggior numero d'informazioni coincide col maggior numero di emozioni e, nel momento in cui coincide quel punto di vista è il più ricco, il più espressivo, il più bello.

Quando ho scoperto che i punti di vista migliori, che trovavo attraverso un percorso razionale, erano anche i punti di vista più belli, a quel punto non avevo più bisogno di fare tutti i ragionamenti, ma andavo direttamente alla ricerca del punto di vista più bello. Se l'assioma rosselliniano era valido in una direzione, lo poteva essere anche al contrario!

La bellezza è allora la chiave di volta dell'arte perché non è altro che la somma di tutte le emozioni.

La ricerca della bellezza e la ricerca di tutte le emozioni sono la stessa cosa, così com'è la stessa cosa la ricerca del maggior numero di informazioni o la ricerca della bellezza. Tutto comunque parte sempre dallo sguardo e dall'ascolto: si deve imparare a vedere e ad ascoltare con intensità e oggettività consapevole.

Seguendo la lezione di Rossellini credo sia fondamentale il totale abbandono verso la storia che si racconta ma anche verso la realtà che si sperimenta sul set, momento per momento.

Certamente. Rossellini, infatti, si raccomandava di non presentarsi sul set con schizzetti preparatori: ci diceva sempre che il rapporto con la realtà per lui era di fondamentale importanza.

Il neorealismo è il rapporto che si sviluppa attraverso lo sguardo e l'ascolto. È un rapporto costante con l'aria, con il vento, con la terra, con il mare, con i profumi, con te stesso, con la tua sensibilità e con la natura intesa come fulcro della realtà.

Per Rossellini il cinema era la storia di un rapporto. La storia del rapporto di una persona che, mettendosi a nudo attraverso uno schermo, comunica con un'altra persona, che sono poi migliaia di persone (il pubblico in sala).

Alla fine credo ci si debba abbandonare anche a se stessi. Entrare dentro di noi forse è l'unico modo per potersi abbandonare alla realtà. È questo che intendi quando dici che la scelta del punto di vista è anche una scelta morale?

Rossellini mi disse: «Ricorda Paolo che un'inquadratura cinematografica rivela molto di più di chi sta dietro alla cinepresa, che di chi sta davanti».

Nel momento in cui un autore è alla disperata ricerca di un punto di vista ha solo una scelta: mettersi a nudo e scoprirsi totalmente.

La mia ricerca in questo senso è assimilabile alla ricerca che fa uno scrittore quando si trova a scegliere un aggettivo. Ce ne sono milioni a disposizione ma solo uno è giusto per quello che sta scrivendo, solo uno è giusto per se stesso. Deve cercare e spogliarsi e rimanere a nudo di fronte a se stesso e di fronte agli altri; poi ad un tratto troverà un aggettivo, adatto, perfetto, e che sprigiona bellezza. Ecco che lo scrittore con quell'aggettivo ha trovato se stesso.

In questo senso quando compresi che la posizione della macchina da presa mi rappresentava, la scelta del punto di vista divenne anche una scelta morale.

Quando scegli il punto di vista ti devi mettere a nudo e dichiarare pubblicamente da che parte stai.

Quando parlo di scelta del punto di vista, non penso solamente alla composizione dell'inquadratura ma mi riferisco anche alla scelta del tema da trattare.

Rossellini divideva il cinema in due categorie: il cinema utile e il cinema inutile: il cinema utile è quel cinema che rende lo spettatore che esce dalla sala più ricco di quando ne è entrato; il cinema inutile è quel tipo di cinema che lascia lo spettatore che esce di sala più povero di come ne è entrato.

Ecco che in questo senso la scelta morale è scegliere un cinema che rende più ricchi gli spettatori, un cinema didattico al servizio della storia.

Io cerco di dar vita a un cinema che rispetti l'intelligenza degli spettatori: questo è il concetto di etica che mi porto dentro.

C'erano all'interno del Cinema Zero delle divergenze ideologiche, e come si conciliavano nel momento della cooperazione artistica?

Sì. C'erano divergenze e spaccature molto evidenti e nessuna di queste venne mai ammorbidita e portata a compromessi. A volte mi chiedo come sia stato possibile l'aver lavorato insieme per due anni.

Cinema Zero aveva all'interno due anime principali che facevano capo a due posizioni ideologiche diverse, e poi c'era mio padre, monade solitaria che distruggeva e criticava sistematicamente tutto quello che pensavamo e tutto quello che facevamo. Rimaneva ugualmente nel gruppo, come lui stesso sosteneva, al servizio delle nostre follie.

A tal proposito ricordo un aneddoto divertente.

La cinepresa che usavamo all'epoca; la Paillard, aveva tre obiettivi (un grandangolo, un normale e un teleobiettivo) in un unico blocco. Per questo, a seconda dell'inquadratura che facevamo, giravamo una torretta scegliendo l'obiettivo appropriato. Un giorno, durante le riprese de *La quinta stagione*, all'interno di una scena dovevamo realizzare un'inquadratura con un grandangolo. Per errore

la torretta non girò completamente e non scattò il meccanismo di cambio obiettivo. Distratti e presi dalla fretta girammo la scena e mandammo a sviluppare la pellicola. Una volta riuniti per visionare il materiale sviluppato ci trovammo davanti una mezzaluna nera nella parte inferiore dell'inquadratura e gli attori ripresi in totale visibili solo in primo piano. Subito noi tutti entusiasti, soddisfatti del nuovo e inaspettato effetto e mio padre arrabbiato nero: «Questa roba è da buttare! Non vorrete mica proiettare questa roba qui?! Io ci faccio una figuraccia!». Ne seguì un accorato dibattito generazionale! Alla fine l'inquadratura la tenemmo e la montammo. Tutte le volte che guardavamo il film e passava quell'immagine mio padre si girava dall'altra parte. Forse aveva ragione lui, ma questo era il '68! Tutti noi giovani eravamo lanciati verso la sperimentazione. Guai a chi provava a fermarci! Forse a ben vedere, al di là delle divergenze, fu questa apertura verso il nuovo che ci ha tenuto uniti così a lungo.

Io da parte mia, rappresentavo la prima anima di Cinema Zero: sempre rimasto ancorato e fedele all'idea di partenza del gruppo. Per me rimaneva di fondamentale importanza la conoscenza della storia del cinema e di quei registi che avevano rappresentato delle tappe fondamentali nell'evoluzione del linguaggio cinematografico. Non ho mai sopportato il rifiuto del linguaggio. Io sono sempre stato per l'accettazione del linguaggio e per la sua conoscenza consapevole in cui la forma e il contenuto si muovevano parallelamente: Griffith, Dreyer, Lang, Murnau, etc., sono stati tutti miei maestri. Ho sempre preso come campo d'indagine l'intera storia del cinema e laddove la forma e il contenuto trovavano delle sintesi sublimi io li mi fermavo e con estrema attenzione studiavo e analizzavo le opere.

La seconda anima del gruppo faceva capo a Faliero Rosati che era interamente proiettato nella scoperta delle nuove tecnologie. Per lui il linguaggio era al servizio della tecnica.

Il gruppo si divise poi in questi due tronconi: chi innamorato follemente delle nuove tecnologie, vale a dire dell'elettronica e di tutte le sue potenzialità espressive, chi invece ancora fortemente ancorato all'idea originale di Cinema Zero. Io aderii a questo secondo gruppo.

Fu questa non conciliazione ideologica che pose fine all'esperienza di Cinema Zero?

Sì. Quando tornai dal servizio militare nel 1979 il gruppo si era già spezzato.

L'esperienza di Cinema Zero si concluse quando arrivarono le telecamere.

L'errore concettuale che alcuni fecero a mio avviso fu di far transitare l'idea di sperimentazione dal senso linguistico ed espressivo alla fascinazione per lo sviluppo della tecnica che in quegli anni si stava sviluppando.

Ci fu una spaccatura con a capo due leader: me da un lato e Faliero Rosati dall'altro.

Faliero sosteneva che il linguaggio non poteva prescindere dalla tecnica. Io invece ero convinto, e lo sono tutt'oggi, che il linguaggio deve essere svincolato dalla tecnica e che la tecnica deve solo servire per realizzare il linguaggio.

Mi si diceva polemicamente: «Se tu giri con una cinepresa che ha un'autonomia di venti secondi, non puoi fare inquadrature più lunghe di venti secondi». Io rispondevo: «La tecnica oggi ha superato questo problema e quindi se io oggi gi-

ro un film in cui mi occorrono inquadrature inferiori ai trenta secondi posso usare la Palliard, se invece avessi bisogno di un piano sequenza di dieci minuti, non userò la Palliard ma userò un'altra macchina da presa che mi consenta di girare inquadrature più lunghe».

Io sono disposto ad usare qualsiasi strumento a patto che sia quello più idoneo a dire quello che devo dire. Se lo strumento non è idoneo o m'impone limitazioni alla creatività, ne trovo un altro più adatto al discorso che voglio sviluppare. Io non voglio in alcun modo essere condizionato dalla tecnica. Preferisco piuttosto rinunciare all'opera nel momento in cui mi accorgo che non si può raccontare secondo la mia linea. Ma credo anche che sia un errore concettuale partire dalla fascinazione tecnica e usarla come stimolo creativo. Per me la tecnica è e deve rimanere uno strumento, non un fine.

Nel 1971, il padre di Benvenuti accoglie una proposta dell'Amministrazione Provinciale di Pisa e del PCI per un documentario sul Monte Pisano, una zona attiva nella raccolta delle olive e fino agli anni Cinquanta produttrice di olio pregiato. Con le trasformazioni sociali indotte dal boom economico, quell'agricoltura aveva subito un irrimediabile declino, anche se per impedirlo vi erano state resistenze molto forti. Nasce così ad opera di Paolo Benvenuti il film Del Monte Pisano.

Come si è sviluppata questa esperienza?

Inizialmente cercai di capire da quale punto di vista avrei affrontato questa problematica. Chi ero io rispetto alla realtà agreste che andavo a raccontare? Mi accorsi di essere un perfetto estraneo. Mi feci guidare da questa suggestione portandola alle estreme conseguenze. Decisi che avrei quindi osservato quel mondo come un marziano che sbarca sulla terra, che non conosce ciò che lo circonda e che infine decide di andare incontro alla vita e non la trova.

Cominciai a girare per i monti cercando di capire cosa dovessi filmare. All'inizio mi trovai completamente spiazzato, non avevo idea di cosa filmare. C'erano solo vecchi casolari abbandonati e uliveti invasi da rovi. La speculazione edilizia aveva aggredito queste bellissime colline e forse l'unica cosa che poteva esser filmata era il senso di abbandono totale, di morte imminente.

Osservando la realtà mi resi conto di come le curve del monte pisano avessero un qualcosa di sensuale, quasi di femminile. Cominciai a elaborare dentro di me delle scelte formali; tramite panoramiche diversificate, volevo ricreare in suggestione come se i movimenti di macchina in qualche modo accarezzassero delicatamente le rotondità del monte pisano. Nel corso di queste 'carezze' a un tratto entravano in campo elementi disturbanti: un muro scalcinato, una casa disabitata. Così, all'inizio quasi in sordina, poi sempre più prepotentemente, un senso di morte e d'inquietudine prendevano il sopravvento rispetto alla pacifica atmosfera agreste, facendo emergere lo stato di abbandono del monte pisano.

Iniziai quindi a girare per il monte con la cinepresa in spalla e con suggestioni ancora da sviluppare.

Un giorno un mulino abbandonato attirò la mia attenzione: entrai con la cinepresa all'interno della struttura e come per magia il mulino mal funzionante si rimise a girare ancora per qualche minuto. Stavo raccontando la morte vivente del Monte Pisano.

Un giorno mentre giravo con la cinepresa in mezzo alle boscaglie, nel silenzio del monte, sentii un canto. Sembrava una melodia araba. Seguì il sentiero di questo canto ed entrato nel bosco vidi un vecchietto che con un falchetto tagliava i rami di un albero e cantava. Io lo guardai e lui si mise a ridere. Scese dall'albero e io gli chiesi cosa stesse cantando: «Giovane, lei non lo può sapere ma io cantavo Il maggio: è un canto antico»²⁰.

Il vecchietto mi chiese di seguirlo e arrivati nel paesino di Buti entrò in un bar quasi deserto: dietro il banco c'era una signora anziana che preparava i caffè. Il vecchietto entrò dopo di me e chiuse le porte poi, rivolgendosi ad altri vecchietti seduti a un tavolino disse: «Ragazzi, questo giovane vuol sentire il maggio!».

In men che non si dica il bar si trasformò: i tavoli furono spostati, le sedie raggruppate e davanti a me, quasi per magia iniziò un'esibizione del teatro butese. Rimasi letteralmente folgorato dall'energia della loro rappresentazione e dalla loro presenza scenica.

Questi vecchietti improvvisamente diventarono re, guerrieri, imperatori e quel piccolo bar di provincia divenne un gran palcoscenico: era incredibile! Le grandi opere di Shakespeare, Omero, Virgilio, etc., erano tutte davanti a me tra una caffettiera e un mazzo di carte.

L'interesse per questa tradizione mi coinvolse a tal punto che da quel giorno smisi di girare il documentario e cominciai a trascorrere le mie giornate nel piccolo bar di Buti con i miei amici vecchietti.

I canti del maggio avevano una strana 'sonorità'. Il canto sembrava stonato, come se non ci fosse armonia. Una volta fatta la registrazione di quei canti, la feci ascoltare a un mio amico musicologo e lui mi disse che facevano riferimento a una scala musicale ormai scomparsa da secoli, la scala dorica greca pentatonica.

Altri studiosi mi confermarono di aver sentito queste sonorità anche a Cipro, in Grecia, in Turchia, in Marocco: mi resi conto che le origini culturali di questo «recitar cantando» appartenevano a tutta la cultura del bacino mediterraneo.

Non era vero quindi che il Monte Pisano era morto! C'era una vita culturale antica e strutturata!

Venni a sapere che 'l'intellettuale del paese' ovvero il giornalista che gestiva l'edicola in piazzetta era un grande amico di Pier Paolo Pasolini: mi raccontò che anche Pasolini aveva frequentato per diverso tempo il paese di Buti e la tradizione del maggio.

Un giorno andai a casa di uno di questi maggianti e rimasi di stucco nello scoprire che conosceva completamente a memoria tutta l'*Iliade*, l'*Odissea*, la *Gerusalemme liberata* e la *Divina Commedia*.

Così cominciai ad appassionarmi a questa cultura approfondendo tutto ciò che girava intorno al mondo dei Maggi. Il proprietario del bar mi raccontò un'usanza che era nata con suo padre prima di lui.

²⁰ Il maggio drammatico è un tipo di rappresentazione popolare di «teatro in musica», la cui diffusione comprende un territorio molto vasto che si estende dall'area pisano-lucchese a quelle versiliese-garfagnina, sino alla montagna Pistoiese, per arrivare infine all'area dell'Appennino emiliano. Franceschini (1982, 15).

La sera, prima della chiusura, gli abitanti del paese passavano dal bar e consegnavano dei piccoli fogli ripiegati che venivano infilati in una cassetta di legno. La mattina dopo, prima dell'apertura del bar si svuotava la cassetta, si aprivano i foglietti e si attaccavano al muro. Questi foglietti erano tutte poesie! Tutti gli abitanti di Buti erano poeti!

Queste poesie erano in sostanza la cronaca del giorno: pettegolezzi, prese di giro, lazzi tra gli amici, dicerie, etc., tutte sotto forma di poesia. E tutte rigorosamente anonime. Durante il giorno il paese si riuniva al bar per leggere questi bollettini. La sera dopo, prima della chiusura del bar si aspettavano i nuovi bigliettini ripiegati che contenevano le risposte ai lazzi del giorno prima.

Così dopo aver dissotterrato questo mondo ripresi in mano il documentario, questa volta guardando al messaggio che volevo esprimere sotto una nuova luce.

Non m'interessava più raccontare la morte del complesso agricolo/economico del monte pisano, per me ora era di primaria importanza esprimere il progressivo abbandono e l'imminente morte di una cultura antichissima: la cultura teatrale del maggio.

Sentii la necessità – antropologica prima ancora che cinematografica – di cogliere nell'attimo della sua scomparsa, una tradizione da cui sono sempre stato istintivamente attratto: la cultura contadina.

Il documentario divenne così una specie di canzone sulla morte di quella cultura, di un ambiente: un film di vento e canzoni di vecchi, senza parole né commenti.

Riuscii a intessere, all'interno dell'opera, le suggestioni dalle quali ero partito con la denuncia per la perdita di un'identità culturale.

Il mio documentario *Del Monte Pisano* fu proiettato nella sede della Amministrazione provinciale: ricordo che la sala era piena e tutti i politici del PCI schierati in prima fila.

Il film fu un fiasco totale perché si ritenne che non avessi rispettato la committenza: il mio documentario non era abbastanza nostalgico e non c'erano abbastanza bandiere rosse.

D'altro canto i committenti si aspettavano una rievocazione politica tradizionale, cioè un documentario 'storografico', invece assistettero – con disappunto – a una singolare prova poetica.

Corsi a Roma con la mia opera sotto braccio per sentire i commenti di Adriano Aprà e Gianni Menon. A Gianni e Adriano il film piacque molto. Aprà decise anche di inserirlo all'interno della programmazione del Filmstudio²¹ che a quel tempo dirigeva a Roma.

²¹ «Il Filmstudio è un'associazione culturale costituitasi a Roma nel 1967. Fino al 1985 le sue attività di promozione e diffusione del cinema di qualità (retrospettive dedicate a momenti, tendenze e autori della storia del cinema, personali di nuovi autori, festival di cinema sperimentale etc.) si sono svolte nella sede di Trastevere, in via degli Orti d'Alibert, che disponeva di due salette cinematografiche attigue con programmazione quotidiana, attrezzate per le proiezioni di qualsiasi passo, per le attività sperimentali multimediali, per gli incontri e i convegni. La sede dell'associazione è stata, in quegli anni, un osservatorio cosmopolita, un laboratorio dove potevano essere sperimentate nuove proposte artistiche, critiche e culturali. Secondo un unanime riconoscimento il Filmstudio è stato a Roma il luogo privilegiato per la formazione

Come entrasti in contatto con il cinema di Jean-Marie Straub²²?

Era il 1972. Un giorno mi chiamò Adriano Aprà invitandomi a passare dalla sede della Rai a Roma.

di nuovi registi, studiosi, operatori culturali e, più in generale, per la formazione di un nuovo pubblico, più esigente e consapevole. Nel 1985 il Filmstudio venne sfrattato dalla sua sede di via degli Orti d'Alibert. Dal 1986 l'attività dell'associazione è proseguita in sale pubbliche e private, al Palazzo delle Esposizioni, presso Istituti culturali esteri e in spazi esterni attrezzati con il Contributo del Comune di Roma; dal 1995 al 2001 il Filmstudio ha realizzato per l'«Estate Romana» manifestazioni a Ostia, all'EUR e alla Garbatella. Le sale di via degli Orti d'Alibert sono state poi acquistate dalla Regione Lazio interessata a restituire all'associazione la sua sede 'storica' e a permettere così la ripresa delle attività. Il rientro del Filmstudio nella sua antica sede, nel frattempo ristrutturata e ridisegnata dall'architetto Paolo Portoghesi, è avvenuto nell'ottobre del 2000. 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 fortunosamente recuperati, film dell'avanguardia storica sconosciuti in Italia, cinema sperimentale, cinema indipendente italiano, europeo e americano, nuovo cinema e film delle cinematografie 'emergenti'. Al Filmstudio sono stati presentati per la prima volta nel nostro Paese 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, Straub e Huillet. 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. Vaste e strepitose, infine, 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, Daniele Huillet, Paolo e Vittorio Taviani, Luchino Visconti. E dei veri e propri numi tutelari del Filmstudio sono stati: Alberto Moravia, Aldo Moro, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Michelangelo Antonioni, Jean Luc Godard e Jean Marie Straub. Dal 1983 l'associazione è inserita nell'elenco delle Istituzioni culturali d'interesse nazionale redatto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali» (cfr. www.filmstudioroma.com).

²² Jean-Marie Straub (Metz 1933) regista francese. Il suo nome è inseparabile da quello della moglie, Danièle Huillet, con la quale gira molti film. Autore unico, intransigente, realizza un cinema rigorosissimo. Attraverso la rimessa in discussione delle basi della grammatica filmica, crea una sorta di cinema delle origini, essenziale, modernissimo, negando qualsiasi elemento di spettacolarità. Dall'opera prima *Machorka-Muff* (1962), tratto da H. Boll, le sue pellicole hanno un legame profondo, quasi filologico con opere artistiche precedenti in cui l'autore cerca implicazioni politiche contemporanee. Così in *Gli occhi non vogliono sempre chiudersi o forse un giorno Roma si permetterà di scegliersi a sua volta* (1970) da Othon de Corneille, *Lezioni di storia* (1972), da Brecht o *Dalla nube alla resistenza* (1979), da Pavese, in lunghi piani-sequenza, rigorosamente in presa diretta, brani di testi letterari vengono «detti» da attori, molte volte non professionisti; In *Cronaca di Anna Magdalena Bach* (1968) l'esistenza del musicista viene colta attraverso lunghe esecuzioni musicali dal vero, episodi frammentari della vita privata, brevi citazioni del carteggio della moglie, mentre in *Mosè e Aronne* (1974) l'opera integrale di Schonberg viene 'citata' marxianamente attraverso una messa in scena spoglia e straniante. Altre opere *Fortini/Cani* (1976), *Troppo presto, troppo tardi* (1981), *Rapporti di classe* (1984), *La morte di Empedocle* (1987) *Sicilia* (1999), *Operai, Contadini* (2001).

Entrammo in una stanzetta e in piedi, su un monitor, mi fecero vedere un film. Il titolo era *Cronache di Anna Magdalena Bach* di Jean-Marie Straub²³. Un film magnifico diretto da una personalità geniale.

Nel frattempo venne proiettato al Filmstudio di Roma il mio documentario *Del Monte Pisano*. Dopo due giorni squilla il telefono di casa: rispondo e sento una voce grave: «Pronto, sono Jean-Marie Straub, vorrei parlare con Paolo Benvenuti. Le volevamo chiedere se può raggiungerci a Roma in questi giorni, le vorremmo parlare di lavoro». Il giorno dopo ero a Roma. Era incredibile!

Straub mi spiegò che in quel periodo era in corso la pre-produzione del suo nuovo film che avrebbe girato in Italia. Stava cercando un aiuto regista che avesse una spiccata sensibilità nei confronti della cultura contadina. «Abbiamo visto il tuo ultimo documentario *Del Monte Pisano* e abbiamo capito che tu sei la persona che fa per noi».

Tornai a Pisa. A quei tempi insegnavo in un Istituto di Scuole Medie nel centro città. Mi licenziai, feci le valigie alla velocità della luce. I miei genitori mi presero per matto.

Nessuno riuscì a trattenermi. Dopo neanche un giorno ero già sul treno per la capitale.

Iniziai così a seguire insieme al grande regista franco-tedesco la preparazione del film *Mosè e Aronne*.

Entrando in contatto con Straub ebbi l'occasione di raccontargli con calma l'opera dei maggianti di Buti e l'idea che stavo accarezzando in quel periodo: quella di realizzare un maggio filmato nel piccolo paesello del monte pisano. Straub, incuriosito dai miei racconti, mi propose di guidarlo a Buti e di presentargli il gruppo dei maggianti.

Così facemmo: il primo fine settimana libero, io e Straub partimmo da Roma alla volta di Buti, o meglio, verso il famoso bar in piazzetta, ormai luogo di mille vicende.

Anche Straub rimase folgorato dal gruppo dei maggianti: «Io Paolo, girerò senz'altro dei film in questo paese. Per me loro sono la quintessenza di tutte le teorie teatrali di Bertolt Brecht. Lavorando con i maggianti posso addirittura saltare le prove degli attori! Loro sono già pronti, perfetti, ieratici così naturalmente!».

²³ Film del 1967 di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Nel 1720, qualche mese dopo la morte della sua prima moglie, Johann Sebastian Bach (1685-1750) sposa la cantante Anna Magdalena Wülken. È lei che, dopo avergli dato tredici figli, rievoca i 35 anni passati al suo fianco con la sua voce fuori campo. Film straordinario da «ascoltare con gli occhi», fatto di lunghe sequenze in cui la cinepresa, quasi sempre ferma, 'ascolta', cioè filma, le musiche di Bach, eseguite con strumenti dell'epoca. La storia privata di Bach è ridotta ai suoi aspetti sociali (economici) e tecnici (musicali). Ne esce il ritratto di un uomo libero in cui non c'è separazione tra intelligenza, arte, vita, tra musica sacra e musica profana. Ascetico, esasperante. Lo interpreta un clavicembalista olandese di 35 anni il cui aspetto non cambia mai (cfr. M. Morandini, *Dizionario dei film 2013*, Milano, Zanichelli, 2013, p. 392).

Siamo nel novembre 1972. Straub consiglia a Benvenuti di bussare alle porte della Rai. L'incontro con Italo Moscati²⁴ va bene e il regista pisano ottiene un finanziamento per la realizzazione di quello che sarebbe diventato il suo film successivo. Paolo Benvenuti inizia così a preparare la pre-produzione di Medea. Com'è stata la lavorazione di questo film?

Quando iniziai a pensare al film, ero animato dal desiderio di riportare in vita un'antica forma di rappresentazione che si era ormai quasi perduta.

Feci un lungo lavoro di preparazione e di ricerca: analizzai testi, manoscritti originali, fotografie d'epoca, stampe e disegni. Tutto questo, insieme alle testimonianze dirette, mi permise di costruire 'cinematograficamente' il contesto ambientale, scenico e di costume nel quale il Teatro del maggio aveva avuto vita.

Convinsi il mio caro gruppo di vecchietti a preparare la rappresentazione di un maggio. Ho sempre avuto presente il pericolo di una loro strumentalizzazione da parte del mezzo cinematografico e ho cercato, nei limiti del possibile, di adattare il mezzo al fenomeno e non il fenomeno al mezzo come succede solitamente.

Il maggio scelto fu *Medea* di Pietro Frediani, poeta vissuto tra il Settecento e l'Ottocento²⁵.

Perché la scelta di questo maggio?

Il maggio di Medea ha una durata di circa 40 minuti – invece di 2 o 3 ore come erano solite durare queste rappresentazioni.

La durata di 40 minuti mi permetteva di restare nei tempi richiesti dalla produzione.

²⁴ Italo Moscati, scrittore e regista, sceneggiatore. Nato a Milano, vive e lavora a Roma dal 1967. Ha collaborato con Liliana Cavani (scrivendo tra l'altro *Il portiere di notte*), Luigi Comencini, Giuliano Montaldo. Ha svolto e svolge attività di critico teatrale e cinematografico per numerosi giornali e riviste, oltre che per SatCinemaWorld e Hollywood Party. È stato capo dei Servizi sperimentali della Rai producendo i primi film di Gianni Amelio, Maurizio Ponzi, Peter Del Monte e altri, lavori di Jean-Luc Godard, Glauber Rocha e Marco Ferreri; è stato anche vicedirettore di RaiEducational. Per quattro anni si è occupato come presidente del Centro d'arte contemporanea di Prato, per nove del Premio Libero Bizzarri per il documentario (per sei anni ne è stato il direttore artistico). Ha scritto dieci commedie messe in scena da Ugo Gregoretti, Piero Maccarinelli e Augusto Zucchi. Ha diretto per la tv il serial *Stelle in fiamme* e il film *Gioco perverso*, oltre a numerosi documentari e inchieste tra cui *Il castello di sabbia*, *Tornerai*, *Risvegli d'Italia*, *Passioni nere* e la Trilogia della Paura (*La guerra perfetta*, *Maschere*, *Nomadi*) dedicata alla situazione creatasi dopo l'11 settembre 2001. È autore di *Occhi sgranati*, sull'emigrazione italiana, che è stato presentato alla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro e in altri festival. Ha realizzato nel 2004 dieci puntate di *I Tg della Storia* e lavora a *Adolescenti ovvero principianti assoluti e Viziati. Quanto ci hanno rovinato cinquant'anni di tv?*. Tra i suoi ultimi libri: *Pasolini e il teorema del sesso*, *Il cattivo Eduardo*, 1967. *Tuoni prima del maggio*, 1969. *Un anno bomba*, 1970. *Addio Jimi*, 2001. *Un'altra Odissea*, *Le scarpe di Jack Kerouac* e *Anna Magnani*.

²⁵ Pietro Frediani nacque a Buti il 22 aprile 1775 da famiglia povera, non poté frequentare le scuole ma da autodidatta prese a leggere i classici nazionali durante il pascolo del gregge. Grazie alla sua attività letteraria fu tenuto in considerazione dai padri certosini di Pisa e dalle famiglie signorili di Buti e Lucca. Morì in miseria il 3 giugno 1857.

Inoltre ho sempre pensato che *Medea* fosse un maggio di una bellezza sconvolgente.

La tragedia, reinventata dalla fantasia dell'autore, ricorda vagamente quella più nobile di Euripide: è apparentemente più semplicistica ma la descrizione dei personaggi e dei loro rapporti presenta una vena di sottile ambiguità, sottolineata con maestria dalla composta recitazione degli attori, che fa di questo maggio, a mio avviso, una delle opere più moderne del Frediani.

Dare corpo, ai nostri giorni, a un'opera così radicata nella tradizione come quella del maggio, immagino sia stato un lavoro molto complesso e puntiglioso.

Sì. Per quanto riguarda la regia teatrale del maggio, devo dire che, essendo morti da tempo i vecchi animatori e i vecchi direttori di scena, sono stato costretto a prendere su di me questa responsabilità. Ero appoggiato in questo difficile compito dal vecchio suggeritore e dagli esempi di alcuni attori più sensibili a problemi di regia. Inoltre mi avvalsi di alcune annotazioni, trovate a margine dei vecchi copioni manoscritti. Note scritte di pugno da un poeta e regista dei Maggi; il butese Angiolo Bernardini, morto all'età di 85 anni nel 1952.

Il maggio non aveva scenografie: uno sgabello su cui si sedeva il personaggio coronato diventava la sala del trono, dove gli orpelli, gli arazzi e i marmi erano ricreati dalla fantasia di un pubblico partecipe. Per annunciare agli spettatori i cambiamenti di scena, qualcuno annunciava volta per volta, con un cartello o a voce, come l'azione avesse cambiato luogo. I costumi non avevano niente di realistico, erano variopinti, con elmi e loriche di piume e stagnola – ricavati dagli oggetti più svariati e appariscenti.

La rappresentazione cominciava con la presentazione del 'corriere' che esibiva in mano una lunga bacchetta, estrema sintesi del ramo fiorito del calendimaggio medievale. Giunto al centro della scena e rivolto al pubblico, cantava il prologo della rappresentazione facendo per sommi capi il sunto della storia e invitando tutti a prestare attenzione. Le quartine, in versi ottonari e dal linguaggio aulico, erano intervallate dalla musica di un flauto. Dopo di che aveva inizio il dramma, anch'esso cantato in quartine ottonarie ma senza l'accompagnamento musicale.

Da tutti questi elementi e con la paziente vicinanza di tutti i miei collaboratori, riuscimmo a riproporre il fatto teatrale nella sua immediatezza originale, ripulito dalle scorie 'neorealistiche' di cui, negli ultimi anni della sua vita, si era appesantito, sia per un complesso di inferiorità nei confronti del teatro lirico, sia per gli esempi di certi spettacoli del teatro borghese.

Altro snodo d'interesse storico culturale fu la scelta del luogo deputato alla rappresentazione.

In origine la sede dei maggi era una piazza, una corte o un declivio tra gli ulivi, dove gli attori che in quel momento non erano sulla scena potessero tornare a sedersi tra i compagni del pubblico. Questo rapporto importantissimo tra scena e pubblico è morto con il morire del maggio, per cui quello che oggi possiamo vedere nel film è la rappresentazione del fatto scenico, che è solo una delle componenti di quel fenomeno culturale e antropologico dei Maggi.

Quando nel 1823 a Buti fu costruito il teatro, Pietro Frediani si scagliò violentemente contro tutti coloro che volevano trasportare il maggio dalla piazza al palcoscenico: da notare che questa richiesta proveniva proprio dai maggianti del luogo, appartenenti ad una classe sociale più elevata.

Il teatro è la scuola dell'errore / che insegna a bazzicar le vie più storte... sostiene Frediani fino alla propria morte avvenuta nel 1852, per cui il maggio fu condannato al palcoscenico e messo a confronto con le opere di Verdi e di Rossini. Da qui il suo declino stilistico che, aggiunto in seguito alla trasformazione di quei paesi da prevalente economia agricola in economia industriale, ne determinò inevitabilmente la morte.

Consapevole di come il luogo deputato alla rappresentazione fosse anche portatore del noumeno poetico e ideologico della cultura dei maggi, decisi che la *Medea* avrebbe avuto luogo in un frantoio, come si usava nella cultura contadina butese.

L'esperienza di Medea è ritenuta da Benvenuti fondamentale per il suo percorso artistico, poiché gli dà la possibilità di iniziare a mettere a fuoco alcuni fulcri nevralgici della sua ricerca: il rapporto con la cultura contadina, il rapporto tra il cinema e la rappresentazione popolare sacra religiosa, il rapporto tra cinema e pittura e nello specifico, la riflessione sul punto di vista.

Durante le riprese, mi accorsi che il modo di distribuirsi e disporsi dei contadini teatranti nello spazio scenico mi ricordava le composizioni dei quadri di Piero della Francesca. Notai che la figura principale era sempre circondata da due laterali – se c'era la figura a destra dopo un po' entrava la figura a sinistra – quindi si otteneva sempre un forte equilibrio compositivo sul palcoscenico.

Osservai che i teatranti avevano lo stesso modo di 'guardare' delle figure di Piero della Francesca.

Nel teatro borghese i personaggi quando recitavano si guardavano in volto, invece nel Teatro del maggio questi vecchi contadini che recitavano non si guardavano tra loro ma guardavano il pubblico: ogni attore parlava con l'altro non guardandosi a vicenda, ma guardando il pubblico, quasi per coinvolgere gli spettatori in una sorta di triangolo.

Questa frontalità mi ha portato alla memoria la pittura antica, dai bizantini al medioevo: la pittura delle pale d'altare del Quattrocento, dove i personaggi, le Madonne, i Santi, hanno un atteggiamento di frontalità rispetto agli spettatori che guardano l'opera.

Compresi a quel punto che vi era una relazione forte in termini di messa in quadro e di messa in scena tra la cultura teatrale contadina e la cultura nelle opere dell'arte dal Medioevo al Rinascimento.

Il fil-rouge venne da me concepito quando mi fermai a riflettere sul come nel Medioevo e nel Rinascimento si realizzavano le opere, siano esse pitture, affreschi o pale d'altare. A quei tempi i modelli di riferimento per i pittori erano le sacre rappresentazioni.

I pittori non dipingevano la realtà, ma le sacre rappresentazioni teatrali, per cui il concetto di astrazione compositiva dei pittori del Medioevo nasceva dalla struttura compositiva scenica e prossemica delle sacre rappresentazioni.

Il mio rapporto con la rappresentazione del reale passa attraverso la pittura. Essendo la pittura la rappresentazione, come ho detto sopra, di una sacra rappresentazione; il mio cinema non è altro che come un gioco di scatole cinesi; è la rappresentazione di una rappresentazione di una rappresentazione.

La cosa mi ha aperto incredibili possibilità espressive, perché quando realizzo un'inquadratura cinematografica (una rappresentazione visiva del rapporto tra realtà e teatro), non posso che fare riferimento alla pittura che a sua volta è riferita al teatro che a sua volta è un'interpretazione poetica della realtà. In questo senso il mio rapporto tra cinema e la realtà non è *im-mediato* ma *mediato* attraverso questi passaggi. Gli artisti non rappresentavano la realtà ma la sua rappresentazione.

In questo senso, quando mi trovai davanti ai personaggi di Medea, li inquadravi pensando allo spazio che avrebbe dato Piero della Francesca a quelle figure: quella era la chiave per l'impostazione dell'inquadratura e da lì ho cominciato a capire in che modo guardare – attraverso la macchina da presa – lo spazio e la realtà da filmare.

Da Piero della Francesca presi quindi il punto di vista da cui guardare quegli attori ed in particolare i due elementi della visione del pittore: la frontalità e la posizione del punto di vista dal basso verso l'alto.

In questo modo le figure inquadrate assunsero un effetto monumentale e statuario.

Anche se in questa scelta fui legato da una consapevolezza più fisica che pittorica.

In fase di ripresa iniziai a notare che il senso della distanza, inteso in modo brechtiano, quella gente lo sentiva naturale.

Farnaspe, immediatamente prima di cantare un'ottava, faceva un passo indietro. Da qui, il problema della giusta distanza che la cinepresa doveva assumere nei confronti di questa antica forma di teatro. La parola non era sufficiente per comunicare con i miei attori contadini: non riuscivo a far capire loro la differenza tra lo spazio teatrale e lo spazio del cinema. Loro si muovevano in rapporto ad uno spazio teatrale che io dovevo tradurre, senza snaturarlo, in uno spazio cinematografico. Ma per far ciò ero costretto, in un certo modo, a snaturare lo spazio teatrale.

Dovevo convincerli a comportarsi in un modo leggermente diverso sulla scena, per ottenere nel film il senso originale del maggio. In questo mi aiutarono i disegni.

Lavorai a lungo prima delle riprese mediante schizzi preparatori studiando a tavolino sia la linea plastica che chiaroscurale di tutte le inquadrature del film.

Ottenni un dettagliato *story-board* dell'intera opera.

Con i disegni ci capivamo perfettamente; io mostravo loro lo sviluppo possibile delle sequenze e insieme decidevamo qual era quello giusto.

Così potemmo stabilire come loro si dovevano disporre. E qual era la corretta distanza dalla macchina da presa. Decidemmo che la situazione dovesse essere di tipo triangolare, dove il massimo spazio a loro disposizione dava la misura della base di un triangolo la cui altezza era la macchina da presa.

Essendo la prossemica dei maggi animata da una struttura compositiva di tipo centrale, nella ricerca del punto di vista in questo senso era di fondamentale importanza l'individuazione di un punto centrale (ideale) assimilabile al punto di fruizione dello spettatore. Questa riflessione mi permise di scegliere il punto e l'inclinazione della macchina da presa. Piazzai la cinepresa all'altezza ideale di una persona seduta per terra (com'era infatti storicamente tradizione del pubblico sedersi sui pavimenti del frantoio per seguire le *performance* dei maggianti) e che poi è anche il punto di vista prospettico rinascimentale di Piero della Francesca.

Tutto il film è stato ripreso da quell'unico punto di vista. Però questo non mi bastava. Avevo bisogno anche di 'leggere' un testo: volevo che la cinepresa non fosse semplicemente un occhio impersonale e anonimo ma che fosse in grado di leggere in modo dialettico la realtà senza snaturarla. Allora, tenendo inchiodata a terra la cinepresa, cambiavo gli obiettivi secondo la drammaturgia prossemica: grandangolo per le situazioni in cui in scena erano in molti, normale se erano in due, teleobiettivo se era uno solo. Questo non avveniva per caso ma in rapporto alla struttura dell'impianto narrativo.

Abbiamo fatto una divisione in blocchi del testo e, grazie ai disegni, è stato possibile evidenziare la forma cinematografica che ne sarebbe scaturita.

Si nota nella Medea che lungo l'asse ottico centrale si dispone il trono, che è il simbolo, evidentemente, del potere. Però Medea, nel film, a un certo punto copre il trono mettendosi davanti ad esso.

Che cosa hai voluto esprimere sul personaggio, con questa scelta di prossemica?

Medea copre il trono quando dichiara di voler iniziare la sua vendetta che è la morte. Nel momento in cui decide di dare la morte, Medea assume il potere rivendicando la sua autonomia. Con questa scena, così costruita, volevo esprimere che al mondo contadino non resta che morire di fronte ad un potere che l'ha ucciso, ma morire con dignità.

Sono perciò contro il folclore contadino scoperto dalla borghesia che ne ha fatto un uso reazionario. Dato che sono dunque convinto dell'inevitabilità di questa morte, chiedo solo che si faccia morire in pace.

Però il film o il cinema, interessandosi a questo mondo, gli impedisce di morire del tutto. I tuoi film sono dunque documenti sulla fine o testimonianza di vita?

Per me il cinema è il potere di fermare la morte, è uno strumento magico perché garantisce la sopravvivenza della presenza: l'immagine dura al di là della vita dei contadini che riprendo.

Che tipo di rapporto (o gioco) con la morte hai voluto tessere in Medea?

Si può filmare la morte evocata-rappresentata o quella narrata, come nel caso di *Medea*, in cui ho mostrato una fase dell'approccio alla morte; fermo l'invecchiamento dei miei personaggi in un tempo sospeso, indefinito, che dura quanto dura l'immagine. Quando vado a filmare gli ultimi fabbri o gli ultimi traghettatori dell'Arno, come ho fatto anche nei miei film successivi, io filmo la distruzione di quel mondo.

Quali furono le impressioni di Marie-Straub e Danièle Huillet quando videro Medea?

Quando Jean-Marie e Danièle Huillet videro il film ne furono entusiasti. Dichiararono che a loro parere *Medea* era uno dei film più importanti realizzati in Italia negli ultimi anni. Straub rimase così affascinato dal film da esserne influenzato: *Dalla nube alla Resistenza* fu girato in seguito proprio a Buti e con gli stessi attori che avevo utilizzato io. Non mi riferisco al fatto che lui è venuto a Buti e ha girato con i butesi, ma al fatto che l'impostazione ieratica dei film siciliani (soprattutto degli ultimi), se confrontata con la mia *Medea* del '72, rivela enormi somiglianze. Con questo non voglio dire che Straub ha copiato Paolo Benvenuti, ma che, grazie a *Medea*, ha conosciuto un modo di recitare tipico del mondo rurale toscano e che tramite questo è riuscito a entrare in contatto con il teatro epico antico.

Questo film è circolato al di fuori degli schermi televisivi?

È stato presentato diverse volte dalla Rai. Ho scoperto poi che veniva utilizzato come 'capo-fila'. Vale a dire che veniva inserito in un gruppo di film da presentare alla programmazione. *Medea* doveva servire da apripista per far accettare o respingere le altre opere presenti.

Perché questo maltrattamento sistematico?

Non sono i contenuti, per quanto polemici che disturbano. Una ricerca stilistica crea più nemici e allontana di più di quanto non possano farlo le polemiche esplicite, dirette e immediate. Il mio orgoglio d'artigiano mi ha sempre imposto una ricerca ostinata del punto di vista. Questo vuol dire essere una persona che ha la consapevolezza di scegliere e per il potere dominante chi ha consapevolezza e sa scegliere non è manovrabile, quindi è pericoloso. È per questa ragione politica che si spiega il trattamento riservato al film *Medea* come ai miei film successivi.

Il film Medea (1972) viene successivamente selezionato al forum Festival di Berlino. In quell'occasione il direttore del Berliner Ensemble²⁶ – la scuola teatrale di Bertolt Brecht a Berlino est – invita Paolo Benvenuti a tenere una lezione sul Teatro del maggio agli studenti della scuola tedesca.

Ricordo che dopo la proiezione del film, i ragazzi della scuola si resero perfettamente conto che tutte le teorie di Bertolt Brecht erano espresse nelle rappresentazioni del maggio e mi chiesero come fosse possibile che dei contadini toscani conoscessero alla perfezione le regole teatrali di Bertolt Brecht. Io mi permisi di rovesciargli la riflessione avanzando l'ipotesi che Bertolt Brecht avesse approfondito e studiato il teatro epico popolare (risalente alla Magna Grecia) per poi inglobarlo nella sua poetica.

²⁶ Nel Theater am Schiffbauerdamm, Brecht esercitava il suo lavoro di scrittore e regista, contribuendo a creare una scena culturale di altissimo livello. Anche dopo la sua morte, avvenuto già nel '56, molti giovani continuarono a recarsi a Berlino interessati e speranzosi di poter apprendere la lezione di Brecht dai suoi collaboratori.

*Paolo Benvenuti riceve un invito da Jack Lang per presentare Medea al Festival mondial du theatre de Nancy*²⁷.

Ricordo ancora che quando partì la nostra rappresentazione c'era in sala un profondo silenzio. Era incredibile ma eravamo davanti ad un pubblico di cinquantamila persone a presentare un'opera in dialetto toscano! Alla chiusura del sipario il pubblico si alzò tutto in piedi ad applaudire. Lo spettacolo fu un successo immediato e da quel giorno a Buti rinacque la cultura del maggio.

Paolo Benvenuti trascorre due anni (tra il 1972 e il 1974) con la coppia Straub-Huillet alla ricerca di paesaggi, volti, luoghi, ed è aiuto regista nel film Mosè e Aronne. Com'è stato per te l'incontro creativo/intellettuale con Jean-Marie Straub? Quali insegnamenti ti hanno lasciato?

Dal punto di vista professionale è stata una grande esperienza. Imparai molto anche da Danièle Huillet. Danièle preparava le fasi produttive del film come una madre prepara il cibo per i propri figli. Ogni cosa doveva essere pensata e calcolata nei minimi dettagli. Vi era in tutta la pre-produzione un'attenzione quasi maniacale. La produzione doveva essere la realizzazione di un terreno fertile per l'opera d'arte.

Il film *Mosè e Aronne* dal punto di vista produttivo fu un film difficile. Giravamo dentro un anfiteatro in mezzo al nulla ad Alba Fucens, vicino ad Avezzano.

Durante quell'esperienza imparai come il rigore nei meccanismi di produzione sia strettamente connesso con il linguaggio cinematografico. Si rafforzò in me la capacità di lavorare senza risparmio di energie, contenendo i costi ma con chiarezza d'intenti e rapidità.

D'altro canto dal punto di vista creativo l'incontro fu traumatico.

Le conseguenze negative di questa vicinanza emersero nel mio lavoro successivo che fu un completo fallimento. *Frammento di Cronaca volgare* (1974) è essenzialmente una brutta copia di un film di Straub.

Raccontami di questa esperienza. Come nacque il film Frammento di Cronaca volgare?

Assieme al professore di storia Michele Luzzati²⁸, studiai approfonditamente lettere e diari di personaggi e uomini pubblici di Pisa, che alla fine del '400 so-

²⁷ Nato nel 1963, il festival mondiale du Theatre de Nancy è un evento festivaliero entrato nella storia del teatro, mostrando le scene dei paesi dell'ovest e dell'est Europa. Molti noti autori del teatro sperimentale internazionale vi hanno partecipato: Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor ecc.

²⁸ «Nato a Torino il 31 marzo 1939, era stato normalista e allievo di Arsenio Frugoni e Armando Saitta. Assistente ordinario e professore associato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, era stato poi straordinario a Sassari e, dalla fine degli anni ottanta, professore ordinario di Storia medievale nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa. Autore di oltre duecento pubblicazioni a stampa, frutto di una inesausta operosità scientifica, aveva dedicato gran parte delle sue sempre originali ricerche allo studio, per l'età basso medioevale e rinascimentale, della società e dell'economia italiane e in particolare toscane, di cui era uno straordinario conoscitore. Di grande rilievo è stato negli ultimi decenni anche il suo contributo scientifico e organizzativo allo sviluppo della ricerca sulla storia dell'ebraismo italiano. Della sua ricca bi-

steneva un quindicennale assedio da parte Fiorentina. Riuscii a scovare lettere e scritti dell'epoca dimostranti che, in realtà, più che di una guerra tra due città, si era trattato di un vero e proprio scontro di classi.

Trasformai queste lettere e questi diari in una sorta d'interviste impossibili: una serie di ritratti in cui ciascun protagonista raccontava la propria esperienza bellica.

Anche questo film fu prodotto dalla sezione *Programmi Sperimentali della Rai* e come *Medea*, non fu mai mostrato in televisione se non in tempi recenti.

A livello produttivo fu un film molto travagliato: lavorai con poca pellicola e pochi mezzi. Mi dovetti anche sostituire ad uno degli attori che non si era presentato sul set. Del resto io ero l'unico a conoscere i lunghi monologhi dei personaggi, declamati con l'originale accento toscano dell'epoca.

In origine il film doveva intitolarsi *Cronaca volgare*; divenne *Frammento* perché in un incidente in moviola si strappò un pezzo di pellicola dell'ultima inquadratura.

Un film maledetto! Hai dichiarato che girandolo perdesti la tua identità.

La concezione stessa del film non mi apparteneva. Girai il film nel 1974 ed erano già tre anni che lavoravo a fianco di Straub. Tra di noi si era instaurato un rapporto molto forte: avevo visto tutti i suoi film, parlavamo e discutevamo insieme per ore e ore.

Ricordo che sul set concepivo le inquadrature come immaginavo le avrebbe create e girate Straub. Avevo completamente perso di vista anche le preziose indicazioni di Rossellini.

Al contrario di Rossellini, Straub non era un maestro, non comunicava agli altri il perché delle sue scelte artistiche. Se volevi imparare da lui dovevi rubare in silenzio. Compresi che per un ragazzo giovane che sta ancora imparando, la vicinanza di un genio è pericolosissima perché rischia di bruciarti il cervello.

Avevo 28 anni. *Frammento di Cronaca volgare* (1974) non è un film di Benvenuti, ma di come Benvenuti pensava l'avrebbe fatto Straub.

Un film statico, bloccato e chiuso dentro un'iconografia assolutamente rigida. Quando me lo sono trovato davanti ho detto: «mi sono perso».

Ho trascorso molti anni di ripensamenti. In questo senso la verifica del mio ritrovamento è stata, otto anni dopo, *Il bacio di Giuda*.

Cosa ti disse Straub quando vide Frammento di Cronaca volgare?

Ricordo che la prima proiezione venne fatta alla Rai in una sala/cinema.

Il film si divideva in due parti. Finita la prima parte Straub si girò verso di me e guardandomi mi fece cenno di assenso con la mano. Io tirai un sospiro di

bliografia si ricordano in particolare: *Giovanni Villani e la compagnia dei Buonaccorsi*, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, Roma 1971; *Una guerra di popolo. Lettere private del tempo dell'assedio di Pisa (1494-1509)*, Pacini, Pisa 1973 (riediz. 2000); *La casa dell'ebreo. Saggi sugli ebrei a Pisa e in Toscana nel Medioevo e nel Rinascimento*, Nistri-Lischi, Pisa 1985; *Firenze e la Toscana nel Medioevo. Seicento anni per la costruzione di uno stato*, UTET, Torino 1986; *Ebrei e ebraismo a Pisa. Un millennio di ininterrotta presenza/Jews and Judaism in Pisa. A millennium of uninterrupted presence*, ETS, Pisa 2005» (<http://www.unipi.it>).

solievo: ero felice del suo parere positivo, tenevo molto al suo giudizio. Alla fine della seconda parte del film, i titoli di coda stavano ancora scorrendo sullo schermo, improvvisamente vidi Straub alzarsi e andarsene dalla sala. Lo inseguii sulle scale e lui mi disse: «questo film è sbagliato: è un film che si rigira su se stesso». Poi se ne andò senza dirmi una parola. Ti giuro che se mi avesse pugnalato allo stomaco, mi avrebbe fatto meno male. Straub non disse più nulla su quel film.

Da quel momento le nostre strade si separarono. Dovevo ritrovare me stesso, scoprire quale fosse il mio cinema. Se fossi rimasto in contatto con Straub questo percorso non sarebbe mai stato possibile. In ogni caso, questa doccia fredda mi servì per liberarmi presto di un film che non mi apparteneva perché era il frutto di un'acerba e fallita ricerca d'identità.

Quando hai vissuto a Roma com'è stata la tua esperienza di vita nella capitale?

Roma negli anni Settanta era in continuo fermento. Vissi a trecento all'ora un'esperienza culturale molto formativa. Frequentavo il gruppo che in quegli anni gravitava intorno alla rivista «Cinema e Film»²⁹, andavamo al cinema insieme, discutevamo di cinema fino alle due di notte. Ci innamoravamo di alcune pellicole e ne odiavamo altre. Litigavamo per difendere i film amati o per infangare quelli odiati. Tutto questo era la splendida e frizzante Roma degli anni Settanta.

Purtroppo finita l'esperienza con Jean-Marie Straub, tutto quello che mi fu offerto fu solo pubblicità. Io non sono mai stato abile nei compromessi.

Presto decisi che non m'interessava fare il mestiere del cinematografico, perché mi avrebbe portato a ingrossare le fila di quei personaggi ambigui che mangiavano facendo spudorati spot pubblicitari e poi, magari, facevano film impegnati di sinistra. Non volevo fare la stessa fine: amo troppo il cinema! I miei compagni di strada sono molto pochi. I miei modelli sono i più grandi maestri della storia del cinema come Dreyer, Bresson, Ford, Hitchcock, Lang, Chaplin, Keaton, Tati, cioè quelle persone che hanno usato il linguaggio cinematografico come campo di ricerca: nel momento in cui diventa stereotipo o prodotto di mercato non mi interessa più perché, per quanto mi riguarda, è morto.

Tornando a Pisa scelsi un percorso in solitaria. Con la luce degli anni passati, riconfermerei la mia scelta.

Nel 1975 realizzasti anche un documentario sulla morte di Pasolini. Come nacque e si sviluppò questa esperienza?

Sì, ricordo che in quel periodo erano uscite le prime telecamere ¼ di pollice. L'ARCI di Pisa ne aveva comprata una e aveva dato a mio padre il compito di studiarne le caratteristiche: così andavamo in giro con questa telecamera cercando di capirne le peculiarità.

Mentre giravamo per Pisa giunse la notizia che Pasolini era stato assassinato. Purtroppo cominciai a sentire in giro per le strade discorsi orribili (anche

²⁹ Rivista trimestrale di approfondimento cinematografico fondata da Adriano Aprà nel 1964 e da lui diretta fino al 1979. Cfr. Rossi, Volpi, Chessa (2013).

da gente di sinistra). Così decisi di andare nel quartiere operaio di Pisa per eccellenza e di realizzare una serie d'interviste sul come era vista dal popolo di sinistra la morte di Pier Paolo Pasolini. Ricordo che suonavamo al campanello e chiedevamo ai proletari un commento a caldo. Alla domanda: «Cosa ne pensa lei della morte di Pasolini?». Tutti istintivamente rispondevano: «Hanno fatto bene ad ammazzarlo quel finocchiaccio!». Ed io chiedevo: «Scusi lei di che partito è?», risposta: «Partito comunista italiano!». Ne ricavai una collezione di una ventina di belle facce proletarie, iscritte al Partito comunista italiano, che sputavano sulla morte di Pasolini. Conclusi il documentario con una donna ex staffetta partigiana, che commentava così: «Gli omosessuali, il governo non li dovrebbe permettere».

Ora prova a immaginarti il giorno della proiezione del documentario al circolo ARCI. Un putiferio! Fecero accendere le luci prima della fine del film. Mi venne sequestrata la pizza e non me l'hanno più restituita. Sono quasi sicuro che l'abbiano bruciata per paura che la diffondessi. Da quel giorno non ho più messo piede nella sede dell'ARCI. Mi accusarono di essere un cavallo pazzo, un uomo incontrollato e incontrollabile. In un certo senso avevano ragione.

In ogni caso io non sono un fanatico della polemica ma credo che in un mondo dove si cerca sempre di smussare, di stemperare e di addolcire, sia anche positivo e formativo riuscire a suscitare dubbi e reazioni critiche.

Nel 1978, insieme a Gianni Menon, Benvenuti firma la regia di un documentario prodotto dalla Rai: Il Cantamaggio.

Come si sviluppò questa esperienza?

Di questo film inizialmente doveva occuparsene solo Gianni Menon. Poi Gianni chiese la mia collaborazione ed io, in nome dell'antica amicizia che ci legava, intervenni al suo fianco e firmammo la regia insieme.

Menon aveva accumulato moltissime riprese sul monte pisano, materiale che esigeva di essere incanalato in una solida struttura. Selezionai di quel girato i nuclei significativi e in seguito integrammo nel documentario altri aspetti più specifici riguardanti la ricostruzione storica e l'elaborazione scenica di un maggio butese.

Il documentario, attraverso i racconti di Dario Fo, descrive l'origine del maggio, la sua derivazione dal teatro greco e il rapporto di continuo interscambio tra pittura, scultura e rappresentazione popolare che ne è alla base. Analizzandone i contenuti sociali (il tema del tiranno oppressore, le angherie dei potenti, l'applicazione dello *ius primae noctis* padronale), riuscimmo a proporre un'interpretazione storica precisa: il maggio rappresentò il massimo momento di autoidentificazione e autorappresentazione popolare in un contesto oppressivo.

Da Buti, alla fine dell'Ottocento, emigrarono centinaia di anarchici e nelle vecchie carceri nei pressi del paese decine di scritte sui muri testimoniano la reclusione di molti di loro in quelle celle. Tra i simboli disegnati e graffiati sui muri compare l'albero, simbolo del maggio. Il ribellismo sociale ottocentesco in toscana non s'incanala solo nei movimenti anarchici ma sfocia nelle sue manifestazioni non politicizzate e più direttamente frutto della miseria: il brigantaggio.

Il tema del brigantaggio tornerà come fil-rouge in parte della tua filmografia.

Certamente. Ho dedicato al tema del brigantaggio due film, *Tiburzi* (1996) e *Segreti di Stato* (2003).

Il Cantamaggio in questo senso mi ha avvicinato notevolmente a questa problematica.

Credo comunque che l'eredità più importante che mi porto dietro da questo lavoro sia lo studio sul concetto d'inquadratura.

Anche in Medea c'è stata da parte tua una profonda riflessione sul concetto d'inquadratura.

Certo. In sintesi potrei dire che il concetto elaborato è sempre lo stesso.

In riferimento a *Il Cantamaggio*, parlando con Dario Fo ebbi un'ulteriore conferma di quanto per me il rapporto con la realtà potesse essere mediato dalla consapevolezza sulle rappresentazioni che dal teatro si sono traslate nell'iconografia pittorica fino ad arrivare al *medium* con il quale io mi esprimo e cioè il cinema.

Ne *Il Cantamaggio* Dario Fo, spiegando le figure di un sarcofago raffigurante le feste dionisiache, evidenzia come i pittori medievali prima e rinascimentali poi si siano ispirati alla prossemica e alla gestica del teatro del loro tempo al fine di realizzare le loro opere.

Questa riflessione mi confermò che non era stato il teatro a rifarsi alla pittura, al contrario: gli artisti figurativi non rappresentavano la realtà, bensì la sua rappresentazione teatrale.

Quando realizzo un'inquadratura, oggi, non dimentico mai tutti questi passaggi, il mio si trasforma così in un lavoro di consapevolezza iconografica.

Con gli utili della cooperativa Alfea, Paolo Benvenuti crea nel 1982 il cineclub Arsenal³⁰, una sala 'inventata' in un vecchio magazzino nel centro di Pisa e tutt'oggi in piena attività.

In parallelo, nei primi anni Ottanta realizza il vecchio sogno di una scuola di cinema da lui diretta.

Com'è stata la tua esperienza come docente di cinema?

Ci furono due motivi che mi spinsero a istituire una scuola di cinema a Pisa.

Il primo fu la volontà di riaffermare un ruolo didattico e cinematografico a tutte quelle anziane maestranze che fino a decenni prima avevano lavorato presso gli studi Pisorno/Cosmopolitan.

³⁰ «Aperto il 20 gennaio 1982 nel centro storico di Pisa grazie all'impegno di un gruppo di giovani cinefili che decisero di mettere in piedi un luogo dove fosse possibile proiettare quel cinema impossibile da vedere nelle sale di prima visione, il Cineclub Arsenal è divenuto negli anni un'importante realtà culturale. Nel 2014 è stato insignito del Premio come Miglior Cinema d'Essai assegnato da Agis-Fice. Ogni stagione l'Arsenale proietta oltre 220 film e realizza rassegne tematiche, privilegiando all'interno della propria programmazione il cinema di qualità, le opere prime, i classici della storia del cinema, il cinema documentario, quello indipendente e le versioni originali (cfr. *Arsenale*, disponibile sul sito <http://www.arsenalecinema.it>).

Ormai tutti questi magnifici uomini di cinema si erano dispersi e avevano cambiato lavoro: c'era chi lavorava presso un antiquario, chi faceva il barbiere, chi il parcheggiatore, etc.

Andai a cercarli e li coinvolsi a uno a uno nel progetto didattico della scuola di cinema Alfea: entrarono tutti a far parte del corpo docenti.

In secondo luogo inseguii con passione la nascita di questo centro didattico di cinema. Dato che io, non avevo mai seguito una scuola con programmi strutturati, l'unico modo che avevo per imparare era quello appunto di crearmela una scuola, forgiandola con le mie stesse mani.

Facevo l'insegnante ma in realtà ero io il primo alunno di quella scuola; ero l'alunno che aveva più fame di conoscenza, volevo imparare a fare cinema insegnando a fare cinema.

Con questa esperienza mi accorsi che insegnando ai ragazzi mi arricchivo tantissimo. Perché quando tu spieghi un argomento e lo devi condividere, mentre lo esponi agli altri, lo ripassi e lo interiorizzi e lo elabori per te stesso.

Che linea pedagogica utilizzasti all'interno della scuola di cinema Alfea?

Durante quell'esperienza la mia linea didattica fu essenzialmente quella che anni prima mi aveva espresso Rossellini.

Il mio punto di partenza a livello didattico fu la regola d'oro di Rossellini: «il punto di vista giusto è quello che dà il maggior numero di informazioni...».

In seguito aggiunsi a quest'assunto una mia piccola postilla.

«Il punto di vista giusto è quello che dà il maggior numero di informazioni con il minor numero di elementi».

Perché pongo l'accento sul minor numero di elementi? Perché nel mio cinema assume grande rilievo il processo di astrazione: un lavoro artistico di sintesi in cui si elimina tutto il superfluo.

In un'inquadratura, tutto ciò che non è funzionale al racconto cinematografico deve essere eliminato. In questo senso va prestata la massima attenzione alla composizione sia nella messa in quadro che nella messa in scena. Anche nella realtà da rappresentare l'autore deve svolgere un gran lavoro di sintesi: non ci deve essere nulla in quella realtà che non sia funzionale al racconto. Il mio non è un cinema sfarzoso ma un cinema di sintesi.

All'interno della scuola realizzammo molti cortometraggi di esercitazione. Ma il lavoro in cui io riuscii a coalizzare tutti gli studenti in un unico progetto, fu il documentario da me diretto *Il giorno della regata*. Questa esperienza fu interessante perché fu possibile moltiplicare i punti di vista. Eravamo più di sedici operatori, tutti impegnati in un'opera comune.

Nel 1978 Paolo Benvenuti realizza in collaborazione con i Programmi Sperimentali della Rai, Il cortometraggio Bambini di Buti. Come si sviluppò questa esperienza?

Dopo che Jack Lang volle *Medea* a Nancy, i giovani butesi improvvisamente scoprirono che la tradizione del maggio poteva avere un senso. Ma nel momento in cui i giovani si riappropriarono di questa esperienza, iniziarono i problemi.

Il loro approccio era una traduzione in chiave moderna della rappresentazione: l'astrazione totale dei costumi era scomparsa; la recitazione, che nei vecchi maggianti era ieratica, astratta e fortemente codificata (ogni personaggio aveva una sua gestualità codificata), venne sostituita da una recitazione naturalistica; la scala dorica/pentatonica venne sostituita dalla scala musicale a sette note. Insomma, una traduzione in chiave contemporanea e borghese di una cultura arcaica e contadina.

Cercai di consigliare i giovani spiegando loro che questo non era il Teatro del maggio ma il loro intento rimase quello di svecchiare le antiche convenzioni teatrali.

Me ne andai smettendo di disperdere consigli quando mi accorsi che non c'era speranza: del maggio le nuove generazioni non avevano capito assolutamente niente.

Nel 1978 si tenne a Buti il primo convegno italiano sul Teatro del maggio, a cui parteciparono gruppi di maggianti da tutto l'Appennino Tosco-emiliano.

All'interno di quest'evento io facevo parte del comitato scientifico così proposi alla direzione didattica del maggio di Buti di fare un esperimento. Dato che avevo avuto esperienza di come i giovani non fossero in grado di realizzare un maggio, proposi un progetto al sindaco di Buti che prevedeva di saltare due generazioni.

Realizzammo così un maggio interpretato dai bambini sotto la guida dei vecchi maggianti. Il testo scelto fu *Il conte Ugolino*.

Così i vecchi maggianti iniziarono ad insegnare ai bambini come cantare su scala dorica. Mi accorsi ben presto però che i bambini facevano una fatica enorme: non solo non riuscivano a cantare su scala pentatonica ma soprattutto, continuavano a recitare in maniera naturalistica e non codificata.

Inoltre i bambini (come nella vera tradizione del maggio), avrebbero dovuto recitare senza microfono.

Decidemmo di fare una prova in esterno per verificare se nelle fila del pubblico si sarebbe sentito chiaramente la rappresentazione.

Ci spostammo nel cortile della scuola e mentre i bambini recitavano io mi allontanavo da loro per giudicare la forza del suono. Cominciai a chiedere ai bambini di parlare e cantare più forte. Poi mi allontanavo ancora e gli chiedevo di cantare ancora più forte! Ancora più forte! Ancora più forte!

Durante quella prova avvenne un miracolo! Sforzandosi con la voce per urlare il più possibile, improvvisamente il canto dei bambini scese dalla gola al diaframma.

Dato che cantare con quella potenza di diaframma era molto faticoso, ecco che per i bambini qualunque gesto diventava un pesante dispendio di energia, per cui si bloccarono in scena raggiungendo con naturalezza per necessità fisica, il livello di recitazione astratto con gesti minimi codificati, tipici della tradizione del Teatro del maggio.

Montai il materiale della rappresentazione del conte Ugolino creando il cortometraggio *Bambini di Buti*.

Nel 1979 Paolo Benvenuti gira un cortometraggio: Il cartapestaio. Hai dichiarato che tieni molto a questo lavoro e che gli attribuisce un'importanza particolare nella creazione della tua poetica. Come si sviluppò questa esperienza?

Sì, è un lavoro al quale tengo molto e ho scoperto tardi, dopo aver girato il mio primo lungometraggio, *Il bacio di Giuda*, l'importanza che aveva per me.

Il film mi fu commissionato dal Centro Teatrale di Pontedera, che quell'anno aveva organizzato un seminario sulla lavorazione della cartapesta. Il seminario si teneva a Viareggio, nei capannoni del Carnevale; c'erano professionisti provenienti da tutta l'Europa. Mi affascinò particolarmente un cartapestaio che nessuno considerava; stava in disparte, a fare la sua cosina, una statua di Cristo, mentre intorno a lui c'erano cartapestai spagnoli, portoghesi, francesi, che facevano cose imponenti.

Ho amato questo artigiano del Salento come ho amato i vecchietti dei Maggi; quel mondo, quella cultura, quella tradizione evidentemente hanno su di me un potere incredibile. Curiosamente, solo in un momento successivo ho scoperto che *Il cartapestaio* era un oggetto di valore e che lo avevo filmato con lo stesso amore con cui avevo filmato *Medea*; per questo motivo il film aveva senso. Probabilmente la soluzione del mio problema era proprio lì, il segreto era quello di filmare ciò che si ama.

Filmare con il cuore quindi?

Certamente, anche se vorrei spiegare da dove nasce questa mia riflessione e perché dico e credo che filmare con il cuore sia l'unico modo per fare cinema.

Vengo spesso accusato di fare film lenti. Io chiedo sempre di dirmi rispetto a che parametro di paragone sono lenti. Qual è l'unità di misura della lentezza? Certo, rispetto alla maggior parte di film che si vedono al cinema, i miei film sono lenti. Ma il tempo del pensiero è lento o veloce? L'intuizione può anche essere fulminea, ma la riflessione ha sempre un tono lento. Se io, come autore, intendo rapportarmi alla capacità di riflessione dei miei spettatori, devo rispettare il tempo del pensiero.

C'è un'unità di misura che ci può servire come linea di riferimento rispetto al ritmo.

Il nostro punto di riferimento, comune a tutti noi, rispetto al concetto di ritmo, è il battito del cuore. Rapportandosi il battito cardiaco è possibile tessere quel ponte impalpabile che lega la sensibilità dell'autore con quella di tutti i suoi spettatori. Ecco perché dico sempre che bisogna filmare con il cuore.

Se io non m'innamoro di ciò che filmo non potrà mai scattare il rapporto con lo spettatore. Io ho amato tutti i miei personaggi: Gesù, Lazzaruccio e Abramo, Tiburzi, Gostanza, Pisciotta e la piccola Doria.

La mia regola è questa: se filmo ciò che amo so di fare un buon cinema, se filmo ciò che non m'interessa so di fare solo pellicola impressionata.

La scoperta del Teatro del maggio e l'amore del mondo contadino possono essere considerate le colonne portanti del tuo cinema?

Dopo la scoperta dei Maggi, io cominciai a riflettere sulle origini contadine della mia famiglia (mio nonno era di famiglia contadina). Per me non era una

vergogna l'origine umile, anzi era un vanto. Io sono di origine contadina e amo la cultura e il mondo agreste. Era come se questo mondo fosse sempre stato dentro di me. A volte mi capita di passare giornate intere in compagnia di amici che lavorano nei campi o che fanno i pastori. Trovo in loro una saggezza antica e profonda. A volte sento uscire dalla loro bocca intuizioni acute e lungimiranti. Il mondo contadino è un mondo di rapporti: rapporti con la vita e con la morte, con le stagioni e con la natura, con il sole e con la luna.

Quando l'uomo si è spostato dalla civiltà contadina alla civiltà industriale ha smesso di essere un uomo ed è diventato un pericolo per la sua stessa vita.

Grazie a quest'avvicinamento trovai la mia forma di identità.

La cultura contadina è una cultura sacrale. Ogni gesto contadino è un gesto sacro/rituale. Fare il pane, tagliare il pane, cogliere le castagne, preparare le marmellate, etc.

In ogni gesto della vita contadina si racchiude un gesto sacro.

Io mi definisco un ateo con un profondo senso religioso. Avverto la profondità religiosa della natura. In un certo senso sono un pagano e il mio cinema racconta proprio questo. Nel mio cinema rivendico sempre l'identità negata dei più deboli. Sto dalla parte di Giuda, dalla parte degli ebrei, dalla parte dei briganti, dalla parte delle streghe, dalla parte dei banditi, dalla parte delle serve.

Il manifesto programmatico della mia posizione morale sta proprio in questo attaccamento al pagano. Io voglio stare dalla parte degli ultimi. Io sto dalla parte di coloro che nella storia non hanno avuto diritto di parola.

La parola purtroppo è un diritto degli oppressori, mai degli oppressi. Con il mio cinema io rivendico l'identità negata.

Questo senso rituale si sposa molto bene con gli insegnamenti di Rossellini.

Per vedere la realtà, per trovare il tuo punto di vista sul mondo, devi stare nel presente, devi ritualizzare il presente. La vita isterica che oggi la società ci propone ci sposta continuamente dal passato al futuro. La cultura contadina è un mondo antico ma che vuole essere vissuto nel presente, un mondo prezioso, contemplativo, amante dello sguardo e dell'ascolto consapevole.

2.3. Paolo Benvenuti: genesi di uno sguardo consapevole. Commento alle interviste

1. La prima concezione dello sguardo consapevole si forma in Paolo Benvenuti quando, poco più che ragazzo, gli capita di lavorare per alcuni mesi nel laboratorio pisano di Paleontologia e Archeologia, dove restaura reperti di ceramiche antiche. Il lavoro consiste nel ricostruire, tramite piccoli frammenti di ceramica, la forma originaria del reperto. Durante questa pratica Benvenuti inizia a sperimentare, del tutto inconsciamente, l'esercizio dell'analisi strutturale, applicata ai manufatti ai quali deve ridare la forma originale.

2. Pochi anni dopo, nel 1963, al Magistero d'arte di Firenze, Benvenuti incontra due insegnanti che saranno per lui fondamentali: il primo si chiama Giunio Gatti, maestro di 'disegno dal vero'. Egli, per prima cosa, provoca i suoi alunni fino a far

loro comprendere la grande differenza che intercorre tra luogo comune e pensiero critico. Poi fa scoprire loro il valore espressivo della composizione della figura all'interno del rettangolo del foglio da disegno utilizzando le sue mediane e le sue diagonali. L'altro insegnante sarà Renzo Federici, professore di Storia dell'Arte. Questi possiede una pedagogia pragmatica: per lui Firenze è un libro aperto che i suoi alunni devono imparare a leggere. Così una mattina lui e i suoi studenti non entrano in classe ma, traversato l'Arno a passo di corsa, raggiungono il fianco destro di Orsanmichele, l'ex granaio medioevale trasformato in chiesa nel Rinascimento. Sui lati esterni dell'edificio, dentro nicchie ricavate nei muri, ognuna delle Arti e dei Mestieri della Repubblica Fiorentina aveva fatto scolpire dai più importanti artisti dell'epoca il santo protettore della propria Deputazione. Quella mattina, alcuni operai con un'auto-gru stavano imbracando con delle funi la statua di San Giorgio, commissionata a Donatello dai Corazzai fiorentini e posta in quella nicchia nel 1417. Proprio quel giorno – era il 1964 – essa veniva tolta dalla sua sede per essere restaurata. Quando fu staccata dal piedistallo e i tiranti della gru l'ebbero sollevata, essa ruotò su se stessa mostrando per la prima volta, dopo cinquecento anni, la parte posteriore. Tutti videro con meraviglia che dalle spalle del Santo cadeva mollemente un bellissimo mantello dal raffinato pannello. Donatello aveva rifinito con cura quel mantello, pur sapendo che esso, una volta inserita la statua nella nicchia, sarebbe rimasto nascosto per sempre. In quel momento gli allievi del Federici, e tra loro Paolo Benvenuti, compresero quanta distanza intercorre tra la vera creatività artistica e le semplici esigenze di una committenza.

In un'altra occasione, e con la promessa di un 'dieci' sul registro, il professor Federici invitò i suoi studenti a trovare, nell'affresco nella cappella Brancacci nella chiesa del Carmine, l'impronta digitale di Masaccio. Benvenuti e i suoi compagni trascorrono oltre un mese dinanzi a quel dipinto armati di lenti d'ingrandimento e specchi riflettenti. L'impronta non fu mai trovata, ma Benvenuti scoprì che, attraverso lo sguardo analitico di un'opera d'arte, si entra in contatto con l'essenza dell'artista che l'ha creata. E, grazie a questa esperienza diretta, egli assimilò a tal punto la tecnica di Masaccio da far suo il tratto pittorico del maestro di San Giovanni Valdarno. Da allora, l'uso della lettura ravvicinata del dipinto diverrà per Benvenuti il mezzo per conoscere appieno e riprodurre lo sguardo dei maestri della pittura.

3. Nel 1966 Benvenuti ha vent'anni e il suo lavoro di pittore comincia a raccogliere riconoscimenti e premi importanti. Un autorevole critico d'arte, Antonio Del Guercio, ne segue con interesse la crescita e i risultati. Ma in quegli stessi anni anche la politica, con i suoi estremismi generosi, trascina Benvenuti verso sponde rivoluzionarie antiborghesi. Poi, un giorno, durante una mostra collettiva a cui egli partecipa con alcune tele, una signora della ricca borghesia pisana lo informa di essere interessata ad un suo quadro. Trova infatti che quei colori sono perfettamente intonati alla tappezzeria del suo salotto. Questo episodio segna per Benvenuti l'inizio di una crisi esistenziale: il suo futuro di pittore, nel migliore dei casi, sarà quello di decoratore di case borghesi! È il gennaio del '68 e lui, fervente rivoluzionario, smette di dipingere.

4. Alcuni mesi dopo, Benvenuti partecipa casualmente – al posto di suo padre esperto di cinema – ad un seminario organizzato a Reggio Emilia dall'ARCI nazionale sui nuovi linguaggi cinematografici. È per lui la scoperta di una realtà sconosciuta, addirittura inimmaginabile nel contesto provinciale in cui vive: vede opere dell'underground americano (Michael Snow e Andy Warhol) e italiano (i film della Cooperativa Cinema Indipendente di Napoli), e poi vede *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov e *La Chinoise* di Jean-Luc Godard. Organizzatori e docenti di quel dissacrante seminario sono Gianni Me non – allora responsabile nazionale del settore cinema dell'ARCI – e Adriano Aprà. Il modo stesso in cui il seminario è organizzato ha per lui un grande impatto liberatorio: attorno a un tavolo rotondo, i partecipanti devono esprimere le impressioni derivate dalla visione dei film in modo estremamente libero. Benvenuti comprende che la visione di questi film sperimentali non ha niente a che vedere con i tradizionali approcci contenutistici. Non si tratta di esprimere giudizi sulle storie narrate: i film sono perlopiù astratti e quindi privi di una logica narrativa tradizionale. L'analisi critica passa attraverso nuovi e inesplorati percorsi emozionali. Lo stesso tipo di approccio che egli usa da anni in rapporto alla pittura. E in quel momento trova finalmente la soluzione alla sua *impasse* esistenziale: smettere di dipingere per pochi, e provare – con la cinepresa – a dipingere per tutti.

5. Poco tempo dopo, siamo sempre nel 1968, Paolo Benvenuti è invitato da Adriano Aprà a collaborare con lui ad una meticolosa analisi alla moviola del film *La passione di Giovanna d'Arco* di Charl Theodor Dreyer. Questa immersione nel capolavoro del regista danese rappresenterà per Benvenuti uno dei passaggi fondamentali della sua formazione. Lo scopo dello studio di Aprà era quello di verificare se Dreyer, nella dialettica dei campi e dei controcampi del processo a Giovanna d'Arco, avesse sempre rispettato la geografia degli spazi scenici. Essendo la sequenza costituita in larga parte da primissimi piani, si rendeva necessaria una ricostruzione meticolosa della pianta del tribunale dove avviene il processo, con l'indicazione esatta della posizione di ciascun personaggio. Compito, questo, affidato alla capacità grafica di Benvenuti. Grazie a questo approccio metodologico, fu possibile constatare l'estrema esattezza spaziale, nella messa in scena di Dreyer, di ogni inquadratura del film. In quella occasione, da una foto scattata sul set di quel film, Benvenuti scopre che Dreyer progetta la composizione delle sue inquadrature servendosi di uno strumento ottico, un 'visore' con il quale riquadrare lo spazio scenico. Benvenuti, osservando gli elementi dinamici di cui le inquadrature del film sono composte, si accorge che quando il soggetto ripreso si pone lungo le linee mediane della composizione, il tono narrativo è equilibrato e statico, mentre, quando il soggetto si appoggia lungo le linee diagonali, il tono narrativo acquista drammaticità. In quel momento Benvenuti decide di confrontare la struttura compositiva dei grandi maestri della pittura con quella di maestri del cinema utilizzando la griglia compositiva che anni prima gli aveva insegnato il suo maestro di disegno dal vero Giulio Gatti: la griglia formata dall'incrocio delle mediane con le diagonali del rettangolo.

Grazie a questo strumento analitico, Benvenuti si rende conto che i principi di armonia compositiva espressi nelle opere dei grandi maestri della pittura come Giotto, Piero della Francesca, Masaccio o Caravaggio sono gli stessi su cui si fondano le straordinarie inquadrature dei maestri del cinema come John Ford, Orson Welles, Alfred Hitchcock o Roberto Rossellini.

6. L'incontro con Rossellini sarà per Paolo Benvenuti un momento risolutivo. Nel 1972, durante le riprese del film *L'età di Cosimo de' Medici* del quale Benvenuti è assistente volontario, egli assimila dal maestro romano la passione per il documento e per la Storia come fonte di conoscenza. Questo lo porterà ben presto a voler percorrere a sua volta la strada di un cinema storico-didattico: la ricostruzione di vicende estrapolate da documenti storici e narrate attraverso una drammaturgia volutamente anti-spettacolare. Rossellini proponeva in quegli anni un cinema scientifico: il suo sguardo era come quello del biologo che attraverso il microscopio studia i comportamenti di microrganismi. Dunque il biologo non si pone un problema estetico ma di conoscenza; la distanza, l'angolazione e il punto di vista devono essere funzionali alla comprensione di ciò che sta analizzando. Benvenuti interiorizza l'essenza del cinema di Rossellini; un cinema che tende alla comunicazione attraverso un processo di oggettività profondamente consapevole. Per Rossellini il regista cinematografico è un operaio che usa il proprio strumento al servizio della conoscenza, quindi il suo punto di vista è una scelta morale. Per giungere però a questa sintesi il regista deve avere chiara la propria posizione nei confronti di ciò che sta raccontando. La scelta del punto di vista dal quale mostrare un fatto non è mai casuale o innocente ma implica una consapevolezza precisa della propria posizione morale, ideologica ed estetica. Da questo postulato nasce in Benvenuti una riflessione sull'inquadratura: «inquadratura è la consapevolezza del perché la macchina da presa è lì e non è da un'altra parte: è coscienza etica ed estetica della scelta». Ma come concretizzare tutto questo nella pratica del cinema? Come scegliere il giusto punto di vista? Come decidere dove mettere la macchina da presa? Sarà proprio Rossellini a fornirgli la soluzione: «un oggetto può essere ripreso da infiniti punti di vista, ma ce n'è uno solo giusto: quello che dà il maggior numero d'informazioni allo spettatore». Questa precisa indicazione metodologica diverrà per Benvenuti la chiave della sua personale ricerca espressiva in campo cinematografico. Ma l'astrazione pittorica lo porterà presto ad aggiungere una personale postilla alla regola rosselliniana: *dare il maggior numero d'informazioni allo spettatore con il minor numero di elementi*. Con questa rilettura della lezione rosselliniana nasce il cinema di Paolo Benvenuti; un discorso all'insegna della comunicazione dialettica, espresso mediante una rigorosa scelta formale: la sintesi come essenza dell'arte. Una consapevolezza nell'uso della macchina da presa che allontana Benvenuti dalle meraviglie del cinema tecnologico, dalla gratuita mobilità dei movimenti di macchina, dal trucco e dall'artificio fine a se stesso. Un approccio tutto ereditato da Rossellini: «non esiste una tecnica per cogliere la verità. Solo una posizione morale può farlo [...] c'è un mito della macchina da presa come se fossimo su Marte... La macchina da presa è una

penna a sfera, una scemenza qualsiasi, non ha alcun valore se non si ha qualcosa da dire» (Rossellini 2006, 284). Ma cosa aveva da dire Paolo Benvenuti? Quale sarebbe stato il suo punto di vista di fronte al mondo? I suoi film realizzati successivamente all'esperienza rosselliniana gli permettono di confrontarsi ben presto con una realtà a lui totalmente sconosciuta.

7. Durante le riprese del documentario *Del Monte Pisano* Benvenuti incontra quella che sarà per lui l'esperienza culturale più coinvolgente di tutta la sua formazione: la scoperta del maggio di Buti, un'antica forma di teatro contadino che si porrà all'origine dei suoi lavori successivi come *Medea* del 1972, *Il Cantamaggio* del 1978, *Bambini di Buti* del 1979 e che ritornerà infine, anche se in maniera traslata nel film *Tiburzi* nel 1996. Il Teatro del maggio rappresenta per Benvenuti una scoperta straordinaria, non solo perché su di essa egli compirà ulteriori ricerche e scoperte che esaltano il valore di una cultura autonoma e non subalterna a quella borghese, ma al contempo perché riceve dagli anziani cantori del maggio le più importanti 'lezioni di metodo' sul lavoro attoriale. Una tecnica registica che lo accompagnerà in futuro nel lavoro di preparazione degli attori. Si può dire infatti che la produzione cinematografica e teatrale di Benvenuti non può essere compresa appieno se non si conosce il 'metodo' dei vecchi attori contadini di Buti. Un metodo che porterà Jean-Marie Straub, grazie a Benvenuti, a realizzare moltissimi dei suoi film utilizzando proprio quegli stessi attori. In quei primi anni Settanta nasce così in Benvenuti l'interesse per le culture subalterne e per i loro modelli di rappresentazione: la partecipazione sofferta alle cause degli umili e degli emarginati e infine l'ossessione della morte del mondo contadino, di cui restano solo pochi 'brandelli sparsi' che il suo cinema si ostina a riportare in vita, esaltandoli nella rappresentazione pittorica dell'immagine filmica.

8. Nasce così l'idea del film *Medea, un maggio di Piero Frediani*. Scomparsi ormai i vecchi direttori di scena, Benvenuti cerca nelle case e nelle soffitte del paese di Buti sul monte pisano i testi manoscritti originali dei 'Maggi', le fotografie d'epoca, le stampe e i disegni degli antichi spettacoli che, insieme alle testimonianze dirette dei vecchi 'maggianti' possono aiutarlo a ricostruire il contesto scenico e ambientale nel quale ridare vita alla rappresentazione teatrale di questo 'maggio'. Una rappresentazione teatrale che egli però vuol tradurre in linguaggio cinematografico. Benvenuti riflette sulle modalità di attuazione di questa delicata traduzione; ciò che gli preme è di non snaturare l'evento teatrale, ma restituirlo il più possibile integro attraverso l'obiettivo della macchina da presa. Per far questo egli riflette su dove posizionare la macchina da presa e sulla giusta distanza di questa rispetto alla scena. È a partire da questo film, infatti, che vedremo attuarsi nella maniera più concreta la riflessione di Benvenuti sul punto di vista rosselliniano. Egli alla fine sceglie così un punto di vista ideale, centrale rispetto alla scena, corrispondente cioè a quello di uno spettatore posto al vertice di una distanza equivalente alla larghezza totale dell'azione scenica. Ciò determina una visione dello spazio del tutto consona alla recitazione di

questi maggianti. Infatti, tutta la rappresentazione cinematografica della *Medea* di Benvenuti è colta da questo unico punto di vista che circoscrive il dramma in una visione razionale e perfettamente ordinata. Ed è soprattutto nella pittura di Piero della Francesca che si possono ritrovare i riferimenti più evidenti di questa scelta radicale: in primo luogo il trono di re Creonte che, situato al centro della scena, rimanda ai troni delle Maestà nelle pale d'altare; poi il punto di vista basso: quello dei contadini che assistevano agli spettacoli seduti per terra e, infine la postura frontale, ieratica e perfettamente simmetrica del «recitar cantando» degli attori.

9. Benvenuti, ponendosi per la prima volta davanti all'eventualità di filmare questo teatro dalle radici arcaiche comprende che la pittura antica era la rappresentazione di una rappresentazione. Quando Benvenuti realizza un'inquadratura cinematografica (cioè una rappresentazione visiva del rapporto fra realtà e teatro), nel momento in cui ricostruisce un'epoca del passato, non può fare a meno di riferirsi alla pittura di quell'epoca, la quale, a sua volta, è riferita al teatro di quell'epoca, che a sua volta è un'interpretazione poetica della realtà di quell'epoca. Il rapporto tra l'espressione cinematografica e la realtà storica ricreata sullo schermo non è un processo immediato ma mediato attraverso questi passaggi. Una concezione stratificata dell'immagine, debitrice di tutta una tradizione figurativa, che l'autore continuerà a maturare in seguito, applicandola nei lungometraggi, in primo luogo nel *bacio di Giuda* del 1986-1988, un film costruito direttamente sul rapporto tra pittura e sacra rappresentazione.

10. Ma per l'autore pisano la lezione rosselliniana doveva ancora esser portata a sublimazione. Mancava ancora un passaggio di consapevolezza che egli conquisterà completamente solo dopo il suo terzo lungometraggio *Tiburzi*, del 1996. In questo film Benvenuti farà sua la lezione di Rossellini fino alle estreme conseguenze, rinunciando totalmente a qualsiasi supporto preparatorio della messa in scena. Per raggiungere questo risultato, egli dovrà però riconoscere e recuperare, come inconsapevole passaggio di maturazione, un piccolo tassello dimenticato della sua filmografia, un cortometraggio del 1978: *Il cartapestaio*. La riscoperta di questo piccolo film dimenticato, la sua rilettura in età più matura e il ricordo della totale libertà di approccio avuta durante le riprese di quel lavoro, gli daranno la forza di filmare la realtà senza più temerla. *Il cartapestaio* è la modesta cronaca di un vecchio artigiano salentino intento a costruire con la cartapesta la statua di un Cristo risorto. Ma i materiali poveri che lui usa per modellare la figura, come la terra, la paglia, il legno, l'acqua, la farina e il fuoco, vengono filmati da Benvenuti in un modo talmente potente da evocare addirittura l'atto creativo primigenio. Molti anni dopo la realizzazione di questo cortometraggio egli ritroverà infatti in quel piccolo lavoro una forte carica identitaria, sapendo di aver filmato quell'umile artigiano con amore, e come quel senso di umana partecipazione gli avesse fatto trovare istintivamente il punto di vista più ricco ed evocativo. Grazie a questa nuova lettura Benvenuti sente che le parole di Rossellini si sono arricchite di una nuova consapevolezza: *il regista deve*

*sapersi aprire alla realtà. Se vi sintonizzate con la realtà, sarà lei a dirvi da quale punto dovrete riprenderla. Questa indicazione Benvenuti l'aveva sempre avuta dentro di sé ma solo ora, rivedendo il suo piccolo documentario, ne coglie l'essenza: se si ama ciò che si filma, la realtà si rivela in tutta la sua bellezza; questo è lo straordinario insegnamento di Rossellini. Nel film *Tiburzi*, infatti, Benvenuti, amando i paesaggi della Maremma, riuscirà a sintonizzarsi con la realtà del famoso brigante e a comunicare con lui, consentendo anche a noi spettatori di fare altrettanto. La comunicazione e la bellezza di quel film giungeranno spontanee dinanzi alla macchina da presa senza bisogno di alcuna preparazione preordinata. Uno sguardo e un ascolto profondamente consapevoli sono gli occhi dell'autore che raggiunge una comunione con ciò che guarda e ascolta senza alcun elemento intermediario. Lo sguardo e l'ascolto di comunione sono le due istanze dell'arte e si ritrovano nello stesso *modus operandi* di Van Gogh, che vaga nel paesaggio con il cavalletto in spalla e che ad un tratto si ferma perché ha visto la bellezza. *La bellezza* – come afferma Benvenuti – è il premio che la realtà ti dà quando l'hai compresa profondamente.*

Interviste a Paolo Benvenuti. I lungometraggi

1. *Il bacio di Giuda* (1988)

E il Maestro disse: Così è nel mondo: gli uomini creano gli dei e venerano le loro creazioni. Sarebbe più conveniente che gli dei venerassero gli uomini.

(dal Vangelo apocrifo di Filippo)

Mario Brelich: l'opera del tradimento / Giuda tradisce Gesù / vangeli canonici e apocrifi / il linguaggio di Gesù / Giuda complice necessario / l'interpretazione: i vangeli protestanti / lettura ideologica dei vangeli / struttura drammaturgica: sacra rappresentazione toscana / silenzi pause, dilatazioni temporali / Il bacio di Giuda, un film metastorico / iconografia pittorica / costumi / scenografia / il lavoro sugli attori non attori / la fotografia e l'inquadratura.

*Com'è nata l'idea del tuo primo lungometraggio, *Il bacio di Giuda*?*

Tutto è nato dal fatto che un giorno sfogliando una rivista mi cascò l'occhio su un dettaglio dell'affresco di Giotto del *Bacio di Giuda* ed era il frontespizio di un libro intitolato *L'opera del tradimento* di Mario Brelich¹. Comprai il libro,

¹ Mario Brelich è nato a Budapest nel 1910 da padre italiano e madre ungherese. Suo fratello è lo storico delle religioni Angelo Brelich, Negli anni Trenta porta avanti l'attività di giornalista e di traduttore (dall'italiano all'ungherese) occupandosi del teatro di Pirandello. Nel 1946 si stabilisce a Roma insieme alla moglie, il soprano ungherese Magda Lászlo. In Italia ha pubblicato tre saggi romanzzati editi da Adelphi di argomento biblico. *Il sacro amplesso* (1972), *L'opera del tradimento* (1975), *Il navigatore del diluvio* (1979). *L'opera Giuditta* (2008) è stata pubblicata postuma, sempre dalla casa editrice Adelphi.

mi misi a leggerlo e ne rimasi affascinato; talmente affascinato che decisi di farne un riassunto. Era un libro di 300 pagine, io ne tirai fuori un riassunto di 30. Poi trovai l'indirizzo di Mario Brelich e gli spedii il mio testo. E lui mi rispose; mi scrisse complimentandosi del fatto che questo riassunto era molto efficace e raccoglieva il succo delle cose più importanti che lui aveva scritto nel libro.

Di cosa parla L'opera del tradimento?

È una riflessione sul tradimento di Giuda, ma la sua particolarità è che è condotto con il piglio del giallo psicologico attraverso un lungo dialogo tra Auguste Dupin (il famoso investigatore creato da Edgar Allan Poe) e il suo anonimo interlocutore, l'Io narrante. Quest'ultimo ha trovato tra le carte dell'illustre criminologo un racconto di soggetto evangelico: la descrizione dell'Ultima Cena. Alla richiesta di spiegazioni, Dupin risponde di essersi interessato al mistero che si cela dietro il tradimento di Giuda. Solleticato dal suo interlocutore, Dupin procede ad una vera e propria investigazione *a posteriori* sul crimine più famoso narrato dai Vangeli. Confrontando i quattro Sinottici, mettendo in risalto le omissioni, le contraddizioni, i dettagli dei racconti degli Evangelisti, Dupin rilegge il tradimento di Giuda con gli occhi del criminologo, analizzando la biografia ed il carattere dei personaggi principali (Gesù e Giuda), la loro «relazione ai limiti dell'assurdo», i segnali più o meno evidenti dell'intervento divino.

Perché Giuda ha tradito Gesù?

È questa la domanda infatti! I due investigatori, smontando e rimontando i quattro Vangeli, cercano di trovare tra le pieghe di quei testi la logica risposta al mistero del tradimento. E, a poco a poco, si rendono conto che l'unica possibilità per comprendere e giustificare in maniera coerente il tradimento del dodicesimo apostolo è quella di considerare Giuda come un uomo intelligente e di grande cultura, il quale, unico tra gli apostoli (che erano semplici pescatori), è in grado di comprendere la tragica complessità del disegno messianico dove la passione e morte del Cristo sono il passaggio necessario. E poco a poco Giuda realizza – e questa è la cosa più dolorosa – che il tramite per il compimento di questo disegno è proprio lui. Senza il suo tradimento il processo di deificazione del Cristo non può avvenire. Un Giuda visto quindi non come traditore, ma come colui che forse più di tutti ha amato il suo Maestro, decidendo di sacrificarsi nell'ombra per consentire a Gesù di assurgere nella luce. Questa fino a un certo punto è la tesi del libro. Poi, nelle ultime pagine c'è il colpo di scena! Si scopre che Giuda in realtà è Satana il quale, diventando l'artefice della presenza di Cristo alla destra di Dio, di fatto delimita il potere di Dio. In questo senso Brelich spiega il grido di Gesù sulla croce: *Padre, padre, perché mi hai abbandonato?! Egli in quel momento estremo, sente di non avere più la protezione di Dio non perché Dio l'ha abbandonato, ma perché lui stesso sta diventando Dio.*

È questa era la tesi di Brelich?

Sì. Quando ho letto questo finale mi sono detto: «Troppo comodo chiudere questa storia nella dimensione metafisica!». In quel momento decisi di prendere in mano questa tesi e di ricondurla tutta nella dimensione umana, ribaltando il

ruolo tradizionale del Giuda traditore per farlo diventare un uomo tragicamente consapevole del proprio fine. E questo perché da laico m'interessava scardinare una contraddizione tipica della Chiesa cattolica, e cioè il pregiudizio sulla figura di Giuda. Il dodicesimo apostolo è il punto dolente, l'assunto fragile di tutta l'impostazione cristologica. Mi sono chiesto: se Gesù è figlio di Dio conosce passato presente e futuro. Nel momento in cui ha scelto Giuda, sapeva che l'avrebbe tradito? E poi: perché il tradimento di Giuda è funzionale al disegno messianico? Esiste quindi una verità sotterranea che va studiata e scoperta. Chi è il 'cattivo' nel dramma della Passione: uno che sa e ti usa per ottenere un risultato o l'altro che è vittima di un disegno che forse nemmeno conosce? Chi è il manipolatore e il manipolato? Chi è il traditore e il tradito? Giuda o Cristo?

Quindi ti discostasti fin da subito dall'opera di Brelich...

Sì. Abbandonai quasi subito l'ipotesi di una messa in scena del suo libro, anche perché avevo già in mente una precisa linea di ricerca. Volevo mostrare il percorso pedagogico di Giuda come le stazioni del suo personale e oscuro calvario. Un calvario che inizia con il viaggio verso Gerusalemme dove si compirà il destino dell'apostolo e del suo Maestro. Venuto a sapere che i sommi sacerdoti hanno emesso un ordine d'arresto nei suoi confronti, contro ogni logica Gesù decide di andare a Gerusalemme. Fin da subito comunica ai suoi discepoli quello che dovrà accadere, annunciando, *così come sta scritto*, la sua morte prossima. E da questo momento inizia il percorso pedagogico di Giuda, un percorso che lo spinge inesorabilmente fino alla presa di coscienza del proprio ruolo all'interno del disegno messianico.

Durante il lavoro di documentazione hai consultato vangeli canonici e apocrifi?

Ho letto tutti i vangeli sia canonici che apocrifi e il film *Il bacio di Giuda* è tratto quasi esclusivamente dai quattro vangeli canonici. Ho utilizzato soltanto dei frammenti di due vangeli apocrifi: il vangelo di Filippo e il vangelo di Tommaso. Questo è in sintesi il lavoro che ho fatto.

Nel film poni l'accento sulle parole di Gesù ai suoi discepoli: egli usa un linguaggio criptico e oscuro. Giuda è l'unico che sembra comprendere quelle parole.

Gli apostoli ascoltano le parole di Gesù ma non lo comprendono. E la frase «non lo comprendono» è scritta a chiare lettere in tutti e quattro Vangeli canonici. Perché essi non lo comprendono? Perché sono ebrei! Sono condizionati cioè dalle sovrastrutture mentali dell'ideologia ebraica. «Lasciate che i fanciulli vengano a me, non lo impedito», dice Gesù agli apostoli, «perché il mio Regno è di quelli che sono come loro». Cosa nasconde la metafora dei fanciulli? Per Gesù il fanciullo è l'uomo privo di sovrastrutture ideologiche, che ha la mente libera. Per poter accettare il disegno messianico che egli va proponendo, il discepolo deve spogliarsi dalle proprie sovrastrutture mentali, delle proprie 'certezze' culturali. Questa è una storia ebraica, siamo all'interno della cultura ebraica. Quindi, anche i discepoli di Gesù, da buoni ebrei, sono convinti che deve venire un Messia sulla terra a creare il regno di Israele. Sono persone semplici e, condizionati da questa idea, sono convinti che Gesù sia il Messia atteso dal popolo. Credono quindi che

egli, una volta conquistato il potere, li eleggerà ministri del nuovo regno di Israele. «Voi siederete sui troni delle dodici tribù d'Istralele», aveva detto, ma questo sogno sfocia ben presto nella velleità politica: non tutte le tribù sono uguali, ci sono tribù più ricche e tribù più povere. Come sarà diviso il regno? Tutti travisano le parole del Maestro e continuano a non comprenderlo.

Tutti tranne uno...

Esatto. Tutti tranne Giuda. Che tenta addirittura di mettere in guardia i compagni: «Non esiste questo regno sulla terra, quel regno è dentro di noi...», ma essi lo prendono per matto. Nell'incontro con Niccodemo, Giuda si confiderà dicendo di seguire Gesù «perché ha cancellato tutte le mie certezze...». Giuda è un uomo che s'interroga, che si pone delle domande e cerca delle risposte. Ma è anche un uomo che ha completa fiducia nel suo Maestro. Quando per la prima volta Gesù annuncia ai discepoli la sua morte prossima, questi sono presi dal panico. Giuda è l'unico che lo segue senza timore.

Nel tuo film, quando i dodici seguono il Maestro nel deserto verso Gerusalemme e verso il suo destino, Giuda è il primo della fila poi, con l'evolversi della vicenda, diventa l'ultimo...

Diventa l'ultimo perché il peso di questo oscuro disegno messianico lo costringe a riflettere. Anche lui è un ebreo e questo lo porta a chiedersi: ma dove sta scritto che il Messia deve morire? Alla fine, consultando la Bibbia, egli troverà la conferma alle affermazioni di Gesù: il profeta Isaia parla infatti di uno schiavo di Jahvè che deve essere umiliato e ucciso come Gesù ha predetto. In quel momento Giuda comprende il destino del Cristo. Durante il percorso di Giuda verso la conoscenza, egli insegue le parole del Maestro in un incessante dialogo muto con lui. Man mano che aumenta la sua comprensione, aumenta anche il suo sgomento e durante l'ultima cena dove ormai tutto è deciso, Giuda, ubbidendo all'ordine perentorio del suo Maestro: «quello che devi fare fallo subito!» si allontana nella notte per compiere il destino di entrambi.

Un Giuda non traditore dunque ma strumento necessario e consapevole del disegno messianico, pronto a sacrificarsi per il suo compimento...

Esatto. L'idea che il film propone, pur essendo sconosciuta a molti, non è nuova e risale anzi ai primi secoli del cristianesimo: la setta gnostica dei Cainiti, giustificando il tradimento di Giuda come atto indispensabile alla salvezza dell'umanità, dichiarava che costui era la vittima sacrificata per la nostra salvezza, strumento egli stesso della redenzione. Giuda, infatti, rendendo possibile la morte di Gesù, ha dimostrato di essersi elevato fino alla gnosi e di aver compreso – al contrario degli altri apostoli – che il maestro doveva morire.

Questa lettura getta una luce nuova sul personaggio di Giuda.

Troppo spesso Giuda è stato accompagnato dall'aggettivo *porco*. Io ho provato a leggere il vangelo senza quell'aggettivo. Con *Il bacio di Giuda* volevo dar voce a chi non ha mai avuto diritto di parola.

Potremmo dire che in questo senso Il bacio di Giuda rappresenta una sorta di manifesto metodologico...

Soprattutto contro il luogo comune. Ho cercato di verificare questo assunto lavorando sui testi, sulle fonti, per vedere se le parole dei Vangeli potevano essere interpretate correttamente anche in maniera diversa e, grazie al lavoro di ricerca, ho trovato un'altra chiave. Questo metodo l'ho poi applicato a tutti i miei film successivi.

Questo film è nato da oltre dieci anni di lavoro di documentazione e di studio. Come sei arrivato alla stesura della sceneggiatura?

Nel momento in cui scrivo le mie sceneggiature, mi pongo subito il problema della struttura narrativa. Per me una sceneggiatura è come un ponte che sta sospeso su di un fiume o sul vuoto; questo ponte deve collegare una sponda con l'altra. Se il ponte non è costruito secondo determinate regole architettoniche, al passaggio del primo veicolo crollerà. La sceneggiatura deve trasportare lo spettatore da una parte all'altra della storia, e la sua struttura è il vero contenitore dell'opera. *Il bacio di Giuda*, da questo punto di vista, ha una struttura abbastanza semplice: un prologo che si apre su un lungo playback nel quale si mostrano in dodici tappe i singoli snodi del dramma.

Quali sono stati gli snodi fondamentali nella tua lettura dei Vangeli?

Un giorno mi capitò sottomano un'edizione dei Vangeli diversa dai testi sui quali avevo lavorato fino a quel momento. Compresi così che ogni traduttore del Vangelo esegue un'interpretazione soggettiva del testo. Mi sono detto: se ogni traduttore cambia le carte in tavola, dove posso appoggiarmi? Parlai di questo problema a un amico di religione protestante e lui mi disse: «Ti capisco benissimo. Il nostro Vangelo, a livello di traduzione, è considerato tra i più rigorosi dal punto di vista filologico. Se una parola per esempio ha più significati, il traduttore è obbligato a inserire a piè di pagina un elenco di tutti i significati attribuibili a quel vocabolo. In questo modo il lettore può scegliere autonomamente l'accezione che preferisce, interpretando quella frase a suo piacimento».

Quindi hai studiato su un Vangelo protestante. In questo modo sei riuscito a leggere il Vangelo in maniera non ideologica?

No, anche i protestanti, nonostante la loro pignoleria filologica, hanno 'interpretato' quei testi. Occorre sapere che i testi più antichi dei Vangeli che si conoscono – quello greco e quello aramaico – non hanno la punteggiatura. La punteggiatura è quindi un arbitrio del traduttore. Ti faccio un esempio: quando nel Vangelo di Matteo Giuda incontra Gesù nell'orto degli ulivi per dargli il famoso 'bacio', il Maestro gli si rivolge con queste parole: «Amico, per questo sei venuto?».

Con un bel punto interrogativo alla fine della frase. Ma nel testo antico non c'è ombra di punti interrogativi. Questa aggiunta dunque è dovuta ad un'interpretazione del traduttore. Io cosa ho fatto? Ho sostituito quel punto interrogativo

con un punto esclamativo e gli ho fatto dire: *Amico, per questo sei venuto!* ribaltando il senso della frase: da domanda retorica essa diviene così l'affermazione di un ruolo. In questo senso il ribaltamento è totale. Nel film, infatti, è Gesù che bacia per primo il suo apostolo...

Sembra che nel tuo film, Giuda e Gesù siano protagonisti dello stesso atto scenico.

Infatti, è esattamente così. L'ingresso trionfale di Gesù a Gerusalemme la Domenica delle Palme è un episodio cardine per comprendere la tragedia che si sta per consumare. Il Sinedrio aveva emanato un ordine di cattura contro Gesù, ma i Sacerdoti, vista l'accoglienza tributatagli dal popolo e timorosi per la presenza delle regioni romane, decidono (come riporta il Vangelo di Matteo) di «non arrestarlo durante la Pasqua affinché non avvenga tumulto nel popolo». Ma Gesù per l'ennesima volta dichiara ai suoi discepoli: «fra due giorni è la Pasqua e il figlio dell'Uomo sarà dato nelle mani degli uomini per essere ucciso». C'è quindi una contraddizione evidente tra la decisione del Sinedrio di non arrestarlo e la certezza di Gesù di essere catturato e ucciso durante la Pasqua. La Storia è in contraddizione col Mito e questa contraddizione deve essere sanata. Il compito di Giuda sarà quello di rimettere in cammino disegno messianico interrotto. Poi, andandosi a impiccare entra nell'ombra dell'abominio dopo aver consentito al Cristo di entrare nella luce.

Cos'ha mosso Giuda nell'accettare la volontà del Maestro?

La chiave di tutto il Vangelo è la parola 'amore'. Mi son chiesto: se tutto, nella dottrina di Cristo, nasce dall'amore per l'umanità, non può il tradimento di Giuda celare anch'esso un sublime atto d'amore? Se fosse stato un gesto d'amore invece di un gesto ignobile? Ho immaginato quindi un amore assoluto espresso da un sacrificio assoluto.

Il bacio di Giuda è un film di non attori. I personaggi del film sono interpretati da persone prese dalla strada in funzione della loro fisionomia. Come si è sviluppato il lavoro sulla recitazione?

La maggior parte di loro non avevano mai recitato. Abbiamo provato per sei mesi ed è stato un lavoro molto complesso. Di solito utilizzo sempre lo stesso metodo; preparo i testi senza punteggiatura. Glieli faccio leggere all'impronta e li ascolto: ascolto dove loro prendono fiato, dove si fermano, dove accelerano il passo. In questa fase devo comprendere se interiorizzano ciò che stanno leggendo. Le parole pronunciate devono scorrere dentro di loro. A volte escono delle pause giuste, talvolta sbagliate. Io sto al loro fianco e li correggo fino a quando non trovano il ritmo giusto, le giuste pause. Voglio che la mettano loro la punteggiatura: voglio che venga loro istintivo dove fermarsi e dove rallentare, dove interrogarsi e dove essere sorpresi, etc. Cerco di eliminare dalla loro dizione ogni tipo di psicologismo. Per me gli attori sono portatori di testo. Volevo che ognuno di loro recitasse mentalmente la propria battuta prima di pronunciarla. Questo dava l'impressione che quelle parole fossero veramente l'elaborazione del loro pensiero.

Come lavori sul set con la macchina da presa?

Per prima cosa decido dove va messa e stabilisco l'inquadratura: trovo i riferimenti geometrici dell'immagine, cosa sta in campo e cosa sta fuori campo, poi chiamo lo scenografo che vede l'inquadratura e sistema la scenografia all'interno dei parametri dell'immagine che ho fatto, poi chiamo gli attori e li metto in scena, alla fine chiamo il direttore della fotografia che, avendo capito i riferimenti pittorici che sto cercando, guarda l'inquadratura, che è come un disegno in bianco e nero, come un disegno a lapis senza colore, e lui la colora illuminandola, nel senso che lui valorizza con la luce gli elementi che vede nel quadro. E quando vedo il risultato finale, dopo il lavoro del direttore della fotografia, rimango sempre sorpreso di come la mia suggestione mi venga restituita impreziosita. È come se in qualche modo la scelta dell'inquadratura si trasformasse in uno stimolo creativo fortissimo anche per il direttore della fotografia; cioè lui si innamora di quel quadro. È mio motivo d'orgoglio sottolineare che sia Aldo Di Marcantonio sia Gianni Marras quando hanno lavorato nei miei film hanno vinto dei premi per la fotografia. Aldo ha vinto la Grolla d'oro a Saint Vincent per la miglior fotografia per *Gostanza da Libbiano* e Gianni Marras per *Segreti di Stato* ha vinto l'Esposimetro d'oro per la miglior fotografia dell'Associazione Italiana dei Direttori della Fotografia.

2. *Confortorio* (1992)

Abramo Caivani: *Il mio Dio non s'impone, il mio Dio è...*

Documento storico / Simona Foà / saggi di Vincenzo Paglia / confortati e confortatori / differenze psicologiche di due condannati a morte / conflitto tra cristianesimo ed ebraismo / dall'indagine storica alla sceneggiatura cinematografica / sopralluoghi / la scenografia / l'orologio e la macchina della pietà / suggestioni iconografiche / la gestualità degli ordini religiosi / il montaggio / le musiche / Abramo e Angeluccio.

Com'è nata l'idea di Confortorio?

Stavo sfogliando la Repubblica quando leggo un titolo che mi colpisce: *L'anima decapitata* (Asor Rosa 1987). È un articolo di Alberto Asor Rosa sul ritrovamento e la pubblicazione di un documento d'archivio: la relazione del Provveditore della confraternita di San Giovanni Decollato addetta al conforto dei condannati a morte. La relazione riguarda il tentativo di conversione coatta di due ebrei condannati a morte, nella notte tra il 23 e il 24 novembre 1736 a Roma, vigilia della loro esecuzione capitale. Leggo il documento e ne resto affascinato; è un testo magnifico, ha una struttura teatrale da tragedia greca, rispetta le tre unità aristoteliche di spazio, tempo e azione e penso che non dovrò faticare molto a sceneggiarlo. Decido di contattare subito la giovane studiosa che lo ha scoperto e che ne ha curato l'edizione: Simona Foà². Quando ho

² Simona Foà. Studiosa e saggista italiana. I suoi campi di studio sono l'italianistica, la metodologia della critica letteraria italiana, la teoria della letteratura. Attualmente è ricercatrice presso l'università di studi di Roma Tor Vergata.

modo di parlarle, le dico subito che ho intenzione di trarre da questa storia un soggetto cinematografico e le propongo di collaborare con me alla ricostruzione storica del film. Simona è di religione ebraica e, grazie a lei, scopro il senso civile dell'ebraismo, una dimensione laica totalmente estranea alla storia del nostro cristianesimo.

Ti procurasti il documento originale?

Sì. La pubblicazione s'intitolava *La giustizia degli ebrei*. Un testo di una trentina di pagine che illustra con dovizia di particolari gli avvenimenti di quella notte: i due condannati, consegnati dai carcerieri ai 'confortatori' di San Giovanni Decollato, trascorreranno con loro la notte prima dell'esecuzione. Da quel momento autorevoli religiosi – un domenicano predicatore degli ebrei, un arcivescovo, un francescano, un gesuita, persino un ebreo convertito – si alternarono ai confratelli nel tentativo di convincere i due disgraziati a convertirsi. Anche il boia minaccia di eseguire la sentenza in modo straziante se non si piegano alla «vera fede».

Come è stata trattata la documentazione storica confluita nella stesura della sceneggiatura?

Come primo passo, Simona ed io abbiamo raccolto una nutrita bibliografia sul periodo storico e sull'ambiente in cui questa vicenda si è consumata. In particolare ho voluto conoscere gli aspetti della vita quotidiana nel Ghetto di Roma nel Settecento.

Le ricerche sui documenti sono state condotte da te e da Simona Foà?

Questo aspetto è stato curato esclusivamente da Simona. Lei iniziò subito a fare ricerche non solo nella Biblioteca Vaticana, ma anche negli archivi dei conventi da cui provenivano i religiosi coinvolti nel tentativo di conversione. Simona trovò così anche le loro relazioni. Questo ci permise di confrontare le diverse fonti in modo da osservare l'episodio dai diversi punti di vista. Inoltre, dove i documenti riportavano frammenti di dialoghi, essi potevano confluire direttamente nel film. Un giorno Simona trovò un saggio che si sarebbe rivelato prezioso per la comprensione dell'ideologia della confraternita di San Giovanni Decollato. L'autore era don Vincenzo Paglia, monsignore presso la chiesa di Santa Maria in Trastevere a Roma, oggi divenuto cardinale. Il saggio, *La morte confortata* (Paglia 1982) presentava uno studio sulla funzione pedagogica delle pubbliche esecuzioni nello Stato Pontificio e la funzione psicologica del conforto da parte della Confraternita di San Giovanni Decollato.

Confrontando le varie relazioni ne avete ricavato anche un riscontro di attendibilità storica?

Sì, ma di questo non avevamo dubbi. Il raffronto dei diversi testi ci ha fatto comprendere inoltre che ogni Ordine religioso aveva un suo lessico, una sua sintassi, una forma comunicativa differente. Rimasi così sorpreso che decisi di approfondire lo studio di queste differenze anche dal punto di vista gestuale.

Quale era esattamente il compito di questi confortatori?

L'assistenza ai condannati a morte e provvedere alla sepoltura dei corpi dei giustiziati. La notte che i confortatori trascorrevano con il reo, prima di consegnarlo nelle mani del boia, aveva due obiettivi precisi: il primo era quello di far identificare la sua condizione con quella di Cristo, facendogli accettare cristianamente il martirio, il secondo era quello di usare quella sua condizione come strumento pedagogico. Veniva così proposto al condannato, in cambio della sua purificazione, di mostrare al pubblico il suo cristiano pentimento. Quando questi obiettivi venivano raggiunti, al condannato era consentito di parlare alla folla, prima dell'esecuzione.

Nel film mostri la ribellione dei condannati di fronte alla morte e le pronte obiezioni dei confortatori. Come avete ricostruito in fase di sceneggiatura questo scontro dialettico?

Un giorno Simona ricevette da Don Vincenzo Paglia il dattiloscritto di un testo che ci ha spianato la strada per l'intera stesura della sceneggiatura. Era il *Trattato utilissimo per confortare un condannato a morte*. È stato questo prezioso documento, fatto di domande disperate e di risposte inappellabili, che ci ha consentito di costruire dei dialoghi storicamente plausibili e verosimili tra i confortatori e i due condannati.

Il film è anche la storia della contrapposizione tra due religioni: quella cristiana e quella ebraica. Una contrapposizione che quella notte esplose con violenza inaudita.

La contrapposizione viene esercitata contro i due poveretti attraverso ogni sorta di ricatto, di tortura fisica e di terrore psicologico. Anche l'invocazione ebraica di fronte alla morte imminente, recitata accoratamente dai due, viene censurata e zittita perché ritenuta blasfema. L'antisemitismo cristiano ha radici antiche: risale dall'estensione dei Vangeli, cioè al Secondo-Terzo secolo d.C. La sua portata è inquietante proprio perché riguarda i fondamenti del cristianesimo. L'episodio della conversione degli ebrei, la loro vestizione e la visibilità pubblica che ne consegue è un obiettivo politico che la Chiesa di Roma non può lasciarsi sfuggire. Il rifiuto dei due ebrei di battezzarsi, abbracciare il cristianesimo e indossare le vesti dei neofiti sarebbe apparsa come una doppia sconfitta della cristianità: quella teologica e quella politica.

Qual è stato il passaggio che vi ha fatto considerare completata la ricerca storica e a iniziare la stesura della sceneggiatura?

Giunti alla fine del nostro lavoro di assemblaggio dei numerosi documenti raccolti, ci accorgemmo che il materiale era piuttosto disomogeneo. Si rendeva necessario un intervento letterario che unificasse lo stile dei testi, soprattutto per la stesura dei dialoghi. Ebbi quindi l'idea di affidare questo compito all'amico poeta Giuseppe Cordoni³. Cordoni, oltre ad essere un fine letterato, è anche

³ Giuseppe Cordoni è nato a Viareggio. Ha studiato a Pisa e a Grenoble, è laureato in Lingue e Letterature straniere e in Lettere moderne. Poeta, saggista e critico d'arte, ha curato numerose mostre internazionali di scultura e pittura. Vive e lavora a Pietrasanta (Lucca). In <www.polistampa.com>

uomo di profonda fede cristiana. Avere la sua diretta collaborazione significava per me, di formazione laica, portare nella vicenda un punto di vista molto vicino, per esempio, a quello del provveditore della Confraternita, uomo sinceramente in buona fede nel voler «salvare le anime» dei due giudei. Infatti Cordoni riuscì, inventandosi l'ultima intima disperata preghiera del provveditore: «perché... perché Signore la tua grazia tarda?», a dare anche a quel personaggio quel carattere di sincera pietà che nel film lo contraddistingue. Volevo mostrare in questa storia non dei sadici aguzzini, ma delle persone convinte di agire per il bene 'eterno' dei due poveri condannati i quali, se fossero morti da giudei, sarebbero stati inesorabilmente dannati alle pene dell'inferno. Se fossi riuscito a mostrare nel film la buona fede dei confortatori, il mio discorso sui condizionamenti ideologici ne sarebbe uscito con estrema chiarezza.

Come si svolsero i sopralluoghi del film? Dove trovasti gli ambienti adatti a rappresentare questa vicenda?

Ultimata la sceneggiatura volli fare un sopralluogo a Roma nelle carceri di Via Giulia dove si erano svolti i fatti. Cercavo di individuare la disposizione degli ambienti che il provveditore descrive nella sua relazione. Costui parlava di un corridoio dove in due stanze, una dirimpetto all'altra, aveva fatto mettere separatamente i due condannati, ciascuno in compagnia di cinque fratelli confortatori. Egli si spostava così da una stanza all'altra a seconda dell'esigenza. Individuai subito il corridoio descritto nella relazione. Purtroppo sorgeva un problema: l'edificio oggi ospita gli uffici del Ministero di Grazia e Giustizia, e non era possibile effettuarvi riprese. In ogni modo ottenni le mappe catastali del palazzo per utilizzarle nella ricerca di nuove location. Vedendo i seicenteschi corridoi di queste 'carceri nuove' mi vennero in mente i corridoi della Certosa di Calci. Infatti, tornato a Pisa, trovai a Calci quasi tutte le location adatte per il film. Il corridoio della Certosa era più piccolo e stretto, ma dal punto di vista ambientale aveva le stesse caratteristiche architettoniche seicentesche, la stessa tipologia di affreschi delle carceri romane. Come ambiente era quindi credibile e vi si potevano ricostruire i movimenti del provveditore nel suo spostarsi da una stanza all'altra.

Hai apportato delle modifiche scenografiche significative a questo luogo o era già sufficientemente evocativo della vicenda rappresentata?

Il luogo lo conservai così com'era, a parte alcuni piccoli interventi di arredamento delle stanze. Il luogo nevralgico della vicenda era il corridoio con le due stanze una di fronte all'altra. Sopra questo corridoio si affacciava una finestra ovale. Visto dall'alto esso poteva alludere, con le due stanze ai lati, alla struttura della crocefissione sul Calvario, con le due stanze che simboleggiavano i luoghi dove stavano le croci dei due ladroni. La vicenda del resto non parlava proprio di due *ladroni*? Quindi, il corridoio era idealmente il luogo del Crocifisso: *del Crocifisso fra i due ladroni*. A quel punto decisi che, assolutamente, dovevo trovare un grande crocifisso che fosse testimone dei fatti che si sarebbero svolti nel film. Trovato in una chiesetta nella campagna pisana uno straordinario croci-

fisso ligneo a grandezza naturale, feci realizzare un piedistallo di cemento per poterlo piazzare dove volevo.

Sul set come si è concretizzato lo studio delle fonti iconografiche? Come si è sviluppato il rapporto tra te e il direttore della fotografia?

Disegnai l'intero film, inquadratura per inquadratura, con tanto di studio della luce riportato negli schizzi in chiaroscuro. Nel corso delle riprese sia io che il direttore della fotografia Aldo di Marcantonio⁴ seguivamo sui fogli di lavorazione giornaliera i disegni delle inquadrature che andavano realizzate. Lo studio che avevo fatto sui dipinti post caravaggeschi mi ha permesso poi di mostrare ad Aldo le particolarità cromatiche e luministiche di quei dipinti, soprattutto quelli di Gherardo Delle Notti, ottenendo che riuscisse a riprodurre quello stesso tipo di contrasto tra oscurità e colori primari, con effetti di luce e ombra non standardizzati. Aldo è arrivato a questo risultato non solo in fase di ripresa ma anche tramite una tecnica sperimentale curata artigianalmente: utilizzando in ripresa negativi Agfa e stampando poi su positivo Kodak. In questo modo è riuscito ad ottenere un'immagine dotata della morbidezza dell'una e della brillantezza dell'altra pellicola.

Hai detto che hai disegnato ogni inquadratura della sceneggiatura. Immagino che il rapporto con lo scenografo Paolo Barbi sia stato importante al fine di ricreare, all'interno di ogni scena, l'atmosfera desiderata.

Dal punto di vista scenografico la Certosa di Calci non era solo adatta alle esigenze drammaturgiche della nostra storia, ma conteneva nei suoi magazzini una quantità di arredi, mobili, oggetti d'epoca che Paolo Barbi⁵ ed io iniziammo subito a utilizzare. Per ogni scena potevamo scegliere con cura ogni singolo oggetto: tavoli, sedie, divani, soprammobili, scrittoi, inginocchiatoi, arredi sacri, ma soprattutto quadri secenteschi molto belli. Questi erano accatastati in un sottoscala e noi due, spesso, passavamo del tempo a tirarli fuori, guardarli e a studiarli. Un giorno togliemmo da sotto una pila di tele un grande dipinto che mostrava un gruppo di frati appartenenti a ordini religiosi diversi, ma tutti che innalzavano delle croci: sembrava fatto apposta per il nostro film! Allora lo usammo in una scena in cui il frate domenicano, con in mano la sua croce, sembra uscire proprio dal quadro.

⁴ Aldo di Marcantonio, noto direttore della fotografia italiano. Tra i suoi film: *Il Colpaccio* (1976), *Un giorno alla fine di ottobre* (1977), *Molto di più* (1979), *La neve del bicchiere* (1984), *Robinson in laguna* (1985), *Il marziano* (1985), *La donna del traghetto* (1986), *Il bacio di Giuda* (1988), *Confortorio* (1992), *Tiburzi* (1996), *Gostanza da Libbiano* (2000), *In Tram* (2003), *L'isola* (2003), *Contronatura* (2005), *Alba tremula* (2006), *Dall'altra parte del mare* (2009), *Evelina s'è desta* (2010), *La voce. Il talento può uccidere* (2013).

⁵ Paolo Barbi, celebre architetto pisano (Pisa 1936 - Pisa 2001) fu assiduo collaboratore e amico di Paolo Benvenuti, fu lo scenografo dei film *Il bacio di Giuda* (1988), *Confortorio* (1992), *Tiburzi* (1996) e *Gostanza da Libbiano* (2000).

Quando il lavoro tra regista e scenografo si fa così intenso, la ricerca sul set si può spingere tanto da modificare la stessa sceneggiatura?

Più che modificare, direi arricchire. A tale proposito ti racconto questo episodio: nella relazione del provveditore, il tempo della notte era scandito in ore, ma quelle ore non coincidevano con il nostro sistema di misurazione del tempo. Ritenni quindi che gli orologi del Seicento dovevano basarsi su un altro sistema di misurazione. Così mi rivolsi ad Ademaro Badiani – noto collezionista di orologi antichi di Pisa – che mi confermò che le indicazioni ora sesta, ora nona ecc. lette nel documento, si riferivano ad un sistema orario diviso non in dodicesimi ma in sestì. Fortuna volle che lui avesse nella sua collezione un antico orologio che misurava le ore proprio in sestì e fu gentilissimo a permettermi di utilizzarlo nel film. Piazzammo quindi l’orologio sopra la scrivania del provveditore e lo vediamo in primo piano mentre questi è intento a scrivere la sua relazione.

Il film si apre infatti con un orologio come ingranaggio metalinguistico...

Anche questa sequenza iniziale è nata per caso. Avevo notato che sulla torretta della Certosa di Calci c’era un grande orologio con accanto una campana che avrebbe dovuto battere le ore. Ma erano anni che quell’orologio era fermo. Quando il vecchio custode era andato in pensione nessuno lo aveva più caricato. Poi venni a sapere che il vecchio custode era ancora in vita e chiesi se potevano andarlo a chiamare. Quando arrivò sul set, lo feci vestire con un saio da confortatore e salimmo con lui sopra la torre. Iniziai a filmarlo mentre rimetteva in funzione l’orologio. L’effetto di quella scena era di grande intensità: tutte quelle ruote dentate che si muovevano creavano straordinari effetti di ombre e luci sul muro. A un tratto il martello della campana si mosse e i rintocchi produssero un brivido in tutti noi. Era la *macchina della pietà* che si metteva in movimento.

Come hai elaborato la scelta delle musiche da inserire nel film?

Nel *Trattato utilissimo* e anche nella Relazione del provveditore erano indicate con precisione le litanie e i canti che venivano eseguiti di prassi durante le preghiere che i confratelli tenevano durante queste notti; in questo senso gli interventi musicali erano in qualche modo tracciati. Mi sono rivolto al maestro Varo Consani, direttore della Corale Santa Cecilia di Calci, il quale ha preparato i suoi coristi e le sue coriste sui testi religiosi indicati nella relazione del provveditore e nel *Manuale utilissimo*, cercando di riprodurre le sonorità vocali di quell’epoca. Lui suggerì inoltre di utilizzare anche alcuni canti gregoriani. Quasi tutti i fratelli confortatori, quando si vedono incappucciati e oranti, sono in realtà i membri maschili della Corale di Calci diretti dal loro maestro. I loro canti in scena sono tutti in presa diretta. Soltanto il canto di voci femminili, a commento dell’immagine dilatata del Cristo che piange – un mottetto di Pierluigi da Palestrina dal titolo *Tenebrae factae sunt* – è stato registrato a parte.

Come hai vissuto la fase del montaggio? C’è stato spazio anche per l’improvvisazione?

Per me il montaggio è generalmente un’operazione tecnica di assemblaggio dei materiali. Quando hai girato con una sceneggiatura solida e hai stabilito esat-

tamente attraverso i disegni la cronologia delle inquadrature, al banco di montaggio non ti rimane che incollarle mettendole in fila. Il problema è stabilire come si attaccano i pezzi tra loro, a quale fotogramma si deve tagliare per ottenere un buon sincronismo delle azioni. A volte capita però che, vedendo il materiale girato, ti accorgi che una determinata scena non funziona assolutamente. In questo caso la devi buttare senza rimpianti. Durante il montaggio di *Confortorio* ho cestinato una sequenza che, produttivamente, era la più onerosa di tutto il film. Quando l'ho detto al produttore non ci voleva credere! L'avevo girata negli Arsenali Medicei: duecento comparse fra popolani, soldati e bimbeti; carrette con cavalli che transitavano per una stradina lastricata. Tutto ricostruito. Un giorno intero di riprese! Mentre i condannati passavano sulle carrette, una folla si accalcava ai bordi della strada urlando: *Convertiti, convertiti ebreo!* Questa scena mi era stata in qualche modo suggerita dalla Produzione: volevano che il film a un certo punto si aprisse e uscisse dalla claustrofobia del carcere. Rivedendo in moviola quella scena mi pareva uscita da una fiction televisiva: era in totale contraddizione con tutto il resto del film. Mostrava i condannati che uscendo con le carrette dalle Carceri Nuove, giungevano in piazza Sant'Angelo. Era una scena cardine e una volta eliminata mi ritrovavo con un buco narrativo. Dovevo trovare a tutti i costi una soluzione. Mi ricordai che, in fase di ripresa, avevo girato un'inquadratura solo per il piacere di girarla. Avevo visto, da una porta che si apriva alle sue spalle, Emidio Simini, l'anziano attore che interpretava il provveditore, seduto alla scrivania della sua stanza che stava ripassando il copione. La sua figura di spalle era casualmente illuminata da una luce notturna. Gli tolsi di mano il copione e gli chiesi di scrivere qualcosa sull'antico registro della relazione. Poi dissi all'operatore di filmare mentre io, dentro la stanza, aprivo pian piano la porta, mostravo il vecchio di spalle e, dopo alcuni istanti la richiudevo. Questa inquadratura improvvisata e assolutamente non prevista dalla sceneggiatura ha salvato il film: usandola con la voce narrante del provveditore che descrive il tragitto dei condannati verso la forca, ho creato in montaggio il raccordo narrativo che mancava.

Grazie all'impiego di una straordinaria macchina scenografica, il film giunge al suo massimo livello espressivo proprio nella scena finale della forca.

È vero. La costruzione del patibolo, il suo allestimento e la sua particolare ambientazione rappresentano forse la scelta registica e scenografica più importante del film. In questa scena, l'idea era quella di dichiarare in maniera esplicita la dimensione realmente 'teatrale' dentro cui si sarebbe mostrata l'esecuzione dei poveri giudei. Per me il cinema è teatro filmato e quindi l'assetto teatrale del film è continuamente percorso dal rigido svolgimento del 'dramma' nell'unità di tempo, di luogo, di azione e cadenzato dagli ingranaggi dell'orologio che scandiscono le ore nel corso della notte. In questo senso volevo che l'esecuzione esemplare dei giudei fosse dichiaratamente, smaccatamente teatrale: infatti abbiamo girato la scena contro il fondale dipinto di ponte Sant'Angelo con in prospettiva le statue della Passione e sullo sfondo il Castello.

La costruzione del patibolo in grandezza naturale era ispirata a un disegno di Annibale Carracci. Paolo Barbi, tra l'altro ottimo pittore, dipinse inoltre la

sagoma della statua di san Pietro vista di profilo – che con quella di San Paolo è in testa al ponte – perché, nella realtà, dietro quella statua si vede in prospettiva la cupola vaticana di San Pietro. Questo fondale, pertanto, mi sembrava perfetto per mostrare la scena del *Tirapiedi* in azione.

Lo spazio urbanistico di Ponte Sant'Angelo aveva avuto nei secoli la funzione di teatralizzare la morte, trasformando quel pezzo di Roma in un palcoscenico. Io ho voluto esprimere cinematograficamente quello che la Roma dei papi aveva espresso urbanisticamente. Credo che questa scelta sia di forte impatto emotivo proprio perché, nel momento in cui tu metti a contatto la massima violenza con la massima finzione, si crea un ossimoro visivo che a livello di percezione fa scattare un'emozione più forte della verità. Sull'ultima immagine, quella dei giudei appesi alle forche udiamo un canto: è una barcarola del Settecento dal titolo *Vieni sul mar*. È la catarsi teatrale. Ho immaginato infatti che, mentre i due morivano, sotto ponte Sant'Angelo passasse un barcaiolo cantando una canzone d'amore. Una sorta di accompagnamento affettuoso verso la pace eterna di Abramo Caivani e di Angeluccio della Riccia...

3. *Tiburzi* (1996)

CARBONAIIO: O incognito stranier che giri in tondo,
ascolta bene e non restar stupito,
puoi ricercarlo fino all'infinito:
di lui, maggior non v'è
che regni al mondo.

La cantastorie: la leggenda di Tiburzi / Nascita del brigantaggio / Il re di Monteauto: il livellatore / indagine storica e documenti / il capitano Giacheri / I proprietari terrieri / Tiburzi e la cultura pagana / Tiburzi e l'interpretazione della giustizia / cultura contadina precristiana / sopralluoghi e sceneggiatura / la scelta narrativa: gli ultimi giorni / contemplazione di un paesaggio tra luogo e archeologia / il sogno di Tiburzi / tempi sovrapposti: tempo della storia, della memoria, dell'attesa / Maremma amara.

Come ti è nata l'idea di fare un film sul brigante Tiburzi?

Da una vecchia fotografia. Me la mostrò Antonio Masoni⁶, un mio amico. Nella foto si vedeva un uomo con la barba bianca, in piedi, le gambe leggermente

⁶ Antonio Masoni nasce a Madonna Dell'Acqua di San Giuliano Terme (PI) il 22 giugno 1949 e vive a Calci (PI). Lavora per quarant'anni in qualità di tecnico di laboratorio presso il Consiglio Nazionale Delle Ricerche di Pisa. Manifesta fin da piccolo l'attrazione per l'arte ed il teatro. Continua per tutta l'adolescenza a recitare in diversi gruppi teatrali parrocchiali. Il suo vero maestro di recitazione fu Aldo Podestà, ma importante fu anche la conoscenza col Dottor Giulio Pinori fondatore de La Brigata dei Dottori, compagnia della quale Antonio Masoni nel 1967 ne entra a far parte. La sua passione teatrale va oltre il vernacolo pisano, recitando sotto la regia di Luciano Blasi, nella commedia *La cimice* di Majakovskij. La sua

divaricate. Era appoggiato a un'antica colonna e stringeva in una mano le canne di una doppietta col calcio poggiato a terra. Indossava dei gambali di pelliccia fino al ginocchio e aveva alla vita due cartucchiere, un revolver e un lungo pugnale. Portava un cappello sulla nuca alla barrocciaia e guardava verso l'obbiettivo con gli occhi leggermente socchiusi. Masoni mi disse: «È Tiburzi. Lo avevano ammazzato da poche ore e lo avevano legato a quella colonna con delle cinghie. Gli occhi glieli hanno tenuti aperti con degli steccoli». A me parve la fotografia di un crocifisso.

Non lo conoscevi?

No. Rimasi talmente colpito da quella foto che volli capire cosa fosse successo; chi era quell'uomo e perché fosse stato fotografato da morto. Masoni mi disse che era l'unica fotografia nota di Domenico Tiburzi, brigante ucciso nel 1896 in un conflitto a fuoco con i carabinieri. Era una consuetudine quella di fotografare in quel modo i cadaveri dei briganti uccisi. Scoprii che la leggenda di Tiburzi e dei suoi compari aveva fornito materia poetica ai cantastorie e ai compositori di ballate popolari, tanto che, a tutt'oggi, permane viva presso i maremmani l'immagine del brigante buono, raddrizzatore di torti. Mi affascinò questo persistere della leggenda. M'interessava soprattutto indagare cosa rimaneva della storia ufficiale, nei meandri della memoria popolare: una cultura subalterna fatta di ricordi, leggende, modi di dire e di fare. La cultura popolare cambia ma continua a esistere e quel che ancora rimane è ciò che mi affascina di più.

Quali furono i primi passi nella ricerca storica di questo personaggio?

L'amico Masoni mi procurò un libro che trattava in maniera concisa e chiara la biografia di Tiburzi. Lo lessi tutto d'un fiato. Era un libro affascinante ma non mi bastava: volevo saperne di più. Decisi di andare a incontrare l'autore di quel libro: si chiamava Alfio Cavoli (1978). Era un insegnante di Manciano, nella Maremma toscana, con una passione per la storia locale; mi accolse con simpatia, raccontandomi molti particolari, aneddoti e dicerie sul brigante Tiburzi. Dai suoi racconti compresi che questo fuorilegge era amato dalla gente maremmana e il suo mito era ancora intatto. A tale proposito Cavoli mi raccontò un fatto incredibile accaduto pochi anni prima: un consigliere comunale di Montalto di Castro aveva proposto al suo Comune di dedicare una piazza a Domenico Tiburzi. La Giunta, ovviamente, aveva bocciato la proposta. Questo

forte passione per l'arte va oltre il teatro, nello specifico nel cinema: nel 1991 collabora alla regia nel film *Confortorio* di Paolo Benvenuti, nel 1996 è sceneggiatore del film *Tiburzi* sempre di Paolo Benvenuti. Nel 2004 scrive la sceneggiatura cinematografica intitolata *Cristina*, un soggetto ambientato negli anni Cinquanta. Nel 2009 la sceneggiatura di Cristina viene rivista e modificata con la collaborazione di Paolo Benvenuti cambiando il titolo in *Fischio*. Questa nuova sceneggiatura fa ottenere a Antonio Masoni il Premio lavoro rilasciato dal Ministero dello spettacolo. Nel 2005-2006 scrive, dirige e produce per Arsenali Medicei due cortometraggi dal titolo *Hotel Boom Boom* e *La Sigaretta*. In <www.antoniomasoni.weebly.com>

signore non si perse d'animo: dato che le finestre di casa sua si affacciavano in una piazzetta senza nome, risolse il problema da solo. Costruì una targa con su scritto «Piazza Domenico Tiburzi, brigante», piantò un chiodo fuor di finestra e ogni mattina, appena sveglio, appendeva la targa. La sera la toglieva per paura che la sequestrassero. Rimasi talmente affascinato da questa storia che decisi che dovevo conoscere assolutamente questa persona!

Lo conoscesti?

Certamente! Grazie a lui iniziai ad entrare in un mondo che sembrava appartenere a un altro tempo, a un'altra dimensione. Era un maestro elementare in pensione, si chiamava Aldo Morelli. Portava i capelli bianchi e lunghi come Garibaldi e viveva da solo in una grande casa che sembrava la biblioteca comunale: libri dappertutto! Era uno di quei maestri di una volta, dalla cultura enciclopedica che, per arrotondare la pensione, preparava gli studenti agli esami universitari. Si può vedere nel mio film: gli ho dato il ruolo del marchese Guglielmi che, tra l'altro, lui odiava visceralmente! Davanti a un caffè, Morelli mi raccontò la vera storia di Domenico Tiburzi detto Domenichino.

Fu una lezione di storia delle classi subalterne?

Anche, ma non solo. Fu lui a dirmi che il paesaggio, l'ambiente, il territorio, giocavano un ruolo fondamentale all'epoca. La Maremma era una terra povera e malsana, tra le più inospitali d'Italia; la campagna selvaggia e impervia offriva facili nascondigli e, in quanto zona di confine, garantiva una certa impunità ai fuorilegge. Le condizioni di vita per le popolazioni rurali erano durissime, strette fra l'arroganza della classe padronale e la nuova legge dello Stato Sabauda, troppo lontano dalla realtà quotidiana di quei luoghi. È in un tale contesto che va inquadrata la nascita del *bandito sociale*, profondamente legato al mondo e alla cultura contadina della sua zona d'origine: il brigante non è che l'espressione estrema della povertà e del disagio. In questo senso i briganti – padroni della campagna e della foresta – insofferenti a qualsiasi legge civile o morale, capaci di dettare loro stessi la legge, finiscono per essere trasfigurati in una sorta di giustizieri, di vendicatori dei poveri, rappresentando agli occhi della povera gente la ribellione che ciascuno covava nel profondo del proprio animo.

Ma come divenne brigante, Tiburzi?

Cresciuto in una misera famiglia e in un paese povero come Cellere nell'alto Lazio, divenne fuorilegge per aver raccolto un fascio d'erba per i suoi animali. Multato da un guardiacaccia per 20 lire (il suo gregge non valeva tanto) e furioso dell'ingiustizia subita, lo uccide con una fucilata e si dà alla latitanza. Era il 1867, lui aveva trent'anni. Cominciò così la serie delle sue imprese. Gran parte delle sue azioni criminali rispondevano alla logica di salvarsi la vita. Malvagio con i traditori, aiutava sempre i poveri contadini in cambio della loro omertà. Ricercato per anni da polizia e carabinieri, nessuno riusciva ad acciuffarlo. Poco a poco era diventato un mito vivente, una leggenda. Aveva divulgato anche i suoi dieci comandamenti:

- 1) *Io sono Tiburzi, brigante maremmano.*
- 2) *La Maremma non avrà altro brigante al di fuori di me.*
- 3) *Non nominare il nome di Tiburzi invano.*
- 4) *Onora i signori del luogo.*
- 5) *Aiuta i disgraziati.*
- 6) *Non ammazzare.*
- 7) *Non rubare.*
- 8) *Non vedere.*
- 9) *Non parlare.*
- 10) *Non fare la spia, né ai carabinieri di Capalbio, né al delegato di Orbetello.*

Onora i signori del luogo?! Ma che significa?

Significa che Tiburzi con i proprietari terrieri finisce presto per venire a patti. Vigilando sui loro possedimenti, chiede in cambio denaro, molto denaro: la «paghetta» la chiamava. Con questo sistema e distribuendo alla gente parte di quei soldi, riesce ad assicurarsi omertà per oltre 25 anni, creando intorno alla sua figura un'immagine di eroe popolare che toglie ai ricchi per donare ai poveri. Un giorno del 1890, mentre bivacca con i membri della sua banda, viene preso di mira dai carabinieri che aprono il fuoco. Tiburzi viene ferito a un ginocchio e riesce a fuggire, ma il suo compare Biagini rimane ucciso. Tiburzi per tutta risposta va dal fattore del marchese Guglielmi, colpevole di non averlo avvisato della presenza dei carabinieri e lo ammazza. Il marchese monta su tutte le furie e fa intervenire l'esercito: Cellere, Fernese, Ischia, Valentano: interi paesi rastrellati. Complici e manutengoli di ogni specie finiscono in galera. Erano così tanti che non entravano nemmeno nelle gabbie, dicono le cronache del tempo: il processone lo chiamarono! L'Assise si tenne a Viterbo nel 1893. La rete del brigante fu distrutta ma di Tiburzi nemmeno l'ombra! I grandi latifondisti suoi protettori lo avevano riempito di soldi e lo avevano spedito in Costa Azzurra, in un esilio dorato.

Ma perché hai sentito il bisogno di fare un film su un brigante?

Se non si comprende a fondo il fenomeno del brigantaggio non si può capire nemmeno il fenomeno della mafia. Sia il brigantaggio che la mafia nascono da un'aspirazione di giustizia. Entrambi i fenomeni sono prodotti almeno inizialmente da un identico bisogno di giustizia che lo Stato non offre. «La legge è una cosa, la giustizia è un'altra», diceva Tiburzi. Egli incarnava la giustizia che agiva contro leggi antipopolari. La povera gente si sentiva protetta dalla giustizia del brigante per cui, quando subiva un torto andava da Tiburzi e non dai carabinieri.

Quali erano queste leggi antipopolari?

Sui libri di storia non troverai scritto che alle origini del brigantaggio c'è l'Unità d'Italia! Dopo l'Unità avviene la soppressione degli usi civici⁷. Prima, negli

⁷ L'uso civico è un diritto di godimento collettivo che si concreta, su beni immobili, in varie forme (caccia, pascolo, legnatico, semina), spettanti ai membri di una collettività, su terreni di proprietà comunale o anche di terzi, non scaturente da una legge formale ma radicato nella prassi collettiva.

Stati come il Granducato di Toscana, il Ducato di Modena, il Regno di Napoli e in tutta la miriade di stati e staterelli in cui lo Stivale era diviso, vivevano delle convenzioni secolari, delle 'consuetudini', che permettevano alle popolazioni indigenti di sopravvivere grazie al diritto di pescare nei ruscelli, di far legna (il legnatico), di fare erba (l'erbaggio), di raccogliere il grano dopo la mietitura (la spigolatura) eccetera. In questo modo i governanti, d'accordo con i proprietari terrieri, consentivano ai contadini più poveri di sopravvivere. Soprattutto nelle zone sottosviluppate, la povertà era a livelli che oggi non possiamo minimamente immaginare. Con l'Unità d'Italia, le nuove leggi sabaude sopprimono le vecchie consuetudini rendendo illegale ciò che per secoli era stato concesso. Nessuno si preoccupò di informare il popolo che le leggi erano cambiate. Così, centinaia di poveracci si ritrovarono in catene da un giorno all'altro senza sapere il perché. Il primo delitto di Tiburzi è un atto di ribellione contro questo sopruso.

Come si è svolto il lavoro di ricerca storica?

Insieme ad Alfio Cavoli, Aldo Morelli e Antonio Masoni, costituimmo un gruppo di lavoro per studiare e approfondire le fonti storiche, documenti reperiti negli Archivi di Stato di Viterbo, di Grosseto e in quello del Comando Generale dell'Arma dei Carabinieri. Abbiamo analizzato decine di verbali di Pubblica sicurezza, atti processuali, rapporti dei carabinieri, la stampa dell'epoca, attingendo anche dalle testimonianze orali degli anziani del luogo. In quel periodo conobbi due storici viterbesi: Angelo La Bella⁸ e Rosa Mecarolo⁹, che stavano lavorando anche loro ad un libro dal titolo *Tiburzi senza la leggenda*¹⁰: uno studio siste-

⁸ Angelo La Bella (Roma 6 dicembre 1918 - Roma 26 febbraio 2005) inizia la sua attività politica partecipando alla Resistenza romana e con la militanza nel Partito comunista italiano già durante l'occupazione di Roma. Dopo la Liberazione si trasferisce a lavorare a Viterbo, come corrispondente del quotidiano comunista *l'Unità* e funzionario del partito. È stato sindaco di Civitella d'Agliano dal 1951 e per sette mandati. Dal 1964 al 1976 è stato deputato del Partito comunista italiano. Tra i fondatori del Partito della rifondazione comunista, diventerà, negli anni '90, presidente onorario dell'ANPI di Viterbo.

⁹ Rosa Mecarolo (San Michele in Teverina 6 marzo 1933 - San Michele in Teverina il 18 luglio 2010), insegnante, presidentessa onoraria dell'ANPI di Viterbo. Col marito Angelo La Bella (che si era battuto nella Resistenza romana e che nel 1964 era subentrato a Palmiro Togliatti come deputato alla Camera, dopo la scomparsa del segretario del PCI), era sempre stata attiva nell'ANPI e ne aveva sempre accompagnato l'attività politica e pubblicistica. Con La Bella, infatti, aveva scritto monografie come *Martiri viterbesi alle Fosse Ardeatine del 1995* e anche, nel 2003, *Portella della Ginestra - La strage che ha cambiato la storia d'Italia*. Dopo la scomparsa del marito, Rosa Mecarolo (che nel 2005 aveva pubblicato un libro di memorie sulla propria esperienza di insegnante, e che con Angelo La Bella aveva fondato nel Viterbese, dopo lo scioglimento del PCI, il Partito della Rifondazione Comunista), ha proseguito sino ai suoi ultimi giorni nell'attività pubblicistica e, soprattutto, nel suo impegno in difesa dei valori della Resistenza.

¹⁰ La Bella, Mecarolo (1995). Motivo centrale di questo libro è il racconto veritiero del maxi-processo celebratosi nell'Italia post-unitaria (Viterbo 1893) che dimostrò già allora, come la malavita più o meno organizzata si possa combattere soltanto estirpando le radici che la provocano ed alimentano: miseria, arretratezza culturale, inefficienza dello Stato sempre forte con i deboli e debole con i forti. Emerge dal racconto la figura di Domenico Tiburzi

matico sulle carte del 'Processone' di Viterbo. Parlando con i due studiosi ebbi modo di raccogliere molte informazioni sulla figura del brigante maremmano.

Trovaste notizie inedite sulla vita di Tiburzi?

Tra i documenti che saltarono fuori dai faldoni dell'Archivio di Grosseto c'era un quadernetto nero: un diario scritto da un capitano dei Reali Carabinieri di nome Michele Giacheri incaricato dal Comando Generale dell'Arma di indagare su Tiburzi e i suoi complici. Soprattutto per scoprire come aveva fatto questo fuorilegge a sfuggire per oltre 25 anni alla cattura. Nel suo diario il capitano Giacheri dichiara di voler prendere Tiburzi vivo per fargli confessare i nomi dei suoi misteriosi protettori. Questo diario è stato per me una fonte incredibile di suggerimenti, fornendomi una precisa traccia drammaturgica da seguire.

Chi era questo Giacheri?

Michele Giacheri veniva da una lunga esperienza contro i briganti della Calabria, esperienza che gli aveva fatto comprendere quali rapporti intercorrevano tra i cosiddetti briganti e la situazione economica dei territori dominati dal latifondo agrario. Perciò, giunto in Toscana, egli iniziò subito a verificare se per caso quegli stessi rapporti e quelle stesse connivenze si erano verificate anche in Maremma col fenomeno 'Tiburzi'. Alla fine della nostra ricerca e grazie soprattutto ai resoconti di Giacheri, abbiamo potuto ricostruire abbastanza fedelmente l'ultimo periodo della vita di questo brigante e quella doppia caccia all'uomo che in sceneggiatura, per ragioni di compattezza narrativa, sono divenuti gli ultimi tre giorni di vita del brigante.

Durante la ricerca, cosa scopristi sulla personalità di Tiburzi?

Un saggio di Pietro Bargellini¹¹ dal titolo *Tiburzi* (Bargellini 1977), mi fu molto prezioso per comprendere il pensiero o meglio la filosofia del nostro brigante. In un capitolo del suo libro Bargellini racconta una vicenda molto significativa: un giorno i braccianti del marchese Guglielmi decidono di entrare in sciopero. Prima il marchese poi il suo fattore provano a far ragionare gli scioperanti ma il malcontento è troppo forte e lo sciopero continua. Allora Guglielmi

spogliato dell'alone leggendario di bandito gentiluomo, giustiziere dei torti, soccorritore dei miseri, creato dall'immaginario popolare. In realtà fu un povero campagnolo che, spinto al brigantaggio sia dall'avversa sorte che da un indocile carattere, seppe ben integrarsi nel sistema recitandovi una parte originale: leale con i ricchi (che gli elargivano il tributo) ai quali garantì il tranquillo godimento dei loro privilegi di casta; generoso con i poveri, in cambio dei servizi logistici indispensabili per vivere alla macchia; implacabile con quanti avesse tentato di nuocergli o negato assistenza. La notte del 23 ottobre 1896 Tiburzi venne sorpreso, insieme a Fioravanti, dai Reali Carabinieri, 'travestiti', nella casa coloniale de Le Forane. Tiburzi venne ucciso, Fioravanti riuscì a scappare.

¹¹ Piero Bargellini (Firenze, 5 agosto 1897 - Firenze, 28 febbraio 1980) è stato uno scrittore e politico italiano e sindaco di Firenze durante l'alluvione del 1966. Tra i libri più noti dell'autore i primi furono quelli che gli portarono maggiore notorietà: *Fra Diavolo* (1932), *San Bernardino da Siena* (1933), *Figlio dell'uomo, figlio di Dio* (1933).

fa intervenire Tiburzi. Questi si presenta da solo con la sua doppietta. Di fronte, un centinaio di uomini armati di falci e forconi. Tiburzi li apostrofa dicendo: «Ascoltatemi! Il pane si mangia tutti, tornate a lavorare!». Dopo queste parole i braccianti in silenzio ripresero il lavoro e Tiburzi scomparve nella macchia. Domenichino doveva essere certamente un uomo di grande carisma, ma egli era veramente il difensore dei poveri? Era stato in gioventù un pastore di pecore semianalfabeta, cresciuto in un ambiente dove la quotidianità erano i pascoli, i boschi, le forre, le caverne e le tombe etrusche. Nella latitanza, aveva sviluppato un rapporto profondo con la natura che lo proteggeva e lo nascondeva, e quella natura era un universo ostile e sostanzialmente pagano.

Ma se Tiburzi era pagato dai proprietari, che giudizio possiamo dare del suo concetto di giustizia?

Non possiamo dare giudizi, noi uomini del 2000, su un uomo totalmente estraneo, per cultura e per condizione sociale, ai movimenti del pensiero socialista o a quello anarchico che in quegli anni si andavano diffondendo nelle aree industriali europee. La Maremma era lontana anni luce da quella realtà, era un luogo di miseria, di malattie e di analfabetismo dove vigeva soprattutto una visione del mondo di tipo arcaico, precristiano. Piero Bargellini infatti sostiene che la cultura di Tiburzi, come quella di molti suoi conterranei, è una cultura sostanzialmente pagana. Una sorta di ultimi etruschi sopravvissuti alla modernità. Tiburzi, infatti, non mette in discussione i padroni della terra perché li considera come *Dei*. Poi ci sono gli *Uomini*: cioè i contadini che lavorano la terra. Lui, che in origine era contadino, ribellandosi e dandosi alla macchia è diventato *Semidio*, è diventato come Eracle, cioè una figura intermedia fra gli *Dei* e gli *Uomini*. E in questo ruolo di intermediario, egli amministra la 'sua' giustizia.

Si è autoeletto punto di congiunzione...

Esatto. Da un lato ci sono i proprietari dall'altro i contadini. Lui è il *livellatore*: l'ago della bilancia. Quando riceveva i soldi dai padroni, una parte di questi li distribuiva ai poveri. Questa era la sua concezione di equità.

A proposito dell'ambiente, hai detto «cultura contadina precristiana». Che significa?

Significa che questa dimensione pagana, precristiana, io l'ho avvertita potentemente durante i sopralluoghi per il film. Non ero mai stato in Maremma e il mio immaginario associava la Maremma perlopiù a pianure vaste e paludose come quelle che sopravvivono nel parco dell'Uccellina. In realtà, andando a visitare i luoghi dove Tiburzi aveva regnato per un quarto di secolo, ho scoperto un paesaggio orrido, fatto di rocce tufacee scavate dalle piene di fiumi torrentizi, di bui canaloni, di tagliate, di antri e caverne, di boschi impenetrabili dove la volpe, il cinghiale e la poiana regnano indisturbati. Un mondo pagano affascinante e sconosciuto. Dopo avere avvertito sulla pelle questo senso primordiale della vita, che ancora sopravvive nella Maremma più nascosta, e rileggendo alla luce di questa sensazione l'esperienza umana di Tiburzi, ho capito che quest'uomo in qualche modo difendeva un'idea di società arcaica che per lui era l'unica

possibile. Una società che prevedeva una divisione in classi molto netta e inamovibile. In quella realtà primordiale, le classi subalterne quest'ordine sociale lo conoscevano, lo accettavano e, in un certo senso, ne sentivano il bisogno: «... *sennò chi è che ci comanda?*» chiede nel mio film il vecchio carbonaio. Questo senso della gerarchia sociale che dà un ordine antico alla vita è la concezione politica di Tiburzi, una concezione che egli ha difeso fino alla fine dei suoi giorni. L'anarchia e il socialismo in Maremma sono arrivati dopo, sono arrivati con la Prima guerra mondiale. Tiburzi, nella sua vita, aveva preso coscienza che le nuove leggi dello Stato Sabauda avevano portato l'ingiustizia nell'ordine antico delle cose e lui, imponendo le vecchie consuetudini nei suoi territori, aveva ricreato e sancito una giustizia condivisa da tutti.

Come si svolsero i sopralluoghi del film in questa Maremma così primordiale?

I sopralluoghi durarono molti mesi. Si partiva il venerdì e si stava tutto il fine settimana a battere il territorio in lungo e in largo. Durante le ricerche d'archivio avevamo raccolto e ricopiato molti rapporti dei carabinieri. In queste relazioni si citavano i toponimi dei luoghi da essi battuti alla ricerca dei briganti: sentieri, boscaglie, caverne, antiche rovine, eccetera. Un giorno, seguendo un sentiero nel bosco, scorgemmo tra l'erba un marciapiede lastricato! Con sorpresa notiamo accanto al marciapiede delle scale di pietra che scendono sottoterra. Poi un pavimento stradale di cotto a lisca di pesce in mezzo agli alberi: erano i resti di una antica città. Meravigliati, chiedemmo alle nostre guide – due straordinari ragazzi di Montalto di Castro – dove ci trovavamo. Stavamo camminando addirittura sulle rovine di Castro: la città 'ideale' edificata da Antonio da Sangallo il Giovane nel 1537 per Papa Paolo III Farnese, e fatta radere al suolo per vendetta dai Barberini e da papa Innocenzo X, nel 1649.

Ma con quali criteri esploravate quei territori?

Dato che i carabinieri avevano passato a setaccio per anni quelle terre, noi – seguendo le loro indicazioni – eravamo certi di ripercorre esattamente i luoghi battuti da Tiburzi. Poi, improvvisamente, da uno dei rapporti, emerse un toponimo che colpì la mia immaginazione: *la cascata dello Strozzavolpe*. Il verbale parlava di un nascondiglio dei briganti nascosto dietro la cascata. Nessuno sapeva dove fosse. Quel nome era scomparso dalla memoria anche dei più anziani del luogo. Mi recai allora all'Istituto Geografico Militare di Firenze e mi feci stampare, dalle vecchie matrici che avevano in archivio, le cartine geografiche che usavano i carabinieri nel 1890. Sicuramente quei toponimi vi erano riportati. Infatti, in una vecchia matrice topografica, trovai il toponimo Strozzavolpe: era un fiumiciattolo affluente del fiume Fiora. Seguendo sulla carta il tracciato di quel torrente, fummo costretti ad aprirci la strada con i pennati come nella giungla. Quando alla fine trovammo la cascata, scoprimmo che quel muro d'acqua che precipitava dall'alto della roccia nascondeva effettivamente l'ingresso di una caverna. Un luogo magnifico in cui la natura viveva rigogliosa e incontrastata. Lì avrei girato sicuramente una scena del film! E così, man mano che questa segreta Maremma mi svelava i suoi tesori, andavo compilando la lista degli esterni del film.

E per gli interni come avete fatto?

La voce che un regista voleva fare un film su Tiburzi si era diffusa per tutta la Maremma. Un giorno fui informato dall'amico Aldo Morelli che il sindaco di Capalbio desiderava incontrarmi. Fu molto cortese. Tiburzi era stato ucciso dai carabinieri alle Forane – una frazione di Capalbio – e la colonna dove era stato fotografato da morto si trovava proprio nel cimitero di quel Comune. L'Amministrazione Comunale era interessata al progetto e si offriva di darci una mano. Il sindaco mi accompagnò a visitare il castello di Capalbio. Il luogo era perfetto per ambientarci gran parte degli interni: la caserma dei carabinieri, il salone del principe Corsini col caminetto e il pianoforte, lo studio in cui questi riceve il marchese Guglielmi, le scale della torre con l'arrivo del brigadiere Giudici, tutti sono stati realizzati là dentro. Nel borgo girammo anche alcuni notturni, come l'arrivo dei carabinieri alla porta del paese sotto la pioggia e la scena della pozzanghera calpestata che riflette la torre dell'orologio che batte le ore.

Che cosa significava per te fare un film su Tiburzi?

Tiburzi ha rappresentato per quella povera gente il mito ribelle della giustizia incarnata. Fare un film su di lui mi è sembrato importante. Perché il brigantaggio, in Italia, è nato da un disperato bisogno di giustizia là dove la legge era ingiusta. Il discorso della rappresentazione di una rappresentazione, di cui ti ho già parlato, è il veicolo portante di questa ricerca. Tutti quelli che sono i simboli di una rappresentazione mi interessano particolarmente. Io faccio un cinema carico di 'simboli', o carico di elementi che possono diventare simbolo o rappresentazione di un'idea. Ecco che l'orologio diventa la rappresentazione dell'idea del tempo, la carta geografica diventa la rappresentazione simbolica del controllo del territorio da parte della legge, eccetera. Ma lo stesso discorso vale anche per i documenti che inquadro, per i quadretti dei cantastorie, per gli altri oggetti, gli abiti, le armi, i paesaggi, le facce... Se prendi per esempio l'inquadratura in cui il cameriere del principe Corsini riempie i bicchieri di cristallo su una superficie riflettente e specchiante, questa immagine di rovesciamento della realtà è metafora del significato di quanto sta accadendo tra il principe Corsini e il capitano Giacheri: colui che prima ha pagato Tiburzi per un quarto di secolo, tra poco pagherà dei carabinieri perché lo uccidano. Come a dire: attenzione, quello che vedrete non lo considerate come la colta e civile convivialità del signore, ma per il suo rovescio, cioè la pratica dell'omicidio come prassi per la conservazione del privilegio e del dominio.

Perché hai scelto di raccontare gli ultimi giorni della sua vita?

Bisogna scegliere. Io non posso fare come il cinema americano che racconta le grandi epopee. Ci vuole un impegno produttivo che qui, in Italia, è improponibile. Devo cercare di capire, nell'arco della vita di un personaggio, qual è il momento nel quale è possibile sintetizzare il senso della sua vita stessa. E novantanove volte su cento lo troviamo negli ultimi giorni, nelle ultime ore. È il modo in cui uno muore che dà il senso alla sua esistenza. Partendo da questa idea ho capito che era lì che dovevo lavorare. L'ho sentito a intuito: la prima cosa

che ho visto di Tiburzi è stata quella fotografia. Ho visto quell'immagine senza sapere niente di lui. Non sapevo nemmeno come si chiamava. Mi son detto: questa foto ha dentro di sé una tale potenza espressiva che devo capire chi l'ha fatta, in quale situazione, chi è quest'uomo. Perché... è sempre da un perché che nascono i miei film.

4. *Gostanza da Libbiano* (2000)

Gostanza: «Io mi vi do in carne ed ossa a voi Satanasso maggiore, e rinnego Dio, il Battesimo, i Santi e ogni cosa!».

Il documento / il processo, la storia / Vincenzo Viviani / dal documento alla sceneggiatura / la lingua: il toscano del cinquecento / la ricchezza lessicale / la forza evocatrice della parola: la sottrazione del colore / l'affabulazione eversiva / la grandezza di una attrice / il grande inquisitore.

Perché hai voluto fare un film sul processo a una strega?

Quando nel 1990 lessi per la prima volta gli atti del *Processo a una strega*¹², processo tenutosi a San Miniato nel 1594, rimasi colpito da come questa contadina aveva affrontato e saputo tener testa per giorni e giorni ai suoi dotti inquisitori. Ciò che leggevo in quello straordinario documento era che oltre a uno scontro di classi si trattava di uno scontro tra due entità, quella maschile e quella femminile. Inoltre si assisteva anche a uno scontro tra due culture: quella pagana e segreta dei saperi naturali della 'grande madre' – ancora vivi nel mondo rurale – e i metodi di controllo sociale di una Chiesa cattolica fortemente istituzionalizzata. Una ideologia, quella cattolica che, proprio in quegli anni, andava subendo forti contraccolpi dal 'pensiero moderno' dei vari Tommaso Campanella e Giordano Bruno. È interessante sottolineare come in questa vicenda di microstoria provinciale almeno due personaggi in essa coinvolti siano legati direttamente o indirettamente alla macrostoria di quel periodo. Il grande inquisitore di Firenze, il francescano Dionigi da Costacciaro, sarà presente pochi anni dopo a Roma, tra i giudici nel processo a Giordano Bruno. Inoltre l'omonimo nipote del «notaio pubblico fiorentino» Vincenzo Viviani – estensore dei verbali del processo a monna Gostanza – diverrà segretario particolare di Galileo Galilei. Troppi elementi e troppe coincidenze mi trascinarono dentro questa storia di stregonerie...

Da dove nasce il tuo interesse per il conflitto tra fede e identità?

I miei film di soggetto religioso formano una trilogia – che io amo definire trittico pittorico – il cui argomento è quello della identità negata e vilipesa. *Il bacio di Giuda*, che io considero la pala centrale, attraverso l'identità ritrovata di

¹² Il documento era così intestato: *Processo d'una strega di Vincenzo Viviani. Notaio pubblico fiorentino. Verbale del 1594.*

Giuda, mostra la parola autentica del Cristo dei Vangeli: una parola che non dà risposte, ma pone domande fondamentali sul rapporto tra l'uomo e il proprio esistere. Dalla parola liberatrice di Gesù è nata una religione istituzionale che è stata nei secoli una macchina complessa di controllo sociale.

Come hai sviluppato la ricerca storica?

Iniziai a documentarmi soprattutto sui manuali che riguardano la prassi giuridica nei processi della Santissima Inquisizione. In particolare il *Malleus maleficarum*¹³ (*Martello delle streghe*), un testo pubblicato nel 1487 dai domenicani Jacob Sprenger e Heinrich Kramer allo scopo di reprimere la stregoneria, e il *De lamiis et phytonicis mulieribus* (*Delle streghe e delle indovine*) di Ulrich Molitor, pubblicato nel 1489. Mi documentai molto anche sui tipi di torture che venivano fatte agli inquisiti durante questi processi. Scoprii così che i carnefici non erano dei semplici manigoldi, ma spesso erano medici specializzati che conoscendo perfettamente l'anatomia umana ed erano in grado di rimettere a posto le membra da loro slogate durante la tortura.

La tortura era usata nei processi come macchina della verità: in pratica tutto ciò che veniva detto durante il supplizio era considerato dai giudici 'la verità'. In questo senso è interessante vedere come il processo a monna Gostanza dimostri esattamente il contrario.

Rispetto al documento originale, quali interventi ha subito la lingua riportata nella sceneggiatura?

I dialoghi del film vengono espressi nel dialetto toscano cinquecentesco che dona colore e identità sociale a ciascuno dei personaggi. Gli atti sono stati rispettati totalmente. Le deposizioni di Gostanza non sono interessanti solo per i loro contenuti, ma anche per il potere affabulatorio del suo straordinario idioma: una lingua purissima che in certi momenti ricorda persino l'Alighieri. Se lo avessi modificato ne avrei perduto tutta l'efficacia. I racconti di Gostanza, inoltre, ci aprono uno spiraglio su uno spaccato di cultura popolare ricca di suggestioni. Un mondo remoto che, nella sintassi e nei suoni delle parole, descrive usanze e saperi oggi perduti. Non potevo quindi che rispettare al massimo quel linguaggio, anche a rischio di una non facile comprensibilità.

È tua abitudine elaborare la sceneggiatura anche attraverso la scelta delle location. È stato così anche in questo caso?

L'antico borgo di San Miniato mi restituiva molti luoghi del passato perfettamente congeniali alla vicenda che volevo narrare: la torre di Federico II che compa-

¹³ Il *Malleus maleficarum* (*Martello delle streghe*) è un testo in latino pubblicato nel 1487 dai frati domenicani Jacop Sprenger e Hinrich Institor Kramer, allo scopo di reprimere in Germania l'eresia, il paganesimo, la stregoneria. È il più noto dei tre principali trattati sulla questione alla fine del XV secolo: gli altri due furono il *Fornicarium* di Johannes Nider (1475, ma composto tra il 1436 e il 1437) e il *De lamiis et phytonicis mulieribus* (*Delle streghe e delle indovine*) di Ulrich Molitor del 1489.

re nel prologo e nell'epilogo; la sala consiliare del Comune che diventa lo studiolo di Roffia; la piazza del Duomo che fa da quinta all'arrivo di Costacciaro; l'antica cella dove venivano chiusi i prigionieri e dove probabilmente venne rinchiusa anche Gostanza; la Chiesa della Misericordia che diventa sala delle udienze; la cappella del Loretino dove viene rinchiusa Lisabetta; e infine la via Angelica, che percorrevano i condannati a morte prima della forca. Dovemmo invece ricostruire la stanza della tortura, ricavata all'interno di una vecchia tabaccaia. Per un regista che costruisce meticolosamente le sue inquadrature, avere una cognizione precisa del rapporto fra quella che dovrà essere l'azione e lo spazio fisico dove questa si svolgerà è fondamentale. Ecco che la scrittura è presente già durante la fase dei sopralluoghi e la sceneggiatura nasce e si sviluppa a contatto con i luoghi che mi emozionano e in cui, istintivamente, vedo ambientarsi la vicenda.

Nel corso del film perché hai sentito il bisogno di passare dal colore al bianco e nero?

Perché, in questo modo, il testo – che per me era il vero protagonista del film – assume un rilievo enorme. La sottrazione del colore è stata l'ultima delle operazioni di asciugatura e di sintesi che ho portato avanti per tutto l'arco della scrittura del film. La struttura narrativa ha bisogno di quattro elementi fondamentali per funzionare drammaturgicamente: un inizio, uno svolgimento interno con una tensione che non deve mai cadere e una conclusione possibilmente sorprendente e inaspettata. Il nostro è stato un lavoro di prosciugamento del testo che è proseguito per tutti i nove anni di gestazione del film. Il testo iniziale era di circa duecento pagine: alla fine lo abbiamo ridotto a 30 senza intaccare minimamente la struttura drammaturgia di cui esso era portatore. Abbiamo tagliato pagine bellissime, lunghi racconti di vita quotidiana e l'abbiamo fatto perché non erano funzionali al racconto che intendevamo realizzare. Questo lavoro sistematico di sottrazione è durato fino all'ultimo, anche durante le riprese e addirittura in fase di montaggio, quando mia moglie Paola Baroni¹⁴ ha cestinato una decina

¹⁴ Nata a Verona nel 1961, Paola Baroni consegue nel 1980 il diploma superiore per Tecnico di Laboratorio Bio-Medico, e due anni dopo viene assunta in ruolo presso l'istituto di Microbiologia dell'Ospedale Civile maggiore della sua città. Successivamente, dal 1988 al 1990, partecipa ai corsi di teatro della Scuola Regionale di Attività Attoriali diretta da Ezio Maria Caserta, nell'ambito delle attività del Teatro Laboratorio di Verona, e in quegli anni debutta come attrice al teatro Olimpico di Vicenza nella *Sofonisba* di Trissino, accanto a Paola Borboni (produzione ETI) e recita un monologo tratto da *Lettera ad un bambino mai nato* di Oriana Fallaci. Dal 1990 al 1992 partecipa ai corsi di teatro, sull'ultimo metodo Stanislavskij, tenuti dal regista argentino Carlos Alsina, e nel '92 interpreta poesie su Giovanna d'Arco, scritte dal poeta Maurizio Cucchi. L'anno seguente incontra Paolo Benvenuti alla proiezione de *Il bacio di Giuda* (1988) e *Confortorio* (2002) presso il Centro Mazziano di Verona e cinque anni dopo inizia a collaborare attivamente con lui. Nel 1999 partecipa alla lavorazione del film *Gostanza da Libbiano* (2000) preparando gli attori e collaborando alla regia e al montaggio. Il film viene presentato al Festival di Locarno del 2000 dove otterrà il Premio Speciale della Giuria. Nel 2001, insieme a Benvenuti, scrive il soggetto e la sceneggiatura di un *legal thriller* sulla strage di Portella della Ginestra (Sicilia, 1947), dal titolo *Segreti di Stato*, alla quale, lo stesso anno, la Commissione Consultiva per il Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, riconosce i requisiti di «film di interesse culturale

di minuti di girato perché rischiava di appesantire la drammaturgia generale della storia. Il nostro obiettivo era arrivare alla vitalità della parola di Gostanza.

La stregoneria è stato un tema affascinante per molti registi, ma è anche oggetto di opere di grande superficialità. Tu sei andato alla fonte, agli atti del processo – ma dentro si legge anche l'esigenza d'affrontare con delicatezza e sapienza il tema del femminile. Come ti sei avvicinato a questo argomento così delicato?

Il mio approccio è stato essenzialmente emotivo: mi sono innamorato di questo testo e, tra le righe, ho sentito la presenza di una forte identità femminile. Sono stato spesso accusato di essere un regista misogino, visti i personaggi quasi esclusivamente maschili dei miei film. Da anni avevo in mente di confrontarmi col mondo femminile a livello cinematografico e questo testo mi offriva la possibilità di farlo in maniera appropriata. Tuttavia, nel momento in cui mi sono posto il problema, ho capito – grazie ad un preciso invito di mia moglie Paola – che la prima cosa che dovevo chiarire con me stesso era affrontare una volta per tutte quel 'mio' femminile di cui non sospettavo nemmeno l'esistenza: un'esperienza introspettiva che mi faceva anche un po' paura.

E l'hai affrontata da solo?

No, avevo accanto mia moglie. Paola, comprendendo la difficoltà di questo mio percorso, si è posta nei miei confronti in modo maieutico, aiutandomi a far riemergere emotività dimenticate come, per esempio, quelle nei confron-

nazionale con requisiti artistici e culturali». Nel 2002, la Baroni sposa Benvenuti e si trasferisce con lui a Pisa, e prende servizio come tecnico di laboratorio bio-medico presso l'Azienda Ospedaliero-Universitaria Pisana. Tra il 2002 e il 2003 collabora ancora con Benvenuti alla preparazione degli attori, alla scenografia, alla regia e al montaggio del film *Segreti di Stato*. Il film, prodotto dalla Fandango, sarà presentato in concorso al Festival del Cinema di Venezia del 2003. Quello stesso anno pubblica, sempre con suo marito, la sceneggiatura e la ricerca storica del film nel volume *Segreti di Stato (Fandango, Roma 2003)* a cura di Nicola Tranfaglia. Nel 2003 promuove, con la Cooperativa *Il Lucignolo* di Pisa, un seminario maieutico per bambini dal titolo *Facciamo un film*. L'esperienza, che vede il coinvolgimento di dodici bambini di ambo i sessi, si concluderà con la realizzazione di un cortometraggio dal titolo *L'incubo di un maestro*, film interamente scritto, sceneggiato, ripreso, recitato, diretto e montato dai bambini stessi. Nel 2004 tiene agli allievi del Corso di "storia del diritto penale" della Facoltà di Giurisprudenza all'Università di Cassino un seminario maieutico di sceneggiatura creativa, e successivamente firma la riduzione teatrale dell'arringa di Piero Calamandrei pronunciata il 30 marzo 1956 dinanzi al Tribunale penale di Palermo in difesa di Danilo Dolci. Nel gennaio del 2006, la Baroni debutta nella regia con la pièce teatrale *Pietro Calamandrei: in difesa di Danilo Dolci*. La pièce, scritta per i ragazzi delle scuole medie superiori di Pisa, più volte replicata, vedrà la partecipazione di centinaia di giovani spettatori ottenendo un notevole successo. Dal 2006 al 2007 scrive assieme a Benvenuti il soggetto e la sceneggiatura del film *Puccini e la fanciulla*. Di questo film cura inoltre la ricerca musicologica e il progetto musicale, utilizzando nella sceneggiatura la partitura de *La fanciulla del West* nella riduzione per pianoforte di Carlo Carignani del 1910. Nei mesi di febbraio, marzo aprile e maggio del 2008 cura personalmente la direzione artistica di Puccini e la fanciulla, dedicandosi alla messa in scena e alla preparazione degli attori, collaborando alla regia, al montaggio e alla colonna sonora del film (in www.movieplayer.it).

ti di mia madre, delle mie nonne, delle mie amiche d'infanzia, di una sorellina morta pochi giorni dopo la nascita, etc. Un viaggio doloroso nel passato come riflesso di un femminile da me mai elaborato. Un lavoro di autoanalisi senza il quale non avrei potuto affrontare l'interiorità di un'attrice e dialogare con essa in modo da poter catturare per lo schermo la profonda verità del suo femminile. Si è trattato del lavoro più arduo che abbia mai fatto nella preparazione di un film. Scavando nel passato Paola e io abbiamo analizzato anche le rare apparizioni femminili dei miei film precedenti. Questo mi ha permesso di capire quanto quelle presenze fossero in realtà prive di autentico spessore. In questa nostra analisi, inoltre, affrontando il tipo di approccio che le mie storie chiedevano allo spettatore, Paola mi ha fatto notare come quell'approccio fosse rigidamente 'maschile'. Nel senso che, nei miei film precedenti, lo spettatore era lasciato solo nei labirinti narrativi di quelle storie. Un po' come quel padre che mettendo il figlio piccolo sopra il ramo di un albero, gli dice: «Ora arrangiati: scendi da solo», e si allontana. Capire che avrei dovuto invece prendere per mano lo spettatore e accompagnarlo affettuosamente come una madre dentro il film è stato per me una conquista importante. Lavorando sulla sceneggiatura di Gostanza con questo spirito, togliendo cioè i passaggi più ostici e mantenendo una precisa linearità nel racconto, sento di aver sviluppato una sensibilità a livello narrativo che oggi chiamerei di tipo più materno, più femminile.

Nel film, i racconti di Gostanza ammaliano e affasciano gli inquisitori ma anche gli spettatori. Perché non li hai sceneggiati?

Alcuni miei collaboratori, soprattutto lo scenografo Paolo Barbi, insistevano affinché si mostrassero sullo schermo anche le visioni infernali di Gostanza. Io ero indeciso, dubbioso... Come rappresentare l'immaginifica «città del Diavolo, più bella che Firenze» che lei descrive con tanta vivezza? Un giorno Paola mi disse che i racconti di Gostanza le ricordavano gli affreschi di Giulio Romano di Palazzo Te a Mantova. Difatti, visitando quelle stanze, vidi dipinte sulle pareti le stesse identiche scene dei racconti visionari della donna: feste, baccanali, uomini «fatti a pennello» che mangiavano cibi sontuosi in piatti d'argento e copulavano gioiosamente con donne bellissime... Cominciai ad accarezzare l'idea che si potessero ricreare i pensieri di Gostanza usando le immagini di quegli affreschi. Sarebbe stato curioso far vedere come le visioni di una contadina analfabeta della campagna pisana attingessero allo stesso immaginario a cui poteva aver attinto anche il discepolo di Raffaello. Questa idea mi ha accompagnato per lungo tempo. Ma c'era sempre qualcosa che mi tratteneva. Alla fine, rileggendo per l'ennesima volta i racconti visionari di Gostanza, mi convinsi che la capacità affabulatoria della donna fosse più che sufficiente ad evocare quelle visioni: ma per far questo occorreva un'attrice talmente brava da saper trasformare quelle parole in immagini.

E avete pensato a Lucia Poli...

Cercavamo la protagonista femminile adatta: doveva avere sessant'anni, doveva essere toscana, doveva essere bella e brava. Requisiti che restringevano il

campo a pochissimi nomi, probabilmente uno solo: quello di Lucia Poli. Paola e io prendemmo contatto con lei che c'invitò a Roma a vedere un suo spettacolo a teatro. Prima dello spettacolo c'incontrammo a casa sua: mi trovai di fronte una persona dolce, una madre affettuosissima, che mi piacque immediatamente. Poi andammo a teatro e mi resi conto che quello che vedevo in scena era l'esatto opposto di quello di cui avevo bisogno per il film. Uscimmo dal teatro imbarazzati e smarriti. Fu Paola a convincermi che Lucia era un'attrice che aveva bisogno di un vero regista e che, indipendentemente dai ruoli che interpretava a teatro, era un'attrice autentica, intelligente e sensibile.

Gostanza è una figura complessa con raffinate sfumature psicologiche. Come si è sviluppato con Lucia Poli il lavoro sul personaggio?

Ci spostammo in San Miniato con un mese di anticipo rispetto al piano di lavoro sul set e iniziai a provare con lei. All'inizio il nostro fu un rapporto difficile, al limite della rottura, perché nel momento in cui io cercavo di smontare le sovrastrutture attoriali, lei si irrigidiva. Non volevo la sua maschera d'attrice, volevo la sua interiorità. Ero cosciente che pretendevo molto da lei ma non c'era spazio per mediazioni. Questa storia aveva bisogno di una carica umana autentica, altrimenti tutta la forza del testo sarebbe crollata. Il primo giorno di riprese si presentò sul set tutta imbellettata e con i suoi capelli biondi. Chiamai la truccatrice e gli dissi di toglierle immediatamente il trucco, di lavarle il viso con acqua e sapone e di metterle in testa una parrucca di capelli grigi, da vecchia. Quando tornò sul set era un'altra persona, iniziò a recitare con una tale forza che mai, nel corso di tutto il mese di prove, avevo visto. Per qualche misteriosa alchimia, l'essersi disfatta del trucco, dei boccoli biondi, della maschera teatrale che continuamente si portava appresso l'aveva fatta entrare di colpo nell'anima di Gostanza. Mano a mano che andavamo avanti, la vedevo cambiare: in certe scene pareva vecchia e brutta, in altre sembrava una ragazzina, in altre una donna bella e conturbante. Cambiava non solo espressione: cambiava identità, era questo ciò che cercavo! Quello che stavo filmando non era un processo a una strega, ma era finalmente uno sguardo sull'interiorità *femminile*. In quella prima scena Lucia è stata magnifica! Da quel momento in poi siamo entrati in forte empatia, non avevamo nemmeno bisogno di parlare, bastava guardarci negli occhi. Anche nel lungo monologo dopo la tortura – un primo piano di sette minuti e venti secondi – lei è stata perfetta.

Ci sono stati altri momenti particolarmente impegnativi con Lucia, dal punto di vista recitativo?

Ce n'è stato uno in particolare: un primissimo piano dove lei doveva dire semplicemente «...perché io sono una strega». Lì ci siamo impantanati: la battuta suonava fasulla. Lucia doveva dire questa frase sapendo che Gostanza, dichiarando la propria identità di strega, sanciva inesorabilmente la propria condanna a morte. Nel pronunciare la battuta, l'attrice avrebbe dovuto esprimere questa terribile contraddizione, ma la sua interpretazione non era così intensa. L'indomani le ho detto che dovevamo girare di nuovo quel primissimo piano e,

nel dire la frase, lei doveva esprimere un senso profondo di tragica disperazione. Lucia si fece attenta e mi disse: «Ho capito... Manda fuori tutti, rimani soltanto tu con l'operatore. Dammi dieci minuti di tempo». Mandai fuori tutti. Perfino il fonico con il registratore, lasciando sul set il microfono sull'asta. Lucia stava a capo chino con gli occhi chiusi, in assoluta concentrazione. Attorno si era fatto silenzio. A un tratto lei ha alzato gli occhi, ha guardato in macchina e ha detto: «...perché io... sono ...una strega». Poi mi si è buttata tra le braccia ed è sprofondata in un pianto dirotto. In quei dieci minuti di concentrazione credo abbia raggiunto un livello di dolore inimmaginabile, un dolore antico, un dolore che lei in qualche modo aveva sepolto. Lo ha riesumato per donarci l'intensità di quello straordinario e irripetibile primissimo piano.

Come hai lavorato con gli altri attori?

Il rapporto con Lucia era così intenso e impegnativo che non potevo seguire nessun altro. Fu Paola a preparare gli altri attori e credo che abbia fatto un lavoro eccellente, perché interagivano coerentemente con il lavoro che Lucia ed io avevamo fatto, quasi fosse stata un'unica regia. Era la prima volta che Paola e io lavoravamo insieme sul set. Così abbiamo scoperto che le nostre rispettive creatività avrebbero potuto arricchire futuri progetti cinematografici.

Nel film, all'entrata in scena del Grande inquisitore dedichi una presentazione particolare. Lo fai accompagnare addirittura da un movimento di macchina di grande effetto. Perché?

Poco prima dell'entrata in scena di Costacciaro, Roffia chiede a Gostanza: «Ma da quando siete in questo carcere, avete mai chiamato il Diavolo?». Lei risponde: «Sì, l'ho chiamato mille volte, che venisse e mi portassi via da qui, ma mai mai è venuto». Nella scena seguente un uomo incappucciato esce da un sotterraneo buio e avanza verso di noi con una lanterna in mano. È un vecchio frate. Giunto in primo piano si blocca, solleva la lanterna e il suo occhio luciferino è colpito dalla luce. In controcampo, appare una gran croce in cima a una scalinata. Il frate sale lentamente le scale. Giunto sotto la croce, invece di segnarsi come farebbe ogni religioso, egli prosegue a testa bassa, raggiunge la piazza del Duomo di San Miniato deserta e l'attraversa. Non si ode alcun suono, solo il vento e una campana in lontananza. Quando la sua figura raggiunge la fine del piazzale, la voce narrante del notaio ci informa che costui è il Grande inquisitore venuto da Firenze.

Insinui quindi che egli in realtà sia il Diavolo?

Sì, è un'allusione: la scena del suo salire le scale verso la piazza del Duomo, il suo ignorare la croce e il suo curvo allontanarsi verso il palazzo dell'Inquisizione, si svolge all'interno di un piano sequenza al quale ho dedicato il movimento di macchina più articolato e complesso di tutto il film. Un film che fino a quel momento era costituito quasi esclusivamente da inquadrature fisse. Purtroppo nessuno ha colto la dimensione metafisica di questo improvviso mutamento stilistico nella mia scrittura cinematografica.

Infatti, mentre la prima e la seconda parte del film appaiono molto rigide, nell'ultima parte la macchina da presa si muove con un diverso respiro narrativo. Perché?

Perché il nuovo processo condotto da Costacciaro è la modernità che irrompe dentro le fondamenta dell'antico processo medievale, e la mia scrittura intende sottolinearlo. L'annientamento dell'identità in funzione del controllo sociale è un concetto politico talmente attuale che oggi, attraverso i processi di omologazione, riguarda milioni di persone. Questa strategia del dominio vide i suoi primi passi proprio in quel tardo Cinquecento, rivelandosi estremamente efficace proprio contro il fenomeno della stregoneria. Per alcuni secoli, infatti, si assisteva in tutta l'Europa cattolica, ma anche in quella protestante, al fenomeno per cui più queste 'maliarde' venivano arse sui roghi dell'Inquisizione, più le loro pratiche e il loro numero si espandevano a macchia d'olio. Da quando il Santo Uffizio ha cominciato a negare il potere di queste donne, il fenomeno della stregoneria, nelle aree geografiche di influenza cattolica, si è ridotto fino a scomparire quasi completamente.

Quello che colpisce nel film è vedere come la trasmissione dei saperi naturali appaia eversiva rispetto all'ordine costituito, come una forma di segreta religiosità...

Se si analizza bene ciò che Gostanza rivela dei suoi saperi, delle sue conoscenze mediche, essa dà sì l'impressione di raccontare molto, ma in realtà rivela ben poco. Ciò che mi ha affascinato, infatti, è la dignità, il rigore morale con il quale questa donna riesce a districarsi tra le maglie della rete che gli inquisitori le mettono intorno senza mai tradire se stessa, come la sacerdotessa di una antica religione che è disposta a farsi bruciare pur di non rivelare i suoi segreti.

In questa vicenda assistiamo allo scontro tra potere maschile e identità femminile...

Gli inquisitori rappresentano tre tipologie di individui ideologicamente differenti. Costacciaro, uomo al di sopra d'ogni passione umana, è privo di emozioni, imperturbabile e monoliticamente fermo nella propria logica. Roffia è uno che cerca di trovare, attraverso la concretezza del proprio ruolo, risposte conciliabili con la dimensione metafisica dei racconti di Gostanza. Porcacchi, il più giovane dei tre, è invece morbosamente turbato e attratto da quegli stessi racconti. Ad essi si contrappongono tre diverse tipologie femminili che corrispondono, se vogliamo, anche a tre distinte età della donna: oltre a Gostanza, vedova sessantenne, vediamo Dianora, una bambina ignara dell'abisso in cui è stata trascinata, e Lisabetta, una giovane, autentica contadina che, per contrasto, fa risaltare la diversa origine sociale di Gostanza.

Dei tre uomini i primi due, Roffia e Porcacchi, riconoscendo in Gostanza il ruolo di strega e maliarda, avvertono in lei la forza di un potere occulto tutto femminile: un potere eversivo da annullare con il fuoco. Costacciaro, invece, si pone di fronte alla donna in modo diametralmente opposto: negando i suoi amplessi col Demonio, la nega come strega e, negandole questa identità, ne azzera la potenza. Alla fine Gostanza non viene bruciata ma è condannata di fatto a *non* esistere. In questo senso *Gostanza da Libbiano* è un film speculare rispetto a *Confortorio*: infatti, mentre in quel film i due ebrei, pur venendo uccisi, affermano la loro identità, Gostanza, che non sarà uccisa, vedendosi negare l'esercizio della medicina, si vede negata l'identità.

5. *Segreti di Stato* (2003)

Tutte le cose di questo mondo nascono sotto una stella, buona o cattiva che sia. Quella sotto cui nasce la Prima Repubblica è una cattiva stella.

Carlo Lucarelli

Danilo Dolci, una promessa / Portella della Ginestra / un film su una strage / la ricerca storica / il processo di Viterbo / la sceneggiatura di Paola Baroni / la metafora del vulcano / cinegiornali d'epoca / i disegni di Loredano Ugolini / incongruenze processuali / Francesco Rosi e Paolo Benvenuti: due uomini contro / il vero protagonista del film.

Da quando hai iniziato a pensare di fare un film sulla strage di Portella della Ginestra?

Nell'estate del '96 mi trovavo a Palermo dove all'interno di una rassegna cinematografica organizzata da Goffredo Fofi, proiettavano due miei film. Dopo la proiezione del *Bacio di Giuda*, una ragazza mi disse che quel film sarebbe piaciuto molto a Danilo Dolci. Di lui non ne avevo più sentito parlare dagli anni Sessanta quando era uno dei maggiori punti di riferimento del movimento studentesco di cui anch'io facevo parte. «Vive a Trappeto», mi disse la ragazza e il giorno dopo mi accompagnò a conoscerlo. Tra me e lui nacque subito un'intesa molto forte. Parlando dei suoi principi pedagogici e delle sue esperienze di vita mi accorsi di avere in comune l'amore per l'insegnamento: insieme creammo un progetto per una scuola di cinema a Palermo.

Morì circa un anno e mezzo dopo che lo avevo conosciuto.

Fu lui a parlarti di Portella della Ginestra?

Sì. Lui aveva appena visto su VHS il mio film *Confortorio*. Dolci non amava il cinema, lo riteneva veicolo di *trasmissione* e non oggetto di *comunicazione* e pertanto strumento facilmente utilizzabile dal potere dominante per condizionare e asservire le coscienze. Fui così sorpreso quando, dopo aver visto *Il bacio di Giuda*, lui dichiarò che questo mio modo di fare cinema era maieutico, produceva, a suo avviso, un vero e proprio parto del pensiero. Si mostrò subito entusiasta e mi confessò che cercava da tempo un modo efficace per rivelare quanto aveva scoperto quarant'anni prima sul primo inquietante mistero d'Italia: *la strage di Portella della Ginestra*. Per lui, il mio modo di narrare con le immagini poteva essere lo strumento idoneo per mostrare, di quell'oscuro episodio, la verità nascosta. Mi condusse nel suo centro studi a Partinico, dove aprì alcuni vecchi faldoni pieni di carte, archiviati con la dicitura, *Portella della Ginestra - testimonianze*.

Come le aveva avute?

Le aveva raccolte lui stesso. Per aver capeggiato nel 1956 uno sciopero alla *rovescia* di contadini affamati, facendo loro riparare una vecchia trazzera dissestata, Dolci, accusato di sedizione, era stato condotto al carcere dell'Ucciardone di Palermo. Durante la sua detenzione ebbe modo di avvicinare gli uomini della banda di Salvatore Giuliano e d'intervistarli. Da quelle testimonianze, raccolte

dalla viva voce dei banditi, iniziò una ricerca sistematica e riservata che Dolci e i suoi collaboratori condussero per anni sul territorio della Sicilia occidentale, intervistando testimoni, vittime della strage e quanti avevano visto cose che non avrebbero mai dovuto vedere. Un materiale estremamente delicato che lui aveva tenuto nascosto fino a quel momento.

E te lo mise a disposizione?

Pretese che lo studiassi attentamente. Mi misi di buon grado a decifrare quegli scritti che per me risultavano, allora, totalmente incomprensibili. Non conoscevo nulla della storia di Salvatore Giuliano. Dolci, evidentemente, si aspettava da me qualcosa che allora non potevo offrire. Gli confessai la mia ignoranza. Prima di affrontare quel materiale, avrei dovuto studiare la storia della Sicilia del Dopoguerra. Danilo annui in silenzio poi, prese uno dei suoi libri dallo scaffale: «leggilo» – disse – «poi ne parliamo». Quel libro s'intitolava *Banditi a Partinico* (Dolci 2009). Dopo quel libro, ho letto molto di quanto è stato pubblicato sulla storia siciliana e italiana del Dopoguerra, volumi che Dolci mi segnalava continuamente e dei quali chiedeva sempre critica e giudizio. Quello che si andava svelando ai miei occhi era una storia di legami inconfessabili tra criminalità organizzata e politica, tra pezzi dello Stato italiano agli albori della Repubblica e il banditismo più efferato e sanguinario. Quando Danilo sentì di essere prossimo alla fine, mi fece promettere che avrei portato a termine questo lavoro, traendone un film. «Un film semplice» – mi disse – «alla portata di tutti». Poi aggiunse: «Gli italiani devono sapere che Portella della Ginestra è la chiave per comprendere la vera storia della nostra Repubblica. Le regole della politica italiana di questo mezzo secolo sono state scritte con il sangue delle vittime di quella strage». Il film è nato da quella promessa.

La ricerca storica, come dici, è stata lunga e complessa. Immagino che la sceneggiatura lo sia stata in ugual modo.

La difficoltà del racconto è stata risolta con una grande intuizione da parte di Paola Baroni che è la vera sceneggiatrice di questo film. Paola è riuscita a tradurre la grande quantità di informazioni raccolte tramite una metafora: la metafora del vulcano. Le innumerevoli sensazioni sono state così tradotte in modo da formare una trama per raccontarle.

Perché proprio la metafora del vulcano?

La struttura del film prende corpo dalla difficoltà di arrivare alla verità percorrendo un percorso difficile come scalare una montagna e alla fine, sulla cima, si scopre che quella montagna è un vulcano dal cui cratere esce magma... c'è l'esplosione, il fuoco e anche le vittime dell'eruzione.

Il film prende corpo da questa metafora.

L'avvocato, il perito balistico e il professore come interagiscono?

L'avvocato è un investigatore che assetato come noi di verità sale sulla montagna e ci racconta il percorso dell'indagine e le nostre scoperte. Nel racconto

del film si rendeva indispensabile esplicitare i dubbi dell'attività investigativa, motivo per cui abbiamo dovuto creare degli interlocutori dell'avvocato. E non è stato sufficiente, infatti data la necessità di raccontare fatti complessi in modo chiaro e semplice, siamo ricorsi successivamente all'uso di fumetti. Grazie al talento di Loredano Ugolini¹⁵, l'avvocato ha utilizzato i fumetti per rendere più comprensibile l'esposizione delle indagini.

I reperti filmici sono stati lasciati come rinvenuti o rielaborati?

Per raccontare tutto quello che è precedente alla narrazione (la strage di Portella della Ginestra, il processo di Viterbo, la morte di Salvatore Giuliano), ho riunito vari spezzoni di cinegiornali e come voce che commenta le immagini è stata utilizzata quella dello speaker dei documentari d'epoca fascista. Ho utilizzato, assieme al materiale dell'Istituto Luce, una ripresa 16 mm muta, realizzata dal fotografo Ivo Meldolesi¹⁶ nel covo di Giuliano, un anno prima della morte del bandito.

Tra i vari filmati ce n'è uno che ritengo particolarmente importante: quello riguardante la morte di Salvatore Giuliano. È un documentario estremamente realistico che racconta gli ultimi minuti di vita del bandito: la sua fuga per le strade di Castelvetrano inseguito dai carabinieri, l'arrivo del capitano Perenze, la sparatoria, la caduta nel cortile dell'avvocato De Maria, la macchia di sangue, la morte. Questo documentario è assai realistico ma completamente falso. Infatti questa storia è una messinscena ricostruita dai carabinieri dopo che Salvatore Giuliano era già morto. La rappresentazione di quel film mi è sembrata importante perché è una dimostrazione implicita di come il cinema realista possa nascondere anche grandi menzogne mentre un cinema realizzato con criteri antinaturalistici può servire a proporre elementi di riflessione che aiutano ad avvicinare la verità.

In questo senso si muove anche la scelta dei disegni dell'avvocato.

La funzione del disegno non è tanto quella di risparmiare nella ricostruzione degli eventi, ma è una scelta etica precisa. Ciò che si vede nei disegni non è

¹⁵ Nasce a Firenze (Italia) il 17 dicembre 1927. Inizia la sua attività nel 1948 disegnando copertine di libri per ragazzi dell'Editrice Salani. Una decina d'anni più tardi il disegnatore Erio Nicolò lo introduce al fumetto, facendogli iniziare una lunga e proficua collaborazione con la Casa Editrice Universo. Disegna così numerose storie autoconclusive per gli *Albi dell'Intrepido* e si occupa, tra l'altro, per un breve periodo del western *Rocky Rider*. Nel 1965 crea, su testi di Antonio Mancuso, i suoi personaggi più popolari – l'agente dell'ONU *Billy Bis*, sulle pagine dell'*Intrepido*, e lo scanzonato investigatore privato *Cristal*, su quelle del *Monello* – che lo terranno impegnato per molti anni. Tra i personaggi di cui si occupa in seguito bisogna ricordare almeno Tony Gagliardo, ancora su testi di Mancuso, e Rox, su testi di Raffaele D'Argenzio, mentre anche il figlio Simone disegna fumetti per la Universo, con uno stile molto simile a quello del padre. In <www.lfb.it>

¹⁶ Fotoreporter, proprietario dell'omonima agenzia specializzato in reportage e riprese cinematografiche, attivo a Roma negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento con sede in via Due Macelli 97. Il suo archivio risulta disperso. In <www.associazionefotografistorica.it>

la verità ma l'interpretazione, proposta da un avvocato che sa disegnare, di una testimonianza, quella di Pisciotta che non è detto che sia veritiera. Usare i disegni significa dire al pubblico: attenzione, questa è una possibile verità ma non è detto che sia la verità. Se io avessi fatto vedere la stessa scena con attori, sarebbe stato come dire agli spettatori: questa è la verità!

Avevi auto modo di vedere il film Salvatore Giuliano (1962) di Francesco Rosi?

Ho visto il film di Francesco Rosi mentre portavo avanti la ricerca storica su *Segreti di Stato*. Decisi di percorrere un'altra strada. Una volta finito il film mi resi conto, osservando la documentazione da me raccolta che il film di Rosi non funzionava dal punto di vista metodologico. È un film a tesi con un messaggio politico. Il film di Rosi è del 1962 (al governo c'erano Tambroni-Scelba) e per me non è un caso se proprio in quell'anno Rosi esce con un film sulla strage di Portella della Ginestra. Il film di Rosi avalla e difende la tesi di Scelba ovvero che la strage è stata compiuta dal bandito Giuliano istigato da anonimi ambienti separatisti politico-mafiosi. Il film aderisce infatti alle conclusioni del processo di Viterbo trasformando così una verità giuridica in verità storica.

Il processo di Viterbo dichiarò che salvatore Giuliano aveva sparato a Portella con una banda di trenta uomini. La tua ricostruzione mostra che non è andata così?

La presenza di quei trenta uomini è una teoria facile da smontare. Purtroppo per Scelba, quel Giorno a Portella c'erano dei testimoni, nove per l'esattezza. Alcuni di loro hanno visto la banda di Giuliano mentre scappava dopo la strage. Le opinioni dei testimoni non concordano con la verità espressa dal tribunale. In più tra le documentazioni ritrovate c'è un verbale scritto da un tecnico militare, il sottotenente Carmelo Ragusa che ha individuato le posizioni da cui hanno sparato i banditi; lui parla di 12 postazioni sul monte Pizzuta. Inoltre il sottotenente Ragusa arriva per primo sul luogo della strage ed ordina ai suoi uomini di raccogliere e contare i bossoli. Vengono ritrovati oltre ottocento bossoli, troppi secondo la perizia balistica per provenire da trenta uomini.

E l'interpretazione di queste perizie tecniche dove ci porta?

Questo voleva dire che quel giorno a Portella c'erano altre postazioni di tiro che dovevano rimanere invisibili. Per questo qualcuno ha suggerito di aumentare il numero di banditi al seguito di Giuliano. Se guardi il film di Rosi questo aspetto viene spiegato con estrema chiarezza. A scanso di equivoci nel film si vedono addirittura delle scene sull'arruolamento e sull'addestramento di questi trenta *picciotti*.

Quindi secondo te il processo di Viterbo è un falso.

Certo e questo Rosi lo sa benissimo quando ce lo mostra nel suo film. La spina dorsale del processo è un rapporto di Ettore Messina, capo della polizia siciliana e uomo di Scelba. È una ricostruzione che si basa sulle testimonianze dei *picciotti* che oi al processo dichiararono che le testimonianze scritte sul verbale di Messina gliel'avevano tirate fuori a forza di bastonate.

Ma perché Rosi ci mostra nel suo film le ritrattazioni dei picciotti durante il processo?

Perché Rosi è un autore che conosce molto bene i meccanismi della drammaturgia. È vero, nel film vediamo i *picciotti* che ritrattano: però Rosi nelle scene precedenti ci ha già mostrato come sono andati gli eventi. Infatti ci ha fatto vedere i trenta uomini che sparano sulla folla. Così facendo prende posizione con la teoria di Scelba e dimostra di non credere alla dichiarazione dei *picciotti*.

Prima hai definito Salvatore Giuliano (1962) un film a tesi ma perché Rosi avrebbe dovuto difendere la teoria del ministro Scelba?

In quegli anni il problema della mafia veniva vissuto e combattuto in Parlamento attraverso un dibattito/scontro che vedeva due fronti opposti la sinistra (cioè PCI e PSI) da un lato e la Democrazia Cristiana dall'altro, con Scelba che affermava che la mafia non esisteva e che era un'invenzione dei comunisti.

La sinistra voleva che si costituisse una Commissione d'inchiesta sul fenomeno mafioso e Scelba si opponeva preoccupato che i comunisti volessero mettere il naso nelle carte vincolate dal segreto di Stato sulla strage di Portella della Ginestra. Per i comunisti e i socialisti avevano uno scopo ben preciso: aggirare il problema di Portella della Ginestra.

Nacquero così la necessità di rassicurare la DC che per loro, quel Segreto, poteva rimanere tale. Ecco che il film di Rosi diventa lo strumento con il quale far sapere alla DC che il PCI-PSI accettano la loro stessa posizione su quella strage. Come a dire: *Non abbiamo alcuna intenzione di mettere in discussione la verità stabilita dal processo di Viterbo e siamo disposti a divulgarla e a difenderla*. Ecco che dopo l'uscita del film, il 20 dicembre 1962, si costituisce in Italia la Commissione parlamentare antimafia¹⁷. E da allora la verità su Portella è quella sancita dal film di Rosi.

¹⁷ La Commissione antimafia è una commissione parlamentare bicamerale e d'inchiesta. È una delle 14 commissioni attualmente formate da membri di entrambe le camere del Parlamento. Il nome ufficiale è "Commissione d'inchiesta sul fenomeno delle mafie e sulle altre associazioni criminali, anche straniere" ed è stata istituita, per questa legislatura, con la legge n. 87 del 19 luglio 2013. Il Parlamento italiano ha una commissione antimafia ininterrottamente dal 1982. La Commissione antimafia è l'unica commissione parlamentare in attività che abbia una funzione d'inchiesta. Questo significa, come stabilisce l'articolo 82 della Costituzione, che può procedere «nelle indagini e negli esami con gli stessi poteri e le stesse limitazioni dell'autorità giudiziaria». Questo le permette di sentire testimoni e di acquisire prove e documentazioni, anche se naturalmente non instruisce processi e non emette condanne. Fin dalla fine degli anni Ottanta, insieme all'attività conoscitiva e informativa, la Commissione antimafia ha presentato diverse proposte di legge che riguardano la mafia. Alcune di queste, come l'importante legge n. 55 del 1990 che avviò un nuovo periodo di iniziative legislative contro la mafia, sono state discusse e approvate dal Parlamento. Uno degli ultimi interventi importanti, alla fine del 2002, ha riguardato la definitiva stabilizzazione del discusso regime del 41 bis, il cosiddetto 'carcere duro' riservato ai mafiosi (la sua introduzione era stata intesa inizialmente come temporanea ed eccezionale): negli anni successivi ha anche svolto diverse valutazioni sulle conseguenze della sua introduzione definitiva. Disponibile all'indirizzo <http://www.associazionefredogosta.it>.

Torniamo al tuo film. Chi è il protagonista della tua storia?

In *Segreti di Stato* non c'è un protagonista inteso nel vero senso del termine. È piuttosto un film corale che procede per sezioni: ognuna ha un protagonista diverso. Questa concezione disorienta un po' lo spettatore. Prima incontra un onorevole e pensa che il protagonista sia lui. Poi si passa al detenuto polacco che viene portato in un altro carcere per compiere una determinata azione. Lo spettatore perde di vista l'onorevole e segue polacco. Poi dal polacco si passa a un secondo detenuto che, entrato in contatto con lui, organizza un attentato contro Pisciotta: sarà quest'ultimo il protagonista? Sì lo sarà fino al processo in cui fa' i nomi dei mandanti. In quel momento è lui il vero protagonista, ma solo fino a quando il giudice, con un colpo di scena, lo incarcererà nuovamente e lui ritornerà a far parte dell'anonimo gruppo di banditi. Nel frattempo compare la figura, all'inizio non particolarmente significativa, dell'avvocato che non soddisfatto dell'inchiesta sulla strage, comincia a svolgere un'indagine parallela. Dal momento in cui, nel laboratorio del perito, l'avvocato disegna sulla lavagna, la sua presenza prenderà sempre più importanza, senza però che il suo personaggio assuma una dimensione da vero protagonista. Diciamo che è piuttosto il Virgilio della situazione che accompagna lo spettatore dentro questa realtà infernale che è il processo di Viterbo. Poi, quasi di girone in girone, lo accompagna sul luogo della strage fino a fargli scoprire la complessità dell'intera macchinazione. Direi quindi che il vero protagonista del film è lo spettatore.

Il film finisce con le immagini sulla morte di Pisciotta

Il finale è in pratica la *prova del nove* della struttura del film. Se questa scena funziona, tutto funziona. Anche per la fine del film come per tutta la storia, Paola ed io ci siamo impegnati oltre modo per raccontare in maniera semplice una situazione enormemente complessa. Dalla lettura di moltissimi documenti sulla morte di Pisciotta mi sono reso conto che la storia è stata presentata fino ad ora in modo molto complicata. La storia di Portella è una storia semplice ma resa complicata da coloro che intendevano occultare quanto era successo. La solita cosa si può dire per la morte di Pisciotta. La morte di Pisciotta è stata attribuita a veleno somministrato con un caffè, col gioco dello specchio il film fa vedere come sarebbe stato molto più semplice avvelenarlo con la boccetta del medicinale che assumeva.

Mentre moriva, Pisciotta lo disse subito: «La medicina, la medicina!», ma non fu ascoltato. In cella con lui c'era suo padre, anch'egli arrestato per complicità coi banditi. *Gasparino* non si fidava di nessuno: lui e suo padre si preparavano i pasti da soli. Il caffè che lui bevve quella mattina lo aveva preparato lui stesso, con la stessa identica macchinetta di sempre, per sé e per suo padre; lo zucchero che aveva messo in entrambe le tazzine era lo stesso per sé e per suo padre: alla fine lui muore avvelenato e suo padre non muore. Dato che l'unica cosa ingerita da Pisciotta (e non assunta da suo padre) era la medicina, era evidente che il veleno gli era stato somministrato attraverso di essa. Il problema era che quel ricostituente, il Vidalin, non era in commercio in Italia e si vendeva soltanto nella farmacia del Vaticano. Quando si seppe questo particolare, le indagini su come

fosse giunto in carcere quel medicinale furono interrotte. E, anche se la notizia passò sotto silenzio, per quel ‘caffè alla stricnina’ fu processato e condannato – ironia della sorte – l’anziano padre di Pisciotta. Questa è l’Italia

6. *Puccini e la fanciulla* (2009)

«Maestro, quest’oggi la signora Elvira mi ha battuta d’innanzi a casa vostra, poi mi ha svillaneggiata davanti a tutti. Dicendo che sono una troia, una schifosa, che sono la vostra ganza [...] Poi è andata da mia madre e le ha detto di avermi sorpresa con voi, nell’atto».

Doria Manfredi

Scuola di cinema Intolerance / un mistero nella vita di Giacomo Puccini / avvio della ricerca storica / interviste agli anziani di Torre del Lago / storica caratterizzazione di Elvira / ricerche storiche su Doria Manfredi / una chiave di lettura: Puccini minimo di Aldo Valleroni / trovare la musa ispiratrice di Puccini / Giulia Manfredi / Nadia Manfredi / il test del DNA negato / un film sui rapporti di classe / ricerca fisiognomica degli interpreti / parrucchieri e truccatrici / il luogo, il paesaggio, la filologia storica dell’architettura urbanistica / ricostruire un mondo che non c’è più: il cinema d’una volta / scenografi infaticabili / un film senza dialoghi / il suono di Mirco Mencacci / La musica: riduzione pianistica de La fanciulla del West / fotografia e assonanze pittoriche / Paolo Benvenuti e Paola Baroni: coppia d’arte / la distribuzione.

Il tuo film precedente, Segreti di Stato, nasceva da una promessa fatto al tuo amico, Danilo Dolci. Come nasce il film Puccini e la fanciulla?

Anche in questo film è presente l’ombra di Danilo Dolci nel metodo che ha portato all’evoluzione della ricerca storica. È grazie a lui se sono riuscito a mettere in atto un metodo d’indagine e di ricerca che ha partorito buoni frutti.

Parlo dell’indagine che ti porta a ri-costruire (tassello per tassello) i percorsi della storia, della storia nascosta, della storia che non c’è più. È il metodo che ti porta a inserire questi tasselli dentro un mosaico leggibile e chiaro. Le possibilità di ricerca sarebbero infinite: potremmo far luce sulla storia d’Italia! Basterebbe riunirsi in un collettivo di persone che credono nella ricerca (in questo tipo di ricerca).

Servono persone affamate di curiosità e con la volontà di condividere le loro scoperte. Era questa la visione di Danilo Dolci: un gruppo (come una famiglia) in cui le notizie raccolte diventano patrimonio di tutti. Studiando i tasselli, cercando di capire come metterli in ordine, come ricostruire la storia. E se un individuo ha studiato cento per arrivare a scoprire un piccolo, piccolissimo tassello, quel tassello – che è come una perla – lui la metterà in condivisione. Tutte queste perle diventano patrimonio collettivo! E con questo metodo a poco a poco le piccole perle formano una strada, magari una strada che non era mai stata battuta, una strada nuova che però porta facilmente a scoprire una possibile verità. Una verità costituita da tanti tasselli, tante piccole scoperte intrecciate e ricostruite determinano un disegno armonico e leggibile.

Per *Puccini e la fanciulla*, questo cenacolo maieutico si è sviluppano in seno alla mia scuola di cinema *Intolerance* di Viareggio¹⁸. La ricerca che sottende il film è frutto di questo straordinario gruppo di studenti impegnati in una ricerca serrata e ininterrotta che è durata sei anni.

Com'è nata l'idea di fare un film sulla figura di Giacomo Puccini?

La scuola *Intolerance*, che avevo fondato a Viareggio, aveva l'intento di formare i ragazzi dal punto di vista del linguaggio audiovisivo. Era in sostanza una scuola tecnica dove s'insegnavano gli strumenti sul come poter realizzare delle inquadrature belle, efficaci e funzionali dal punto di vista emozionale e comunicativo.

Anno dopo anno, si era formato un gruppo di ex-studenti, interessati a continuare questa esperienza didattica. Un giorno si presentarono da me chiedendomi se potevo insegnare loro come scrivere una sceneggiatura cinematografica. La mia risposta li lasciò sorpresi: «mi dispiace ragazzi ma io non scrivo sceneggiature cinematografiche. Io faccio ricerche storiche secondo un determinato metodo. Se voi volete scrivere una sceneggiatura cinematografica con me, dovete trovare un argomento, una storia legata a un interrogativo da rivelare, un fatto reale. Trovate un argomento di questo genere e poi se ne può parlare».

Passò un po' di tempo e i ragazzi tornarono da me. Mi dissero che parlando era saltata fuori la vita di Giacomo Puccini che aveva vissuto praticamente a due passi da casa loro, a Torre del Lago. «Abbiamo scoperto che nella vita di Giacomo Puccini c'è un delitto! Il delitto di Doria Manfredi!», mi dissero con entusiasmo. Quella traccia sarebbe stata solo l'inizio di una ricerca durata sei anni.

I film storici sono generi insidiosi e complessi. Tengono dentro di sé una forte carica pedagogica ma molto dipende dal tipo di ricerca che sta dietro alla ricostruzione. A volte vediamo dei film, specialmente in televisione, che finiscono per fare disinformazione.

È vero. E sono fiero di aver insegnato ai miei allievi un metodo rigoroso di ricerca storica che mi auguro permetta loro di fare film storici rigorosi. Il rigore per me è fondamentale; infatti io mi definisco un documentarista di film storici. La qualità della documentazione è direttamente proporzionale alla qualità del film.

A tal proposito, ricordo che un giorno feci vedere ai miei studenti un documentario di una mia ex studentessa, Marcella Niccolini, che illustrava una ricerca condotta proprio sulla morte di Doria Manfredi.

Questo documentario riusciva a svelare un falso storico presente in un film di Carmine Gallone su Puccini. Nel film di Carmine Gallone¹⁹, si mostra il suicidio di Doria Manfredi che si getta nel lago di Massaciuccoli mentre in fuori campo si sentono le note della *Madame Butterfly*.

¹⁸ 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.

¹⁹ *Il sogno di Butterfly*, di Carmine Gallone b/n, 1939, 96' Italia.

In questa scena erano contenuti due falsi storici: 1) nel periodo della morte di Doria Manfredi, Puccini stava componendo *La fanciulla del West* e non *Madame Butterfly*; 2) Doria Manfredi si era suicidata non buttandosi nel lago ma ingerendo delle pastiglie di sublimato corrosivo. Ma la cosa assurda era che molti anziani del luogo, dopo aver visto il film, ormai credevano che i fatti fossero veramente andati in quel modo ed erano convinti, come da copione, che il corpo fosse sparito nelle acque del fiume e che non fosse più stato ritrovato. Quando, parlando con loro, facevo presente come nel cimitero di Torre del Lago ci fosse ancora oggi la tomba di Doria Manfredi, mi guardavano perplessi.

A volta la storia e la finzione entrano in rotta di collisione nella memoria della comunità. Serve riflettere su questi episodi per comprendere a fondo la forza sociale e comunicativa del mezzo cinematografico.

Dopo aver visto il documentario i ragazzi si entusiasmarono ancora di più. Nella vita di Puccini c'era un mistero, era vero! Un mistero da studiare, da indagare, da scoprire!

Quali sono stati i primi passi della ricerca storica?

Quando inizio una ricerca per un film, cerco sempre dei perché a cui dare risposta. E queste risposte rappresentano la spina dorsale di tutta la ricerca che sottende il lavoro della sceneggiatura.

Nella vita di Puccini la morte di Doria Manfredi si presentava come un passaggio oscuro da scoprire. Doria si era suicidata perché la moglie di Puccini, Elvira, l'aveva accusata di essere l'amante del marito. Ma Doria, prima di compiere l'atto estremo, aveva esplicitamente chiesto di essere visitata dopo morta e dalla visita il medico accertò che lei era pura. Allora ecco che le domande nascono spontanee: se Doria Manfredi era vergine, se era innocente, perché non si è difesa? E se Doria era innocente, perché donna Elvira era così convinta che fosse l'amante del marito? Elvira aveva addirittura dichiarato di aver trovato Doria a letto con il marito: com'era possibile tutto questo?

Il lavoro di documentazione fu condotto su tre versanti: una ricerca presso la Fondazione Giacomo Puccini di Lucca²⁰, nel tentativo di ritrovare tutte quelle lettere e quei documenti riguardanti il periodo della morte di Doria Manfredi; un'indagine riguardante tutte le biografie pucciniane esistenti e, infine, una lunga serie d'interviste ai vecchietti di Torre del Lago. Quei vecchietti che, nel periodo in cui si svolsero i fatti, erano poco più che bambini.

²⁰ La Fondazione Giacomo Puccini di Lucca, istituita nel 1972 dal Consiglio Comunale di Lucca e riconosciuta con D.P.R. del 1976, nel corso degli anni ha operato su vari fronti. La realizzazione più significativa è stata la creazione (1979) del Museo Casa natale Giacomo Puccini in corte San Lorenzo. Si segnalano inoltre 16 edizioni, dal 1974 al 1991, di un Concorso di canto internazionale per voci pucciniane, la realizzazione di concerti e di allestimenti di opere a Lucca, manifestazioni pucciniane varie, attività editoriale. La Fondazione è stata membro del Comitato nazionale per le celebrazioni pucciniane (2004-2008).

Così i tuoi studenti cominciarono a intervistare gli anziani di Torre del Lago?

Sì, sempre sotto la mia supervisione. Devo dire che all'inizio fu difficile perché gli anziani di Torre del Lago si chiusero a riccio non appena chiedemmo loro di parlare della morte di Doria Manfredi. Era come se ci fosse un ordine, proveniente dal passato, un ordine che imponeva di non parlare di quella vicenda, di quel fatto di vergogna avvenuto tanti anni fa. Ecco che in un primo momento, i miei studenti trovarono davanti a sé un muro di gomma, quasi un fenomeno assimilabile all'omertà siciliana – era incredibile!

Da queste interviste però, uscì una testimonianza molto preziosa, che successivamente abbiamo inserito in sceneggiatura. A parlare fu il figlio di Nick, compagno di caccia di Puccini. Lui raccontò ai ragazzi i discorsi che aveva sentito in bocca al padre, compresa quella volta che il maestro, per non farsi scoprire dalla moglie durante una sua scappatella, lo aveva usato come controfigura, insegnandogli qualche accordo di pianoforte. In seguito, durante una ricerca condotta sui giornali d'epoca, trovammo un articolo in cui il figlio di Nick raccontava lo stesso aneddoto alla stampa.

Nel film appare evidente una marcata caratterizzazione psicologica di Elvira, moglie di Puccini... È stata condotta una ricerca appositamente su di lei?

Certamente. Un gruppo di ragazzi ha studiato dettagliatamente tra documenti e archivi la vita di Elvira prima della sua convivenza con Puccini. Ricostruendo la storia di questa donna vennero fuori delle notizie molto interessanti che indirettamente arricchiscono di particolari anche la biografia pucciniana.

Elvira da giovane era moglie di un ricco mercante lucchese. Giacomo Puccini a quel tempo frequentava la loro casa in veste d'insegnante di musica. Elvira aveva due figli: un maschio e una femmina, Fosca e Antonio, una di cinque anni e uno di un anno. Durante queste frequentazioni 'musicali', tra Puccini ed Elvira scoppia una scintilla e in un batter d'occhio Elvira è incinta. Elvira decide di fuggire con Puccini a Milano abbandonando coniuge e figli. Ma la bambina più grande, dopo la scomparsa della madre, smette di mangiare e si aggrava di salute. A quel punto il marito contatta Elvira supplicandola di prendere la bambina con sé, per paura che muoia. Così Fosca viene mandata a Milano dove crescerà con la madre e Puccini insieme al nuovo figlio di Elvira, Tonio: figlio della colpa.

Letti sotto questa luce i primi anni della carriera pucciniana sono stati pieni di sacrifici e stenti: Puccini, che in quel periodo non era ancora celebre, dovette mantenere una famiglia con moglie e due figli.

Successivamente si spostò con la famiglia a Torre del Lago: un luogo tranquillo, abitato da contadini e pescatori, un luogo dove la gente sapeva farsi gli affari propri.

Puccini lì compose la *Bohème* che divenne subito un successo internazionale e con il tempo riuscì a sistemare le finanze familiari e a comprarsi una villa con vista sul lago.

Per tutto questo periodo Elvira fu solo la donna di Puccini, non la moglie. Puccini sposò Elvira solo nel 1903 dopo la morte di suo marito e fino a quel momento Elvira visse nella colpa non potendo nemmeno presentarsi a fianco

di Puccini quando il Maestro veniva accolto nei grandi salotti europei. D'altro canto, Puccini era famoso per essere un donnaiolo instancabile e credo che Elvira avesse dovuto già sopportare tutte le sue scappatelle covando dentro una grande frustrazione e un gran risentimento – anche perché, non essendo la moglie di Puccini, lei ufficialmente era nella colpa e non poteva dir nulla.

Lo scandalo di Doria Manfredi scoppia nel 1908, cinque anni dopo il matrimonio tra Elvira e Puccini.

Nello stesso periodo portavate avanti anche le ricerche su Doria Manfredi?

Sì. Nel frattempo proseguivano le ricerche sulla vita di Doria Manfredi ma, oltre alla documentazione della morte che già avevamo raccolto, non veniva fuori niente di nuovo. I ragazzi cominciarono a perdere entusiasmo. Ci eravamo arenati e molti proposero di inventare dei passaggi drammaturgici per 'confezionare la storia'.

Le ricerche storiche sono le fondamenta del mio metodo. Non s'inventa nulla e non s'improvvisa nulla. Si studia, si ricerca, si scopre e si porta pazienza.

La pazienza però costa sacrifici, anche perché a volte sembra davvero di essere arrivati a un punto morto. Un punto che è la fine di tutto. Un punto in cui la ricerca non può spingersi oltre. Ma molto spesso la perseveranza e lo studio collaudato di questo «cenacolo dialettico» portano i loro risultati quando meno te li aspetti.

Cosa successe?

Insieme ai ragazzi avevamo svolto una ricerca su tutte le biografie pucciniane esistenti: il materiale era mastodontico, c'erano testi in varie lingue. Tutti questi libri erano stati studiati accuratamente. Ma niente ci forniva stimoli su come ricostruire la vicenda «del delitto» di Doria Manfredi.

Un giorno un ragazzo viene in riunione e ci porta un libriccino nuovo. Era un piccolo volumetto tascabile, si chiamava *Puccini minimo* di Aldo Valleroni (2007). Era una raccolta di aneddoti e storielle sulla vita del Maestro. In appendice il saggio dell'autore. La lettura di questo saggio è stata fondamentale perché lì abbiamo trovato la chiave che cercavamo per proseguire le nostre ricerche.

In un passaggio Valleroni dice: «Il famoso dongiovannismo di Giacomo Puccini non è fine a se stesso ma è funzionale alla sua creatività musicale».

Cioè Puccini, ogni volta che scriveva un'opera, doveva trovare una fanciulla di cui innamorarsi.

S'infatuava di una fanciulla che assomigliasse all'eroina dell'opera che stava scrivendo perché soltanto in questa condizione di esaltazione amorosa il Maestro riusciva a trovare l'ispirazione per le sue straordinarie intuizioni musicali.

Sicuramente dietro ogni figura femminile delle opere di Puccini c'era una vera figura in carne e ossa: dietro la Mimì, dietro madama Butterfly, dietro la Tosca, etc.

Dietro tutte le opere di Puccini c'erano storie vissute con donne che egli ha conosciuto e 'amato' e che probabilmente ha abbandonato una volta finita l'opera.

Ci inabissammo a questo punto, con una certa naturalezza, in uno studio comparativo tra i tratti caratteriali di Doria Manfredi e quelli di Minnie, protagonista de *La fanciulla del West*.

Ci aspettavamo di trovare, secondo le preziose indicazioni di Valleroni, una attinenza, seppur sottile, tra le due donne.

Ma dopo ripetute analisi, l'unico rapporto che emergeva tra Minnie e la povera Doria Manfredi era un rapporto di opposti: se Minnie nell'opera era descritta come una donna piena di energia, una donna con un gran carattere, capace da sola di tirar avanti la 'Polka', un locale ai piedi delle montagne della Sierra, luogo frequentato da minatori, Doria Manfredi, d'altro canto, era un'umile ragazza di campagna, un po' timida e introversa.

Stavate quindi cercando la musa ispiratrice di Puccini...

Esatto. Nel frattempo un altro gruppo dei miei studenti aveva portato a termine un lavoro straordinario di ricostruzione e documentazione iconografica: avevano raccolto fotografie d'epoca tra cui alcuni preziosi paesaggi del lago di Massaciuccoli scattati dai fratelli Alinari e pitture dei Macchiaioli che raffiguravano Torre del Lago nel periodo dei fatti.

Un giorno, mentre riordinavamo il materiale, prendo in mano una fotografia che raffigurava la villa di Puccini davanti al lago e poco distante, in mezzo all'acqua, una palafitta di legno. «Cos'è questa palafitta?», chiesi. Era la 'Terrazza da Emilio'.

Questa terrazza in origine era semplicemente un pontile che serviva per far attraccare il traghetto. Emilio era il guardiano di questo pontile e un giorno ebbe la bella idea di portare anche un po' di sedie, due tavoli, dell'acqua e del vino per allietare l'attesa di chi aspettava il traghetto. Questo accorgimento fece sì che molte persone cominciassero a passare per questa terrazzina coperta, anche solo per puro piacere. Nella terrazza arrivava un bel venticello e si bevevano vino e acqua fresca. Emilio così decise di far preparare a sua moglie anche del pane col salame e in breve tempo la 'Terrazza da Emilio' divenne il luogo di ritrovo per eccellenza di tutta Torre del Lago.

Questa palafitta si ergeva davanti alla Villa Puccini e il Maestro conosceva bene Emilio, si scambiavano favori da veri vicini e fu proprio Emilio a presentare Doria Manfredi a Puccini, quando, reduce da un brutto incidente automobilistico, cercava una donna che potesse assisterlo durante la convalescenza. Doria era una ragazzina di tredici anni, educata, servizievole e riservata. In breve si guadagnò la stima della famiglia Puccini e rimase a lavorare per loro.

Continuando le nostre interviste agli anziani del luogo vennero fuori delle descrizioni interessanti sulla prole di Emilio (che scoprimmo avere la bellezza di dieci figli).

Tra i racconti che emergevano un capitolo a parte se lo ritagliò la figlia Giulia. Giulia aveva gestito lo *chalet* fino alla sua morte nel 1976. Non tardammo a scoprire che a Torre del Lago Giulia era vista come un vero e proprio personaggio.

Giulia era quella che si definisce un maschiaccio, una femmina dal carattere forte e determinato, che già da giovane andava a cacciare con i suoi fratelli. Una che con i clienti ci sapeva fare senza troppi giri di parole, una donna di polso, con un carisma fuori dal comune. Dopo aver messo a punto queste informazioni io e miei studenti ci guardammo negli occhi con un leggero sorriso sulle labbra: forse avevamo trovato *La fanciulla del West*.

Ecco come i tasselli cominciarono a incastrarsi! Ma non avevate ancora la sicurezza che Giulia Manfredi fosse la musa pucciniana...

No. È come nel gioco del puzzle. Tu magari hai tre pezzetti: due s'incastano e il terzo non entra da nessuna parte. Finché non trovi il quarto pezzetto non riesci a montare la figura completa.

Infatti un giorno, a conferma di quanto cominciamo tutti a pensare, un mio collaboratore, Giulio Marlia si presenta con un libro nel quale erano pubblicate le prime scenografie del 1910 del *La fanciulla del West* andata in scena al *Metro-politan* di New York. Nei bozzetti del saloon la somiglianza con l'interno dello *chalet* d'Emilio era sconcertante. Ci venne quasi da pensare che allo scenografo, Puccini avesse fatto vedere il piccolo *chalet* di Torre del Lago. Poi ci fermammo a pensare che, dietro il banco del saloon, invece di Minnie, c'era la carismatica Giulia e così ogni tassello si incastrò perfettamente. Cominciammo a riflettere sulla teoria di Valleroni, e cioè sul fatto che mentre componeva *La fanciulla del West*, Giacomo Puccini intrattenesse una storia sentimentale con Giulia, padrona dello *chalet* che si trovava davanti alla sua villa – per lui incarnazione vivida dell'eroina dell'opera che stava scrivendo in quel periodo.

Ecco che avevate trovato il quarto pezzetto del puzzle...

Sì ma non solo. Trovammo un'ulteriore informazione che ci fece drizzare le orecchie.

Fu quando scoprimmo che Doria Manfredi e Giulia erano cugine e coetanee che riuscimmo finalmente a formulare un'ipotesi sul come, a nostro avviso, si potevano essere svolti i fatti.

Puccini sta scrivendo *La fanciulla del West* e intrattiene una relazione sentimentale con Giulia (per lui incarnazione della sua eroina nell'opera che sta scrivendo).

Dovendo tener nascosta questa relazione extraconiugale, sia Puccini sia Giulia, usano Doria come intermediaria. Doria è l'ambasciatrice di lettere tra loro due. Un giorno però Elvira vede parlottare a bassa voce e in tono confidenziale suo marito con Doria. Pensa subito al peggio. Segue di notte il marito e lo vede tra le frasche abbracciato a una giovane fanciulla (Giulia). Da quel momento per Elvira Doria è la nemica numero uno, l'amante infedele, la sciupa famiglie. A sostegno di questa ipotesi abbiamo trovato una lettera di Elvira che dichiara di aver scoperto suo marito mentre la tradiva.

Da questo malinteso della moglie di Puccini nasce e si sviluppa una tesa dinamica familiare tra Elvira e suo marito; alla fine a pagarne le spese è la povera Doria. Quella povera contadinella, sempre fedele, che non può e non vuole difendersi per fedeltà al padrone e per amore di sua cugina. Alla fine, umiliata dalle ingiurie della moglie di Puccini, finirà per suicidarsi.

Questa ipotesi ci convinceva, ma dovevamo continuare a studiare e a ricercare: mancavano ancora tanti tasselli per confermare questo susseguirsi di eventi.

Come proseguirono le ricerche?

Proseguirono con un colpo di scena! Un giorno Giulio Marlia mi racconta di essere stato in una pizzeria dove il proprietario parlando con lui aveva detto

che uno dei suoi clienti fissi, prima di morire, andava dicendo di essere il figlio illegittimo di Puccini, Antonio Manfredi, figlio di Giulia Manfredi.

Appena seppi di questa notizia andai subito a Torre del Lago e ripresi a interrogare gli anziani del luogo che mi confermarono che questa storia era vera: Giulia Manfredi era rimasta incinta di Giacomo Puccini. Aveva partorito il figlio a Pisa e lo aveva lasciato a una balia affinché lo crescesse senza il peso della vergogna.

Allora mi precipitai subito al Comune di Pisa e iniziai a consultare gli atti notori: trovai scritto che Giulia Manfredi aveva partorito un figlio nel 1923 figlio di n.n – accanto il nome dell'allevatrice a cui era stato affidato il figlio. Successivamente scoprii che Antonio Manfredi nel 1945 si era sposato ed aveva fatto una figlia di nome Nadia. Cerco il contatto di Nadia Manfredi, trovo l'indirizzo e mi dirigo verso il suo domicilio.

Nadia Manfredi mi raccontò che suo padre non voleva che in casa venisse nominato Puccini. Inoltre quest'uomo per tutta la vita aveva cercato di mettersi in contatto con sua madre, Giulia, che non gli permise mai di avvicinarsi.

Antonio si occupò per tutta la vita della sua famiglia, improvvisandosi in tutti i tipi di lavoro, ma sapendo in cuor suo che suo padre era Giacomo Puccini.

Rimasi in silenzio ad ascoltare questa storia incredibile e poi chiesi a Nadia Manfredi se poteva darmi gentilmente qualche contatto di conoscenti, amici di suo padre; dovevo andarci a parlare, avevo bisogno di conferme. Mi disse di recarmi dall'antiquario Ademaro Badiani.

Ademaro era un mio amico, lo conoscevo bene, mi fece accomodare nel suo negozio e quando iniziai a parlare di Antonio Manfredi si mise a piangere. Loro due erano carissimi amici. «Era lui il figlio di Puccini», mi disse. Poi mi mostrò una fotografia di Puccini dove dietro c'era una dedica scritta da Puccini stesso a Giulia Manfredi. Rimasi sconcertato!

Ora era tutto vero. Ora non lavoravamo più solo su un'ipotesi, lavoravamo su fatti realmente accaduti e per troppo tempo tenuti all'oscuro.

Dopo un duro lavoro, portato avanti con perseveranza, credo che, trovare delle persone connesse con le vicende che si cerca di ricostruire, persone disposte a raccontare e a raccontarsi, rappresenti un punto nevralgico all'interno dell'iter della ricerca storica....

Infatti. Nadia e la sua famiglia sono stati fondamentali in questo senso. Mi hanno permesso di mettere da parte delle prove che confermassero l'ipotesi della relazione tra Giacomo Puccini e Giulia Manfredi. Senza la loro conoscenza, senza il loro contributo, tutto questo non sarebbe mai stato possibile. L'ipotesi sarebbe rimasta solo un'ipotesi. E solo un'ipotesi non basta per tener in piedi un film.

Cominciai a frequentare la casa di Nadia Manfredi assiduamente, portandomi dietro il registratore e tempestandola di domande. Una sera mentre eravamo in salotto ci venne incontro il nipotino di Nadia Manfredi che è la fotocopia sputata di Giacomo Puccini da giovane. «Come si chiama?», le chiesi. «Giacomo», mi rispose.

Era incredibile ma Antonio, Nadia e suo nipote erano tutti e tre molto somiglianti a Puccini. Cominciai a pressare affinché venisse fatto loro il test del

DNA, ma il Tribunale rifiutò la richiesta in quanto vige una legge che permette l'esecuzione del test solo su richiesta del diretto interessato. In sostanza, se ci fosse stato Antonio vivo, sarebbe stato ancora possibile richiedere il test, ma essendo lui morto, la richiesta veniva automaticamente respinta.

Senza il test del DNA, servivano ulteriori prove concrete per sostenere la vostra ipotesi sul rapporto tra Giacomo Puccini e Giulia Manfredi.

Fortunatamente queste prove arrivarono. Mi piace pensare che siano state il frutto di tanto impegno e pazienza.

Un giorno vengo contattato da Nadia Manfredi che mi prega di recarmi subito da loro per una cosa urgente.

Quando giunsi a casa loro trovai tutta la famiglia riunita in cucina, tutti intorno ad una valigia aperta sopra un tavolo. Nadia mi raccontò che nel 1976, quando morì Giulia, i parenti di Torre del Lago contattarono Antonio dicendogli che nella casa di sua madre c'erano molte cose che a loro non interessavano e che, se lui voleva, poteva passarle a prendere, altrimenti loro avrebbero buttato via tutto perché entro breve avrebbero affittato la casa.

Antonio così entrò per la prima volta nella casa della madre e cominciò ad aprire i cassetti e a setacciare l'abitazione e trovò lettere, fotografie, documenti, cartoline, etc.

Erano tutte tracce di una storia che parlava di lui. Antonio prese una valigia vuota e la riempi. Poi tornò a casa, buttò la valigia in soffitta e da quel giorno non volle più che nessuno parlasse di sua madre e di Giacomo Puccini.

Dalla morte di Giulia erano passati più di trent'anni e ormai più nessuno si ricordava di quella famosa valigia, nascosta in soffitta dal padre. «Sei stato tu», mi disse Nadia, «che ci hai fatto ricordare di questa storia».

Emozionato mi avvicinai alla valigia e cominciai a vedere cosa c'era dentro. Mi ricordo questo giorno con grande entusiasmo perché fu fondamentale: senza i ritrovamenti che ne seguirono il film non si sarebbe mai potuto fare. Quel giorno era come se avessi trovato la catenina capace di raccogliere tutte le piccole perle che avevamo trovato durante l'intero arco delle nostre ricerche.

Scartabellando trovai le lettere d'amore di Giacomo Puccini a Giulia Manfredi: erano lettere che andavano dal 1908 al 1922, una storia d'amore segreta durata quattordici anni, una storia che tutti avevano cercato di nascondere, di occultare, di far sparire.

Poi saltò fuori un altro documento: era una busta sigillata. Dentro vi era contenuta tutta la documentazione relativa alla morte di Doria Manfredi: le ragioni del suo suicidio, il processo a Elvira, le lettere degli avvocati e tutta la vicenda medico-legale che si era succeduta. Inoltre vi era allegato un manoscritto di Giacomo Puccini che ne faceva il sunto spiegando con minuzia di particolari tutti i passaggi che portarono al suicidio della ragazza.

Cosa c'era scritto su quel resoconto?

Da questo manoscritto di Puccini vennero fuori dei particolari fondamentali per ricostruire gli eventi e in particolare la causa scatenante della gelosia di Elvira.

In primis Elvira non aveva mai visto personalmente Puccini a letto con la povera Doria ma la questione si era evoluta diversamente.

Una mattina di un giorno d'estate, Doria, mentre sta dando aria alle camere, scopre Fosca, figlia di primo letto di Elvira, con il librettista Guelfo Civinini. Fosca, per tappare bocca alla serva e per screditarla, va a dire a sua madre di aver visto Doria a letto con Puccini.

Elvira dal canto suo non vuole coinvolgere la figlia nello scandalo, e quindi, credendo ciecamente a quello che le ha detto Fosca, assume su di sé il ruolo della testimone oculare dichiarando di aver scoperto il marito a letto con Doria e, non contenta, sfoga la sua rabbia sulla povera serva trattandola con astio e con violenza ogni volta che la incontra, cercando di cacciarla dalla villa padronale.

Inoltre vennero alla luce delle informazioni importanti riguardo al rapporto tra Puccini e il marito di Fosca.

Quando il marito di Fosca viene a sapere che sua moglie l'aveva tradito, pensa bene di ricattarla e a pagare le spese di quel ricatto non poteva essere altro che Puccini.

Così Fosca è costretta ad andare dalla madre e ammettere davanti a lei come si erano svolti veramente i fatti.

Nel frattempo Doria scrive una lettera a Puccini dove gli spiega dettagliatamente il complotto che Fosca e il Civinini avevano tramato contro di lei. Puccini è furioso e vorrebbe addirittura separarsi dalla moglie. Elvira si convince che sia stata sempre Doria a informare anche il marito di Fosca degli eventi che la riguardano e accusa la serva offendendola e picchiandola pubblicamente.

La povera Doria tenta di proclamare la sua innocenza chiedendo di fare la comunione senza confessarsi, ma il parroco le nega questa possibilità. Sentendosi ormai condannata dall'intera società, si avvelena. Prima di morire però chiede alla madre di essere visitata da un medico dopo la morte per dimostrare la sua innocenza. La visita medica accertò che il corpo di Doria era vergine.

Questa è la storia. Questo è *Puccini e la fanciulla*: questa ricostruzione dei fatti, basata sui documenti inediti rinvenuti durante il lavoro d'indagine storica, ha permesso di mostrare le vere cause che condussero al suicidio la giovane cameriera di Giacomo Puccini.

*La vicenda narrata nel film*²¹

Nel 1908 Giacomo Puccini sta componendo una nuova opera tratta dal dramma di Belasco, *The Girl of the Golden West*, nella sua villa di Torre del Lago. Proprio dinanzi all'abitazione del musicista emerge dall'acqua, sospesa su palafitte, 'La terrazza Emilio': un rustico chalet frequentato da pescatori, borghesi e cacciatori di frodo.

Da qualche tempo il Maestro ha preso a frequentare assiduamente il locale: beve un bicchiere, gioca a scopone, fuma una sigaretta, poi torna come rigenerato alla sua musica. Giulia è la cugina di Doria Manfredi, la giovane cameriera di casa Puccini. Un giorno di fine estate, quando i padroni sono assenti, Doria

²¹ Il riassunto che segue è tratto da Benvenuti (2011, 12).

sorprende Fosca, la figliastra del musicista, al letto con il suo amante, il giovane librettista di Puccini, Guelfo Civinini. Da quel momento Fosca, preoccupata che la cameriera riveli quanto ha visto, non cessa di controllare i suoi movimenti. Questa costante attenzione permette a Fosca di cogliere, non vista, inequivocabili cenni d'intesa tra la cameriera e il patrigno. Informata sua madre Elvira della tresca, Fosca le suggerisce di studiare il comportamento dei due. Colto un cenno tra Giacomo e Doria, un dopocena Elvira segue di soppiatto il marito fuori dalla villa. L'uomo, giunto in un canneto lacustre, s'incontra con una giovane; dopo un lungo bacio, i due si appartano nell'ombra. Certa di aver sorpreso il marito con la cameriera, Elvira, nel buio, fa per scagliarsi sugli amanti ma questi riescono a dileguarsi. Pur non avendo visto la giovane in volto, Elvira non ha dubbi sulla sua identità e l'indomani caccia Doria da casa.

Mentre Puccini è totalmente preso dalla composizione de *La fanciulla del West* e usa ogni sotterfugio per coltivare in segreto la relazione con Giulia (modello incarnato della sua Minnie), Elvira, istigata da Fosca, coglie ogni occasione per distruggere invece la reputazione di Doria, spingendo la sua persecuzione fino alle estreme conseguenze.

La povera Doria, rea di aver svolto come umile ancella soltanto il ruolo di messaggera d'amore fra il Maestro e la cugina, schiacciata dalle accuse infamanti di Elvira, troverà nel suicidio la sua unica possibilità di riscatto.

Hai dichiarato più volte che Puccini e la fanciulla è un film sui rapporti di classe...

Il film si apre con una riflessione sul linguaggio. La macchina da presa segue Doria che apre le porte e le finestre della villa fino al culmine della sequenza in cui trova a letto Fosca con il librettista di Puccini. Ho girato queste scene con l'intento di tessere un forte legame tra gli spazi architettonici della villa e gli spazi psichici dei rapporti di classe. Non credo che possa apparire privo di significato il fatto che Doria, aprendo le finestre e illuminando gli spazi della 'famiglia Puccini' finisca per gettare luce su una relazione che doveva rimanere segreta.

In questo film gli spazi fisici come la villa di Puccini, lo *chalet* d'Emilio, la casa di Doria sono i punti nevralgici in mezzo ai quali si sviluppano i rapporti di classe. Le vicende narrate dal film sono storie di manipolazione e sopraffazione della classe dominante sulla classe subalterna. Questi rapporti hanno due poli opposti che sono simbolo delle due classi sociali: Puccini da una parte e Doria dall'altra. Unico punto di contatto e di unione di questi luoghi è il lago, che è il simbolo principe, materia primitiva e unificante dove si svolge la vicenda.

Ho cercato questo forte legame tra i rapporti architettonici e scenografici del film e i rapporti tra i personaggi della vicenda. Questo intento è stato di fondamentale importanza per mantenere solida la linea tematica del film.

I tuoi film sorprendono sempre per la realtà fisiognomica degli interpreti. In questo senso qual è stato il lavoro per Puccini e la fanciulla?

Per realizzare questo film il problema più complicato era quello di trovare l'interprete principale. Occorreva infatti un uomo sulla cinquantina, che suonasse il pianoforte, magari un compositore, che fosse toscano, che fumasse mol-

to, che amasse le donne, che somigliasse a Giacomo Puccini e che, infine, fosse capace di recitare. Era veramente una scommessa.

Che potesse esistere sulla terra un individuo con tutte queste caratteristiche e che, oltretutto, fosse interessato a impegnarsi seriamente in questo nostro progetto era impensabile. Ne parlammo casualmente un giorno con l'amico Pier Marco De Santi, allora professore di Storia del cinema all'Università di Pisa e lui insistette nel volerci condurre a Parma dove un suo amico era professore al Conservatorio di quella città. Quando suonammo, si aprì la porta e il maestro Riccardo Moretti ci accolse con la sua voce roca da fumatore toscano, rimanemmo senza fiato. L'uomo con i baffi, brizzolato e dal sorriso accattivante somigliava davvero e in maniera incredibile a Giacomo Puccini! Quando poi si mise al piano e attaccò a suonare arie pucciniane, capimmo da questa incredibile coincidenza che la nostra ricerca era finita.

Effettivamente è impressionante vederlo recitare. Sembra né più né meno un sosia di Puccini...

Questa a casa mia si chiama fortuna. Però abbiamo dovuto lavorare con trucco e parruccho per ottenere quel risultato.

Che lavoro hanno fatto i truccatori e i parrucchieri?

È vero che il maestro Riccardo Moretti, professore emerito al Conservatorio di Parma, a colpo d'occhio aveva una notevole somiglianza fisica con Giacomo Puccini, ma il cinema, arte obiettiva per eccellenza, non si poteva accontentare di ciò che l'occhio umano accetta come somigliante. Avrebbero retto i primi piani di Moretti all'occhio indagatore della cinepresa? Occorreva dunque osservare le differenze fisiognomiche dei due musicisti e correggerle fino a cancellarle. Si trattava dunque di modificare la forma del naso aquilino d'origine ebraica di Moretti e trasformarlo in quello toscaneamente protervo di Puccini. Il procedimento prevedeva la realizzazione di calchi in gesso del volto di Moretti sopra i quali modellare in lattice il naso di Puccini.

Inoltre, un processo altrettanto delicato dovevano subire i capelli del nostro protagonista, i quali, una volta infoltiti, dovevano essere sfumati di grigio, uno ad uno e pettinati come quelli di Puccini.

Ogni mattina, quindi, il nostro protagonista doveva sottostare al trucco per ore: ogni giorno un naso nuovo e nuovi capelli. Ma non era finita ancora, perché per ottenere l'identico portamento del maestro lucchese, Moretti, sotto gli abiti di scena, doveva indossare un busto di stecche di balena, lo stesso che normalmente indossava Puccini per nascondere la pancetta prominente. Possiamo dire che il risultato di tutto questo lavoro ha fatto di Riccardo Moretti un Puccini redivivo, di nuovo signore e padrone della sua antica Torre del Lago.

Devo dire che anche gli altri personaggi sembrano, come sempre nei tuoi film, usciti dalla Storia.

Per gli altri personaggi ci siamo mossi nel seguente modo: durante il lavoro di documentazione storica erano state rinvenute, oltre a molte lettere inedite,

anche le fotografie di tutti i protagonisti della nostra storia. Con l'aiuto di queste foto fu possibile scegliere, attraverso una complessa selezione casting, coloro i cui tratti somatici, oltre a conservare integre le tracce della storia, si avvicinavano in maniera credibile ai protagonisti e ai testimoni di quegli eventi. Infine, grazie al lavoro della costumista Simonetta Leoncini²² e del suo *atelier*, quelle persone sono state trasformate nei convincenti interpreti di un mondo ormai scomparso.

Nei tuoi film ti sei sempre adoperato per ricostruire, con la massima fedeltà, il luogo originario in cui si svolge la vicenda narrata. Com'è stato il lavoro che ha portato a ricreare il clima e le atmosfere di Torre del Lago agli inizi del Novecento?

A livello scenografico *Puccini e la fanciulla* è stato, senza ombra di dubbio, il lavoro più complesso che io abbia mai dovuto affrontare. Era di fondamentale importanza per me che emergessero fedelmente i luoghi originari della vicenda. I film storici io li faccio a modo mio, seguendo il mio metodo. Con i dati storici non s'improvvisa!

Inoltre, essendo un film sui rapporti di classe ed essendo i blocchi architettonici in gioco i pilastri simbolici di questo rapporto (Villa Puccini, *chalet* Da Emilio, casa di Doria), la scenografia ha assunto una forte funzione narrativa. Tutto doveva essere curato nei minimi dettagli. Però erano passati novant'anni da quando si era svolta la vicenda e da quando Puccini componeva le sue belle arie, rinchiuso nello studio della sua villa.

Durante novant'anni i luoghi si alterano, cambiano, si trasformano. Dovevamo riportare indietro le lancette del tempo.

Il calvario di Doria Manfredi si consumò a Torre del Lago tra i primi di ottobre del 1908 e la fine di gennaio del 1909. Per immaginare dove la tragedia ebbe la sua genesi e il suo epilogo occorre ripensare al piccolo borgo di allora e, più precisamente, al gruppo di case prospicienti il lago, nelle quali quella vicenda ebbe luogo.

Il lungolago era molto diverso da quello che appare oggi. La causa principale di questa diversità è dovuta alla realizzazione nel 1930 di un pesante interramento artificiale per la realizzazione del piazzale Belvedere. Questo interramento ha allontanato di oltre 50 m la villa Puccini dal lago, modificando totalmente la peculiarità originale di quel luogo. Agli inizi del Novecento Villa Puccini si specchiava nelle acque del lago. Fu lo stesso Maestro che, facendo costruire la villa, fece realizzare lo stradello esterno alla cancellata. Questa viuzza, appena sufficiente al passaggio di un veicolo e impreziosita da paracarri di marmo a forma di conchiglia, era separata dall'acqua da un basso muretto di mattoni. Fu in quegli anni che, di fronte alla cancellata, si costruì il lungo pontile che, partendo dalla stradina, raggiungeva la palafitta di Emilio coperta da una tettoia. Quel

²² Simonetta Leoncini è una celebre costumista del cinema italiano. *La seconda notte* (1986), *La valle di pietra* (1991), *Romanzo di un giovane povero* (1995), *Il Faraone* (1996), *Salomon* (1997), *Ester* (1999), *Jesus* (1999), *Jeremia* (1999), *The visual bible* (2000), *Julius Caesar* (2002), *Mafalda di Savoia* (2005), *Il Bambino della domenica* (2008), *O'professore* (2007), *Puccini e la fanciulla* (2008).

pontile serviva per la salita e la discesa dei passeggeri del battello che collegava Torre del Lago con i paesi dell'altra sponda. Emilio Manfredi aveva una moglie e dieci figli e abitava nella casa tuttora esistente accanto a Villa Puccini. Come già sai, Emilio decise un giorno di trasformare il piccolo e traballante manufatto in un luogo di merende. L'iniziativa ebbe tale successo che fu costretto ad ingrandire anno dopo anno la sua palafitta. Nel 1908, epoca della nostra storia, Emilio aveva già aggiunto alla sua baracca un annesso con il banco della mesquita, trasformando la palafitta in un pubblico ritrovo dal nome Terrazza Emilio. In pochi anni quel modesto ritrovo diventerà un grande e rinomato ristorante. Nel 1930, quando fu costruita la piazza artificiale, la Terrazza Emilio venne abbattuta e ricostruita in muratura all'estremità del piazzale col nome ancora attuale di ristorante Chalet Emilio.

Per portare indietro le lancette della storia sarebbe servita una macchina del tempo. Come avete fatto?

L'abbiamo fatto con tanta buona volontà e una certa padronanza della grammatica cinematografica.

Come ci siamo mossi: per la realizzazione del film occorreva ricreare dunque lo stesso rapporto geografico e ambientale del lungolago pucciniano agli inizi del Novecento. Occorreva quindi cancellare il piazzale Belvedere e riportare le acque del lago Massaciuccoli a lambire la curva ed elegante cancellata del giardino del Maestro. Per far questo bisognava trovare una villa che conservasse ancora lo stesso rapporto tra il giardino e l'acqua del lago (caratteristica all'epoca di Villa Puccini).

La villa adatta al nostro scopo fu trovata a circa trecento metri da quella del Maestro ed era di proprietà della famiglia Orlando. Fu giocoforza quindi trasferire l'abitazione del nostro Puccini in quella straordinaria proprietà i cui interni otto-novecenteschi erano rimasti assolutamente intatti.

Occorreva inoltre trovare un luogo sulla stessa sponda del lago dove ricostruire scenograficamente un giardino identico a quello di Villa Orlando. Era inoltre necessario chiuderlo con una cancellata come quella di Villa Puccini, che poi si aprisse sullo stradello che si trovava all'esterno della villa e da dove partiva il pontile della Terrazza Emilio.

Il luogo prescelto – una discarica di rifiuti – fu individuato alle spalle della costruzione, allora in corso d'opera, del nuovo teatro pucciniano. Grazie alla capacità dei costruttori, carpentieri, falegnami, giardinieri è stato possibile ricreare in quel luogo gli stessi rapporti geografici e spaziali del tempo di Puccini.

Come avete saldato l'ambiente di Villa Orlando con la strada lungo lago, vicino alla Terrazza Emilio?

Questo trucco cinematografico è stato ottenuto grazie alla realizzazione da parte degli attrezzisti scenografi (Sandro Bettin, Cesare Inzerillo e Giovanni Lucchesi) di un finto terrazzo con tanto di balaustra e tavolo rotondo del tutto uguali a quelli di Villa Orlando.

Questo ha permesso di filmare tutte le scene che, svolgendosi sul terrazzo, mostravano sullo sfondo il lago, lo chalet e il giardino sottostante.

Questo ricorda molto il cinema di altri tempi...

Esatto. Il cinema fatto di trucchi, invisibili ed efficaci!

Un secondo trucco, reso possibile dagli attrezzisti scenografi, è stato quello di predisporre, per il finto giardino della villa, anche una cancellata di ferro battuto incredibilmente realistica ma leggera, smontabile e trasportabile. Questa particolarità ha consentito, finite le riprese nel finto giardino, di trasportare la cancellata a Villa Orlando e di posizionarla lungo l'argine del lago. Quindi, per saldare cinematograficamente la Villa Orlando allo stradello ricostruito, è stata realizzata una complessa sequenza nella quale, per seguire il cammino di Doria all'esterno della villa, la macchina da presa è stata posta su un carrello i cui binari poggiavano su una struttura di legno affondata nelle acque del lago.

Risolto il problema della ricostruzione spaziale tra l'abitazione di Puccini e la Terrazza Emilio – così com'era all'epoca della nostra vicenda – abbiamo dovuto trovare una soluzione che consentisse al Maestro di avvicinarsi ulteriormente al lago, pure rimanendo vicino al pianoforte con il quale componeva *La fanciulla del West*. Questa necessità, per il nostro Puccini, era dettata da tre impellenti motivazioni: osservare la vita che si svolgeva nello *chalet* di Emilio (modello ispiratore del *saloon* Polka descritto nella sua opera), scambiare cenni d'intesa con la bella Giulia (incarnazione vivente della sua Minnie) ed essere il più lontano possibile dalle grinfie di sua moglie Elvira.

La soluzione ci venne suggerita dalla presenza nel parco di Villa Orlando di una torre affacciata sul lago e lontana dal corpo della villa. La torre, alta circa una decina di metri, aveva sui lati dell'ultimo piano delle belle bifore. Una di queste si apriva proprio di faccia al lago. Sarebbe stato straordinario se sotto quella finestra ci fosse stato lo *chalet* di Emilio: avremmo potuto trasferire in quella stanza il Maestro con il suo pianoforte e trasformare quella torretta nel suo nuovo studio. Il problema però era che la Terrazza Emilio si trovava a un chilometro di distanza!

Ancora una volta la genialità degli attrezzisti scenografi e la peculiarità del montaggio cinematografico risolsero il problema. Realizzata una costruzione fedele della finestra della torre, essa fu montata su di un carrello elevatore e avvolta in un capanno di tela nera, nel quale presero posto il nostro Puccini, la macchina da presa e il direttore della fotografia Gianni Marras. Sollevato il tutto alla stessa altezza della vera bifora, attraverso la finta finestra potevamo vedere giù in basso la Terrazza Emilio.

Il controcampo lo realizzammo con un semplice stuoino avvolgibile montato sulla zattera e posto dinanzi alla vera torretta. Questi trucchi ci consentirono di realizzare il gioco di sguardi tra Puccini alla finestra del suo studiolo e Giulia che canta alla balastra del suo *chalet*.

Dove l'avete trovata l'ambientazione della casetta di Doria?

La stavamo cercando ed io, in qualche modo, l'avevo già in mente: doveva essere una modesta casa di campagna con una grande cucina col camino ma – soprattutto e per ragioni narrative – doveva avere una stanza con finestra a pianterreno comunicante con la cucina. Durante un ennesimo sopralluogo a

Villa Orlando, da noi eletta oramai a Villa Puccini, notammo nel salone un bel quadro del pittore Fanelli del 1896. La tela ritraeva uno scorcio di lago con le montagne in lontananza e una bianca casetta che si rifletteva solitaria nelle sue acque. Alla richiesta di dove fosse quella casa, ci fu risposto che quella era la casetta dei cacciatori, un edificio risalente alla metà dell'Ottocento. La costruzione era ancora in piedi, si trovava su un isolotto vicino alla sponda sud del lago e apparteneva a una famiglia pisana. Prendemmo subito contatto con i signori Guidotti, proprietari della casetta, i quali si dimostrarono disponibili a consentirci di visitarla ed eventualmente a utilizzarla per le riprese del film. In quell'occasione ci fu mostrata una foto aerea della casa sull'isolotto. Subito decidemmo di andarla a vedere da vicino.

Il luogo, abbandonato da decenni, conservava ancora tutto il suo fascino, ma all'interno dell'edificio aveva subito negli anni pesanti rimaneggiamenti. Occorreva quindi un sapiente restauro per riportarlo alla sua forma originale. Ancora una volta fu la pittura dell'Ottocento a venirci in aiuto. Il quadro di Gerolamo Induno dal titolo *La fidanzata del garibaldino*, dipinto nel 1863, la stessa epoca di questa casetta, illustrava con dovizia di particolari come fosse l'interno di una povera casa di contadini. Ispirandosi a quel quadro, i costruttori scenografi (Roberto Traversa e Renzo Pardini) sono riusciti a far rivivere la casetta di Doria con la sua cucina, il camino e persino la camera della giovane con finestra.

Altro monumentale lavoro da parte degli scenografi. Anche qui avete dovuto ricostruire uno spazio scenico inesistente?

Sì. Purtroppo, nella casetta di Doria, avevamo ricavato a pianterreno soltanto la grande cucina. Non era stato possibile crearvi anche la camera della giovane che, come previsto dal copione, doveva essere anch'essa al pianterreno, in comunicazione con la cucina e avere una finestra affacciata sul giardino. Quindi, anche in questo caso fummo costretti a ricorrere ai soliti 'trucchi' del cinema.

Dopo aver rilevato le misure di una camera al piano superiore e della sua finestra, i costruttori scenografi la restaurarono, trasformandola nella camera di Doria. Contemporaneamente, costruirono sul retro della casa un tavolato sospeso sull'acqua e, sopra di esso, realizzarono in scenografia la struttura di un casotto delle stesse misure della camera di Doria e con una finestra identica. Questa soluzione ci consentì, con il montaggio, di legare l'interno della camera superiore con l'esterno del salotto, saldati tra loro da quell'identica finestra. Grazie a questo *escamotage* e grazie a una finta porta di comunicazione in cucina, la camera di Doria, in realtà al primo piano, risulta nel film a pianterreno.

Da questi racconti di cinema si evince come la scenografia e la regia siano legate a doppio filo. Come l'uno sostenga l'altra con forza.

È vero. Infatti sono stato completamente assorbito dall'aspetto scenografico. Ho monitorato tutto il reparto sia prima che durante le riprese. Questo tipo di dedizione era di vitale importanza per questo film.

Questa cura maniacale per la scenografia d'epoca mi fa venire in mente il modus operandi di Luchino Visconti.

Sì. Io credo che l'essenza del cinema sia quella di ricreare un mondo. Nel mio cinema è sempre stato un mondo scomparso, un mondo sotterrato dallo scorrere del tempo. Quando scegli di fare un cinema come questo devi essere rigoroso. Devi credere in questa visione. Devi credere (sia nella fase di ricerca storica, sia nella fase di preparazione del set) che sia possibile ricostruire quel mondo. Il nostro compito in questo senso è quello di dominare il tempo, portare indietro le lancette dell'orologio. E poi, iniziare a girare.

Per esempio, riguardo all'approccio nella preparazione scenografica di questo film, un capitolo a parte credo occorra dedicarlo all'antico marchetto del marchese Carlo Ginori Lisci. Fino alla metà degli anni Cinquanta del Novecento, era una cosa normale veder solcare le acque del lago da navicelle da trasporto dall'elegante forma arcuata. Queste imbarcazioni – dotate di alberatura a vela quadra e a vela triangolare e chiamate popolarmente marchetti – servivano, oltre al trasporto del falasco²³, anche al trasporto di passeggeri. Una foto del 1900 ci mostra Puccini, ferito in un incidente automobilistico, mentre viene trasportato in barella su uno di questi barchetti. L'imbarcazione era del marchese Carlo Ginori Lisci che, abitando sulla sponda di Massaciuccoli, la mise a disposizione per trasportare l'infermo sulla sponda di Torre del Lago. Quel barchetto esisteva ancora, era abbandonato da anni, semi affondato nel canale di approdo di villa Ginori. Sapevamo della sua esistenza perché, ventidue anni prima, nel 1986, l'avevamo usato nel film: *Il bacio di Giuda*. Decidemmo quindi di recuperarlo, di farlo restaurare da Angelo e Nicola Checchi (calafati di Massa Rosa) e di mostrarlo nel film come tocco ulteriore di veridicità storica.

Il film ha una sua particolarità: non vi sono dialoghi. Come nasce la scelta del muto nella costruzione drammaturgica del racconto cinematografico?

I motivi sono di carattere etico ed estetico. Le uniche voci del film leggono, fuoricampo, lettere che i personaggi della vicenda si scrivono durante l'evolversi del dramma. Ci è sembrato che la scelta del 'muto' fosse l'unico procedimento estetico per raggiungere quel cinema puro in grado di esprimere concetti ed emozioni attraverso il solo fluire delle immagini e dei suoni.

Il mio intento era quello di costruire quindi un dialogo continuo e aperto tra il divenire dell'espressione cinematografica e quella musicale fino al fondersi dei due linguaggi.

Questa scelta in sceneggiatura si è fatta strada non solo perché volevo che i suoni e le musiche (essendo un film su Giacomo Puccini) avessero una dichiarata importanza, ma anche perché io stavo raccontando la storia di Doria Manfredi, una ragazza che per salvarsi avrebbe dovuto solo parlare ma – stritolata dai rapporti di affetto e di classe – decide di tacere. In questo senso, un film senza dialoghi pensavo potesse rendere più compatto lo stile del film innalzandone il sottotesto tematico.

²³ Pianta lacustre da cui si ricavava la paglia di fiaschi.

Affinché un film costituito in gran parte da suoni e musiche potesse funzionare, era di fondamentale importanza ricreare, captare e registrare i suoni dell'epoca pucciniana.

Quest'operazione si presentava molto complessa a livello sia tecnico che produttivo.

Per svolgere questo lavoro di registrazione del suono servivano strumentazioni molto avanzate e un fonico di presa diretta, con un orecchio sensibilissimo e capace di captare le infiltrazioni sonore moderne e ridurle durante la registrazione in presa diretta. Chiamai il mio collega Mirco Mencacci²⁴.

Con Mirco Mencacci avevate già lavorato insieme?

Sì. Aveva curato la post-produzione audio di *Segreti di Stato*. Ricordo come se fosse oggi il giorno in cui c'incontrammo per la prima volta. Si era accomodato davanti al monitor e aspettava di 'vedere' il mio film. Io era un po' sorpreso e per un semplice particolare: Mirco Mencacci è un non-vedente. Lui deciso mi disse di far partire il film. Mentre le scene scorrevano Mirco si faceva sempre più attento. Quando incontrammo dei passaggi totalmente senza dialogo, mi sentii in dovere di rivolgermi a lui spiegandogli a voce cosa stesse succedendo: «zitto!», mi rispose seccato, «non mi disturbare, se parli non capisco niente!».

Io aspettai la fine del film. Terminata la visione mi disse che era un bel film e mi raccontò per filo e per segno tutta la storia. Io ero sconcertato!

«Vedi Paolo», mi disse, «prima ti ho interrotto perché io, essendo cieco, vedo i film tramite i suoni. Se tu mi parli sopra il film, io non riesco a vedere; è come se ci fosse il monitor sfuocato capisci? Per quanto mi riguarda, se la presa diretta è fatta bene, io vedo tutto quello che succede mentre scorrono le immagini; se è fatta male, non vedo nulla. I suoni sono per voi dei rumori; per me sono la vista. Io vedo le cose attraverso i suoni».

Insieme lavorammo magnificamente e decidemmo di comune accordo che ci saremmo risentiti per il film successivo.

Essendo il suono estremamente complesso e di fondamentale importanza per l'assetto drammaturgico del film, come hai lavorato con Mirco per il reparto del suono?

Sì è vero, da questo punto di vista era un film difficilissimo e lo sapevamo tutti e due. Parlammo a lungo con Mirco e alla fine ne uscì fuori una scommessa. La scommessa era quella di realizzare un film muto per non vedenti. Come fare quindi? Utilizzando apparecchiature per la registrazione di musica classi-

²⁴ Mirco Mencacci (Pontedera 1961) è un montatore del suono italiano. All'età di quattro anni, divenne cieco a causa di un colpo di fucile partito accidentalmente. Fu quindi costretto a trasferirsi a Genova per frequentare una scuola speciale per non vedenti. Qui scopre il suo talento per la musica e in particolare per il suono. Ha sviluppato un udito eccezionale che lo ha portato a essere un montatore del suono tra i più richiesti nel cinema italiano. Ha lavorato con Ferzan Özpetek (*Le fate ignoranti*, *La finestra di fronte*), Marco Tullio Giordana (*La meglio gioventù*). Ha inoltre fondato un'etichetta discografica, la Samworld, famosa soprattutto nel campo del jazz.

ca applicate alla presa diretta cinematografica. Mirco Mencacci, insieme ai suoi collaboratori, ha compiuto una sorta di spedizione archeologica tra gli antichi suoni di Torre del Lago.

Mirco ha sperimentato uno strumento composto da cinque microfoni direzionali che registravano tutto ciò che proveniva dall'ambiente. Per utilizzare quest'apparecchiatura, serviva ovviamente l'orecchio super tarato di Mirco che riusciva ad azzerare in tempo reale qualsiasi infiltrazione sonora, prima che si presentasse come un suono registrabile. In sostanza lui mixava e regolava i livelli audio in tempo reale di cinque microfoni contemporaneamente. Mentre un altro suo assistente si occupava di gestire il microfono direzionale per i dialoghi.

Mirco è così riuscito, miracolosamente, a portare alla luce quello che i luoghi avevano conservato dei suoni di un tempo. In un ambiente come quello della Torre del Lago odierna, circondato da autostrade, aeroporti, cantieri edili e infiniti rumori della nostra contemporaneità, Mirco è riuscito a ritrovare tra le canne palustri, nel bosco, sui prati, sugli alberi, tra le foglie, sull'acqua, ciò che è rimasto della musica e dei suoni dei giorni in cui Puccini componeva e suonava le sue celebri arie.

In un film su Giacomo Puccini, la scelta delle musiche potrebbe apparire ovvia, ma immagino sia stato complesso decidere quali fossero le note adatte a intersecarsi in un tessuto sonoro così complesso.

La scelta delle musiche è stata una fase molto complessa che ci ha tenuti impegnati da prima delle riprese fino alla fine del film.

Sulla questione delle musiche, in un primo momento la mia idea era stata quella di prendere la partitura de *La fanciulla del West* e lavorarci sopra con un musicista nel tentativo di ricavarci delle 'sporcature'. Questa struttura musicale avrebbe dovuto raccontare, la nascita e la creazione de *La fanciulla del West* che Puccini stava componendo in quel periodo.

Ci venne in aiuto Riccardo Moretti che oltre ad essere l'attore che avrebbe impersonato Puccini, era anche un compositore. Con lui iniziammo a lavorare su queste revisioni delle partiture pucciniane, ma l'operazione non era delle più semplici. Da una parte non volevamo distaccarci troppo dalle musiche originali, dall'altra l'eccessiva 'sporcatura' del pezzo rendeva irriconoscibile e poco espressiva la genesi musicale che, invece, volevamo che s'intuisse nelle musiche del film.

Un giorno, mia moglie Paola ebbe l'idea di utilizzare, come colonna musicale, sì la partitura de *La fanciulla del West*, ma nella revisione pianistica di Carlo Carignani.

Così abbiamo contattato un pianista, Antonio Siringo, e gli abbiamo fatto eseguire i tre atti nella riduzione per solo piano.

Questa scelta lavorativa imponeva necessariamente che, in fase di ripresa, tutte le musiche suonate dal vivo da Puccini fossero filmate in playback con Riccardo Moretti. Dovevamo quindi, già in fase di sceneggiatura, scegliere i pezzi musicali da inserire nel tessuto filmico ed essere estremamente precisi sul punto di attacco, sulla durata e sul punto di chiusura.

In un primo momento, avevamo pensato di utilizzare solamente i primi due atti per coprire l'intero film. Sapevamo che Doria Manfredi si era suicidata do-

po che Puccini aveva composto il secondo atto e che il Maestro aveva finito di comporre l'opera solo dopo la tragedia. In questo senso ci sembrava corretto attenerci a questo rigore storico-filologico.

Quando, però, sentimmo l'esecuzione pianistica del terzo atto, capimmo immediatamente che non potevamo non inserire questo pezzo all'interno della drammaturgia del film.

L'inizio del terzo atto, che Puccini scrive dopo il suicidio di Doria è (guarda caso) una marcia funebre di grande intensità. Capimmo che quella era la musica di Doria e che quella, sarebbe stata la colonna sonora che l'avrebbe accompagnata nella sequenza finale del suo calvario.

Il progetto musicale elaborato è stato quello di ritrovare nei suoni della natura e nell'incalzare di una tragedia reale le fonti originarie e la stessa ragione d'essere de *La fanciulla del West*, un'opera di una modernità di scrittura sorprendente, un vero e proprio *Musical hall* composto sotto l'incalzare di una terribile situazione familiare.

Infatti, dal punto di vista prettamente musicale, *La fanciulla del West* è – tra le partiture pucciniane – quella che più di ogni altra esprime un autentico senso di tragica e umana sconfitta. Ci è sembrato inoltre che questi brani, che emergono dalla riduzione musicale di Carlo Carignani – così depurati dall'orchestrazione, quasi scarnificati – esprimessero la modernità stupefacente della scrittura musicale pucciniana, intrisa d'atmosfere vicine a Schönberg e Webern, evidenziando così la prossimità culturale di Giacomo Puccini alle avanguardie del Novecento.

Con Gianni Marras era il tuo secondo film dopo Segreti di Stato. Dopo un lavoro di preparazione così meticoloso, quando s'arriva sul set e arriva il momento di far rivivere quel mondo che fino a quel momento abbiamo solo inseguito, immaginato, cercato, il rapporto tra regista e direttore della fotografia diventa un pilastro portante che traina la buona riuscita delle riprese...

Il momento della ripresa cinematografica, il momento del ciak, è qualcosa di magico: quell'attimo, anticipato dal lavoro degli scenografi, degli arredatori, dei truccatori, del costumista, dei macchinisti, degli elettricisti, degli operatori, dove ogni elemento della troupe, sente espressa la propria professionalità, produce una sorta di simbiosi tra il responsabile della regia e il responsabile della fotografia. Il primo dovrà creare l'inquadratura, il secondo illuminarla. Se questa simbiosi non scatta, il cinema non c'è. Sul set di *Puccini e la fanciulla* la simbiosi fra la mia regia e la fotografia di Gianni Marras è stata perfetta, grazie alla comune volontà di ricreare nel film quelle identiche atmosfere dei quadri macchiaioli.

Insieme a Gianni, ci siamo studiati attentamente tutto il materiale iconografico (fotografie e pitture) che i miei studenti avevano raccolto negli anni di lavoro.

È stato così che, studiando la luce di quei pittori, Marras aveva notato che essi avevano il vezzo di ritrarre spesso i personaggi in primo piano in leggero controluce, mentre lasciavano i paesaggi di sfondo in pieno sole.

Per esempio: la scena in cui Puccini è seduto al tavolo del terrazzo e scrive una lettera è stata realizzata seguendo precisamente questa tecnica. Infatti, Marras aveva piazzato una tenda sopra la testa di Moretti per creare un effetto

di sottotono pittorico per la figura di Puccini, mentre sullo sfondo Giulia che canta nello *chalet* era in luce piena.

Questa scoperta di Marras, degna di uno storico dell'arte, è una delle particolarità pittoriche del film.

Inoltre, dallo studio dettagliato del Museo dei macchiaioli a Livorno, avevamo notato che questi pittori erano spesso affascinati dalla luce a cavallo. Molte loro opere erano state dipinte con la luce o dell'alba o del tramonto. Anche in questo caso Marras ha cercato di sfruttare il più possibile questo elemento girando alcune scene durante il tramonto (per esempio la scena in cui Puccini e Nick vanno a cacciare in barca). È evidente che girare durante la luce a cavallo significa andare incontro a un ritmo di lavoro serrato e rischioso. Hai poco tempo per girare la scena perché quel tipo di luce naturale dura pochissimo; ma, una volta che l'hai programmata e inserita nel piano di lavoro, sei obbligato a portarla a casa nel migliore dei modi. Se la luce se ne va prima che la scena migliore sia stata ancora girata, si va incontro a grossi problemi produttivi.

Per esempio, quando girammo la scena in cui Doria entra in chiesa per chiedere la comunione, mi si è presentata una situazione abbastanza spinosa da risolvere. L'esterno nei pressi delle rovine romane andava bene e a regola dovevamo girare lì vicino, nella chiesa di Massaciuccoli; il problema si è creato quando ho scoperto che, a livello architettonico, quella chiesa non aveva la balaustra preconciabile. Dovendo girare un film ambientato nel 1909, un errore storico di quella portata non era possibile.

Allora individuai un'altra chiesa che facesse al caso nostro e dove si potesse girare sia l'esterno sia l'interno (con balaustra preconciabile). Quindi dovevamo girare l'esterno vicino alle rovine romane e con un effetto Kulešov legare quella scena all'esterno della chiesa di Campignano. Affinché questo passaggio avvenisse nel migliore dei modi, la luce del tramonto doveva essere uguale e uniforme sia sul primo piano di Doria che alza lo sguardo, sia sul totale della chiesa.

Alla fine, per motivi produttivi, decidemmo di girare contemporaneamente le due inquadrature: una a Massaciuccoli e una a Campigliano. Abbiamo girato la scena tenendoci in contatto radiofonico da due luoghi diversi. Così facendo (girando nello stesso momento le due inquadrature) la fotografia si è uniformata perfettamente passando inosservata tra il primo piano di Doria e il totale della chiesa.

La collaborazione artistica con tua moglie Paola nasce dal film Gostanza da Libbiano ed è cresciuta nel corso degli anni. Oggi, Puccini e la fanciulla è un film di Paola Baroni e Paolo Benvenuti.

Questo film io l'ho realizzato in simbiosi con mia moglie Paola Baroni ed è per questo motivo che la regia l'abbiamo firmata in due. Del resto quali sono i ruoli di un regista? Sono due: dirigere gli attori e scegliere il punto di vista. Questi due ruoli fondamentali io e Paola ce li siamo divisi equamente. Lei ha diretto gli attori e io ho fatto le inquadrature.

È stato un film di grande complessità ed io mi sono dovuto buttare a corpo morto anche sulla supervisione dei lavori scenografici. È stato un film così com-

plesso che una sola persona non poteva dirigerlo. L'abbiamo diretto in due: io e Paola, un uomo e una donna, uno sguardo maschile e uno femminile. Tutti e due protesi verso un unico obiettivo, quello di rimettere ordine in una vicenda che il tempo e gli uomini avevano falsificato e distorto.

Dentro il cinema di Paolo Benvenuti.

La storia da ricercare, la storia da raccontare

1. Il cinema storico di Paolo Benvenuti: storia del quotidiano, storia dal basso, storia di una microstoria

Il cinema di Benvenuti è fondamentalmente un cinema di carattere storico; ma è il come viene letta, sentita, affrontata e rielaborata la 'Storia', a far luce sulla peculiarità della poetica dell'autore in esame.

Qui di seguito cercheremo di definire e di declinare gli snodi nevralgici che sottendono a tale rapporto poetico: che tipo di Storia costituisca il campo d'indagine dei film dell'autore, la motivazione di tale scelta e il suo *modus operandi* storiografico e cinematografico (in un continuo alternarsi d'indagine sulle fonti e rielaborazione drammaturgica e visiva).

Il binomio cinema e storia non è di facile definizione e ha dato luogo a una molteplicità di pubblicazioni e casistiche diverse. Possiamo in tal proposito ricordare la definizione de *Il labirinto della cinestoria* che Gianni Rondolino (1988, 8-22) conìò appositamente per tale campo d'indagine. Il tema dei rapporti tra il cinema e la storia è stato al centro di un cospicuo dibattito che ha interessato il nostro paese agli inizi degli anni Ottanta, dopo che aveva conosciuto una larga diffusione in Francia e Inghilterra negli anni Settanta.

Capitoli fondamentali di questo dibattito sono la pubblicazione per l'Italia del libro di Marc Ferro, *Cinema e Storia. Linea per una ricerca* (1980) e di due libri di Pierre Sorlin: *Sociologia del cinema* (1979) e *La storia nei film* (1984).

Una delle questioni principali che ha interessato gli studiosi va individuata nel tentativo di fornire una definizione di 'storicità' all'interno dei film, attraver-

so una ricognizione di quelle caratteristiche che possono identificare il cinema 'storico' come un genere a se stante.

Una chiara e precisa analisi di questo problema viene espressa da Pierre Sorlin:

Ci devono essere dei dettagli, non necessariamente numerosi, per collocare l'azione in un'epoca che il pubblico ponga senza esitazione nel passato – non un passato vago ma considerato come storico. L'eredità culturale di ogni paese e di ogni comunità include date, eventi e personaggi conosciuti da tutti i membri di quella comunità. Questa base comune è ciò che potremmo chiamare il "patrimonio storico" del gruppo, ed è sufficiente scegliere alcuni dettagli di questo patrimonio perché il pubblico sappia che sta guardando un film storico e possa collocarlo almeno approssimativamente, in un dato periodo. Quando il periodo è conosciuto meno bene e non appartiene all'eredità comune, allora il film deve sottolineare chiaramente la natura storica degli eventi. (Sorlin 1984, 19)

La definizione proposta da Sorlin registra un notevole passo in avanti nella questione della storicità del film, gettando luce su un territorio di ardua definizione: l'elemento del pubblico. Sorlin precisa l'ambito di storicità delineato dal film e specifica l'esistenza di diversi tipi di pubblico che si riconoscono in conformità a un sapere comune – base di riferimento del film – che può risultare incomprensibile in altri tempi e luoghi.

A tal proposito appare interessante prendere in esame la dichiarazione del regista francese René Allio. La sua riflessione analizza l'influsso che il lavoro della storia e dello storico producono nello spettatore.

È al presente che queste forme del passato ci rinviano con maggiore violenza, è il presente ad essere fuoricampo in un film se riusciamo con l'immagine a restituire il passato nelle sue forme specifiche. Come tutte le tracce rimandano a una sopravvivenza a un aldilà della morte di colui che le ha prodotte, allo stesso modo, lo storico fa un lavoro che, al contrario di quello del verme, rode la morte e non la vita. È un lavoro che mira a rendere sensibile il lento, sordo, perpetuo movimento della vita nella storia degli uomini e della specie; per ritrovare il movimento della vita sotto le vestigia del passato, sotto l'opacità del presente. Grazie allo storico la relazione tra presente e passato può diventare molto forte, perché il presente anche se maschera il passato, non ne è che il punto d'arrivo, attraverso tutta una trama di gesti, di oggetti, che giungono fino a noi. Spesso, paradossalmente, è la rappresentazione del passato che, in questo gioco di maschere, ci fa percepire meglio il vero volto del presente. (René Allio in Gauthier 1982, 399)

Altra questione su cui si è acceso un dibattito più volte affrontato e riproposto, riguarda la modalità di 'lettura' del film storico. In questo senso Marc Ferro s'interroga sull'esistenza di una scrittura filmica della storia:

Ci sono diversi modi di guardare un film storico. Il più usuale, lasciato del positivismo, consiste nel verificare se la ricostruzione è "esatta", "veritiera", se i dialoghi sono aderenti alle fonti, se le scenografie o i costumi sono fedeli, il tono

“vero”. Basta che un gruppo di esperti, preferibilmente storici, abbia controllato il lavoro, ed ecco brevettata l’opera, quasi vinta la partita. Naturalmente esistono delle raffinatezze, come saper utilizzare nei dialoghi il dialetto [...]; sostituire l’autenticità del non attore, preso dalla strada, alla voce automatizzata e armonica del professionista; limitare al minimo le ricostruzioni, selezionando le scenografie naturali che il tempo non ha trasformato, etc. È da segni come questi che si riconoscono le particolari esigenze di un Tavernier o di Allio, l’abilità di un Bertolucci¹.

Queste caratteristiche evidenziate da Marc Ferro delineano una ‘mappa’, seppur sintetica, utile nel definire, anche da un punto di vista linguistico-metodologico, cosa si vede (o ci si aspetta di vedere) in un film storico, cosa si racconta, in quale modo lo si racconta.

Tuttavia per poter comprendere chiaramente questo campo d’indagine, relativo ai film di Paolo Benvenuti, è necessario andare al di là delle definizioni e chiedersi in maniera più circoscritta quale tipo di storia interessi all’autore e quali siano i presupposti che animano questo sguardo sul passato. In questo senso la precedente definizione proposta da Sorlin, se può risultare in parte applicabile ai film del regista, non riesce d’altro canto ad illuminare il taglio storico, rivolto più al racconto di storie particolari, marginali, periferiche, che spesso non fanno direttamente riferimento al patrimonio storico comune.

La questione si sposta dunque su un altro interrogativo, ovvero sulle caratteristiche intrinseche della storia oggetto del film. Quale tipo di storia entra nel racconto dei film dell’autore? A tal proposito scrive Biro:

Un buon film storico può – in modo paradossale, forse – avvicinare la storia alla vita, alla realtà, alla vita quotidiana. Di che cosa si tratta? Della capacità del cinema di mostrare le grandi svolte storiche non solamente attraverso i conflitti storici fra i grandi personaggi, come accade a teatro, ma con le azioni quotidiane della gente semplice.

Questa capacità permette al cinema di esprimere alcuni recenti esperienze storiche attraverso i propri mezzi artistici, esperienze che sono divenute universali proprio nel XX secolo. Il fatto e la comprensione del fatto che la vita individuale è in rapporto molto stretto con la storia, la storia interviene incessantemente nella vita degli individui, è l’esperienza che gli uomini del nostro secolo sempre più vivono e fanno propria. (Byro 1994, 21-22)

In campo storiografico, la comprensione che la storia non sia solo un susseguirsi di avvenimenti e gesta di grandi personalità, ma che coinvolga d’altro canto tutti gli uomini in senso lato, è un’acquisizione di quegli storici francesi nell’ambito delle *Annales*, rivista di storia economica sociale fondata nel 1929.

Lucien Febvre e Marc Bloch si ponevano come obiettivo il superamento della «storia politica e militare» (contro la concezione deterministica delle trasfor-

¹ Marc Ferro, *Esiste una scrittura filmica della storia?*, in Gori (1982, 225).

mazioni storiche), solo nelle gesta di grandi uomini; concezione che tendeva a giustificare la visione della società di quelle stesse *élite* di potere.

La posizione delle *Annales* mirava a restituire visibilità alle vicende degli umili in direzione di una storia che abbracciasse l'uomo nella sua variegata complessità.

La ricerca storica ampliava il repertorio delle sue fonti sui campi d'interesse diventando storia dell'economia, storia sociale e prolungandosi poi nelle sue molteplici sfaccettature di storia delle rappresentazioni sociali, della mentalità, della cultura materiale.

In questo processo essa dimostrava la sua tendenza a scendere fino al livello del quotidiano, dei «piccoli uomini». «Ciò che animava il pensiero di questi storici era una concezione multidimensionale della società dove ogni livello contribuisce a disegnare la storia, essendo in relazione reciproca con gli altri livelli sociali» (Burguière 1980, 118).

Anche Jacques Le Goff si espresse sull'argomento dichiarando:

La storia deve aprirsi al dato individuale: è necessario un ampio utilizzo delle fonti non soltanto documentarie. Dobbiamo interessarci a tutti gli uomini e soprattutto a quel quotidiano che non può più essere liquidato come semplice cronaca. Non è più sufficiente determinare cosa è accaduto, ma occorre indagare il come: le condizioni sociali alla base di questo o quell'avvenimento. (Le Goff 1980, 7-47)

In questo senso, definendo il campo d'indagine, sembra evidente che il rapporto con la storia nei film di Benvenuti si pone al di fuori dei tracciati disegnati dalla storiografia tradizionale per scegliere la micro-storia: vicende di uomini e donne marginali rappresentanti una cultura locale. La micro-storia corre parallela alla macro-storia, individuando soggetti opposti alla cronaca dei grandi personaggi e dei grandi avvenimenti.

Confortorio, Tiburzi, Gostanza da Libbiano, Segreti di Stato, Puccini e la fanciulla hanno tutti al centro i «dimenticati della storia»: ciascuno di essi però, anche se apparentemente relegato alla periferia della storia, contribuisce, con la propria vicenda e con il proprio destino, ai mutamenti della società in cui vive.

La scelta della micro-storia offre quindi la possibilità di raccontare gli intrecci tra 'grande' storia e storia 'dal basso', per uno sguardo più completo sul periodo.

In questa prospettiva, si muoveva anche il regista francese René Allio esprimendosi così riguardo al suo approccio verso la storia:

Quando dico che le vite oscure sono storia come le vite illustri; che i grandi momenti degli eroi oscuri appartengono alla grande storia quanto gli eventi dei grandi eroi che sembrano fare la storia, ciò significa che c'è una dimensione tragica nel più piccolo degli avvenimenti di una vita che sembra oscura. [...] Anche se un giorno potrò giungere a una dimensione tragica, descrivendo la realtà storica, negli eroi che rappresenterò o inventerò, pure non ho nessuna intenzione di interessarmi a eroi eccezionali. Se qualcosa nel lavoro di Herzog m'interessa è il fatto che ha saputo descrivere la storia servendosi dei miti che la storia stessa ha creato. Per quel che mi riguarda, invece, cercherò quindi miti – non nella grande tradizione storica, giunta fino a noi attraverso le

successive letterature dominanti – ma altrove, là dove vengono creati miti, ma di un'altra specie, quelli, per l'appunto, dei personaggi popolari: esistono anche miti popolari nella storia. Mentre, di solito, si mettono gli eroi della grande storia in primo piano, e in secondo piano i personaggi popolari, considerati gerarchicamente meno importanti, vorrei capovolgere lo schema e mostrare in primo piano gli eroi della cosiddetta piccola storia, mostrarli presenti quanto i grandi eroi della "grande" storia in secondo ordine [...].

Se mi dovessi servire di miti, sarebbero miti popolari come vivono nelle fiabe, nelle tradizioni orali. Foucault parla di fare apparire "la grana minuta della storia". Parla del fatto di cronaca di racconti che trasformano il quotidiano in storia cosicché infine, il paesaggio, il villaggio, la strada... soli e senza intervento esterno, producono storia e questa a sua volta segna con il suo passaggio le date, i luoghi e gli uomini. (Renè Allio in Gauthier 1982, 403)

2. Lo storiografismo eretico di Paolo Benvenuti: il metodo, la ricerca, la credibilità²

È dal 1972 che Paolo Benvenuti porta avanti un lavoro di ricerca sul rapporto tra cinema e indagine storica. All'inizio degli anni Settanta, come abbiamo visto precedentemente, l'autore ha riportato in auge una tradizione popolare delle nostre zone, quella del Teatro del maggio: una forma di rappresentazione molto antica, dimenticata e in via di estinzione. A Buti, in provincia di Pisa, ha familiarizzato con i vecchi attori del Teatro del maggio e li ha convinti a riproporre una loro rappresentazione davanti alla macchina da presa. Da questo lavoro è nato il film *Medea* (1972), che ha sollecitato un evidente risveglio culturale. A Buti si è infatti ricostruita la Compagnia del Teatro del maggio e questo fermento culturale si è allargato a macchia d'olio; infatti in Toscana sono nate numerose manifestazioni della cultura e del teatro contadino.

Sempre nel '72 Benvenuti è assistente di Roberto Rossellini in *L'età di Cosimo dei Medici*; grazie a questa esperienza il regista pisano viene in contatto con l'idea di cinema per un'educazione integrale che Rossellini stava in quegli anni sperimentando. Partendo da questa esperienza fondamentale, Benvenuti ha sempre lavorato sul rapporto fra cinema e storia. Nel 1974 porta a termine *Frammento di Cronaca volgare*, che ha come tema la guerra tra Pisa e Firenze e il famoso assedio dei 15 anni avvenuto a cavallo tra il 1494 e il 1509, in cui Pisa cadde definitivamente sotto il dominio fiorentino.

Benvenuti si serve della consulenza di un professore universitario pisano, Michele Luzzati³: insieme elaborano e scrivono la sceneggiatura partendo proprio dai documenti storici da loro ritrovati presso l'Archivio di Stato di Pisa⁴.

² La definizione di «storiografismo eretico» è presa da Mancino (2010, 20-26).

³ Michele Luzzati (Pisa, 1939 - 2012) è stato uno storico italiano, professore ordinario di storia medievale presso l'università di Pisa. Specializzato nello studio delle comunità ebraiche in Italia durante il Medioevo e il Rinascimento, ha concentrato le sue ricerche sui rapporti tra ebrei e cristiani, la storia della Toscana medievale e la storia economica e sociale delle città italiane.

⁴ L'Archivio di Stato di Pisa è ubicato nel palazzo Toscanelli in Lungarno Mediceo, 30.

Esaminando lettere, diari e manoscritti dei primi anni del Cinquecento, Benvenuti e Luzzati riuscirono a ricostruire l'idea madre del film. Una struttura in cui gli attori avrebbero recitato i testi tratti dai documenti e ognuno di loro avrebbe rappresentato un personaggio storico in grado di raccontare un frammento di questa vicenda.

Negli anni successivi Benvenuti continua a lavorare in questa direzione: nel 1988 realizza *Il bacio di Giuda*, tratto dai Vangeli canonici e apocrifi. Nel 1992 *Confortorio* nasce da alcuni documenti ritrovati negli Archivi Vaticani. Una giovane studiosa romana di religione israelita, Simona Foà, aveva scoperto un manoscritto inedito redatto dal provveditore della confraternita di San Giovanni Decollato in una notte del 1736. Era questa la notte che precedeva l'esecuzione capitale di due giovani ebrei condannati a morte per furto con scasso. Il manoscritto incuriosì i due ricercatori e suggerì di cercare negli archivi dei vari ordini religiosi che avevano partecipato a quella notte: con il materiale raccolto, Paolo Benvenuti e Simona Foà furono in grado di ricostruire minuziosamente la vicenda storica.

Nel 1996 l'autore pisano realizza un altro film, tratto anche questo da documenti originali sugli ultimi giorni di vita di un famoso brigante dell'Ottocento, Domenico Tiburzi.

Nel 2000 conclude un nuovo film nato anch'esso dal ritrovamento di un documento storico: gli atti di un processo del 1594. Una donna, Gostanza da Libbiano, accusata di stregoneria dal Sant'Ufficio di San Miniato al Tedesco, in provincia di Pisa.

La stesura di quest'ultima sceneggiatura, Benvenuti la sviluppa lavorando gomito a gomito con i suoi collaboratori con l'intento di tradire il meno possibile il manoscritto originale, stilato da un famoso notaio dell'epoca, Vincenzo Viviani, e di trasformarlo in un testo vitale e drammaturgicamente efficace. A tal proposito afferma Benvenuti:

In qualche modo il testo doveva essere tradito: i nostri tradimenti sono forse la cosa più intrigante di tutto il lavoro; ma tradire non significa manipolare. La struttura del processo inquisitorio è rimasta invariata e le frasi pronunciate dai protagonisti di allora sono le stesse pronunciate dagli attori del film. In pratica, abbiamo tagliato e cucito il testo originale come sarti. Il verbale originale, infatti, constava di 200 pagine mentre la versione definitiva della sceneggiatura non ne conta più di 40. Ma, in questo arduo lavoro di sintesi, era di vitale importanza fare molta attenzione a non perdere di vista l'eccezionale drammaticità dell'episodio narrato. (Benvenuti 2002, 76)

Da molti anni i collaboratori di Benvenuti sono soprattutto storici e uomini di Chiesa. Padre Valentino Davanzati⁵, ad esempio, oltre ad essere stato uno degli attori in *Gostanza da Libbiano* ha anche collaborato alla sceneggiatura.

Davanzati aiutò Benvenuti a comprendere quanto fosse presente nei documenti il valore di Chiesa intesa come 'madre' di fronte a fenomeni come i processi

⁵ Padre Valentino Davanzati, gesuita, è stato per decenni anima del teatro livornese e del Centro Artistico Livornese.

dell'Inquisizione. Era necessario calarsi nel senso filosofico ed etico dell'epoca di cui si andava raccontando un particolare fatto.

Un aspetto importante del film è il rovello interiore, la sofferenza autentica degli inquisitori che emerge dai documenti. Per rappresentare questi sentimenti vi era bisogno di qualcuno che (al giorno d'oggi) potesse ancora sentire quella sofferenza: niente di meglio, quindi, che prendere un vero sacerdote e affidargli il ruolo di un inquisitore.

In *Confortorio* è stata molto importante la collaborazione del professor Adriano Prosperi⁶ che ha accompagnato l'autore pisano durante tutto il lavoro di studio sui rapporti tra i vari personaggi della vicenda.

Fondamentale è stato l'apporto di don Roberto Filippini⁷, teologo che ha suggerito all'autore alcune chiavi di lettura; non essendo un credente, Benvenuti avrebbe potuto assumere un atteggiamento eccessivamente duro e critico nei confronti della Chiesa. Attraverso un dialogo con queste persone, gli è stato possibile leggere la storia da un altro punto di vista, muovendosi all'interno di uno sguardo che assumesse il senso della complessità.

Dall'analisi della metodologia d'indagine e ricerca, portata avanti con i suoi collaboratori, è possibile comprendere a fondo cosa intenda Paolo Benvenuti quando dichiara di essere autore di «documentari storici». In questo senso, la ricerca 'sul campo' è specifica del genere documentario e così anche l'importante lavoro d'indagine storica che va a incidere nella fase della scrittura cinematografica.

L'autore pisano non crede che sia possibile giudicare un evento storico, ad esempio del Cinquecento, con la strumentazione critica di cui dispone la cultura attuale; e quando ne parla, usa intenzionalmente il termine «giudicare», intendendo per esso il dare un giudizio morale su azioni avvenute molti secoli prima di noi. Questo giudizio è possibile solo attraverso uno sforzo intellettuale; solo leggendo un determinato evento con la consapevolezza dell'etica di quel momento storico possiamo tentare una lettura corretta. Se invece pensassimo d'interpretare quell'evento con la capacità critica contemporanea, molto probabilmente commetteremmo imperdonabili errori.

⁶ Adriano Prosperi (Cerreto Guidi, 21 agosto 1939) è uno storico e giornalista italiano. Si è formato presso l'Università di Pisa e la Scuola Normale Superiore, dove, negli stessi anni di Carlo Ginzburg e di Adriano Sofri, è stato allievo di Armando Saitta e Delio Cantimori. Prima del pensionamento, ha insegnato Storia moderna presso l'Università della Calabria, l'Università di Bologna, l'Università di Pisa e la Scuola Normale Superiore. È membro dell'Accademia Nazionale dei Lincei. I suoi principali interessi di studio hanno riguardato la storia dell'Inquisizione romana, la storia dei movimenti ereticali nell'Italia del Cinquecento, la storia delle culture tra Medioevo ed età moderna.

⁷ Roberto Filippini, vescovo cattolico e biblista, dal 1999 al 2015 è rettore del seminario arcivescovile di Pisa, direttore della Biblioteca Catheriniana e cappellano del Carcere circondariale Don Bosco. Dirige l'Istituto Superiore di Scienze Religiose B. Nicolò Stenone di Pisa dal 1987 al 1998 e dal 1993 al 1999 è preside dello Studio Teologico Interdiocesano (STI) di Camaiore, dove insegna teologia fondamentale e di sacra scrittura. Il 10 dicembre 2010 è nominato di nuovo direttore dell'Istituto Superiore di Scienze Religiose B. Nicolò Stenone.

Questo è lo schema procedurale di analisi storica e cinematografica in cui crede Paolo Benvenuti: «non sono in grado di leggere un episodio storico del passato con il linguaggio contemporaneo. Non posso filmare con la tecnica e con la scrittura cinematografica del Duemila un episodio del Cinquecento o del Duecento. Devo sforzarmi di assumere lo sguardo dell'epoca» (Benvenuti 2001, 78).

Ma è davvero possibile, per un autore contemporaneo, raccontare la storia con gli occhi della storia? O non interverrà piuttosto, nel suo giudizio, una 'grana' ideologica del presente, una 'grana' che filtra il passato, mediante il contemporaneo? A tal proposito scrive Pierre Sorlin:

Il rivolgere l'attenzione al passato non è mai un atto completamente neutrale: anche quando si veste di indifferenza ("vorrei sapere come andavano le cose"), implica prima di tutto un distacco dalla realtà attuale, un ripiegamento verso i fatti anteriori che denota un forte impegno personale nei confronti del passato. L'osservatore può scegliere tra l'ammettere o il negare questo spostamento; se non vuole ammetterlo, finge di mantenersi al di fuori e di considerare con distacco l'oggetto del suo studio. La storia "oggettiva", "neutrale", soddisfa questa aspettativa, perché oggettività non significa qui verità, ma semplicemente distanziamento, rifiuto di qualsiasi coinvolgimento individuale⁸.

Questo ragionamento ci aiuta a far luce su un'importante differenziazione che sia lo storico, sia l'autore di film storici dovrebbero tenere ben presente; vi è una netta distinzione tra la «neutralità» e il «distanziamento». Impossibile la prima, necessario e raccomandabile il secondo.

Il distanziamento, però, è importante sottolineare, avviene in ogni caso sempre tramite il ritorno al presente. È al presente che lo storico pensa e riflette sul passato. Così si esprimeva Miguel de Unamuno⁹ nel suo discorso d'addio all'Università di Salamanca:

La storia è quello che succede a voi tutti [...] la sollevazione di ieri, il raccolto di oggi, la festa di domani. Solo con l'oggi, il qui e ora, può comprendersi il concetto di "ieri" o di "laggiù", e non viceversa: il presente è la sola chiave del passato, e solo grazie a quello che accade ora possiamo sapere quel che è accaduto tempo fa. Ciò che, in un modo o nell'altro, non appartiene al presente, non è altro che "apparenza fugace". (Fink 1994, 43)

Sembra così profilarsi una proposta metodologica dall'andamento ondivago tra il presente e il passato, in cui lo spazio della razionalizzazione delle fonti e dei documenti e lo spazio della riflessione su questi ultimi s'intrecciano in un virtuoso percorso interpretativo.

⁸ Pierre Sorlin, *Un cantiere da aprire: il cinema di storia*, in Gori (1994, 107).

⁹ Miguel de Unamuno y Jugo (Bilbao, 29 settembre 1864-Salamanca, 31 dicembre 1936) è stato un poeta, filosofo, scrittore, drammaturgo e politico spagnolo di origini basche che, rinnovandoli, ha portato sul piano filosofico i motivi più tipici dell'ispanismo, seppure in opere non sistematiche e quasi sempre di carattere letterario. Canonicamente, viene fatto rientrare nel movimento letterario chiamato Generazione del '98, espressione del modernismo letterario spagnolo.

In questo senso evidenzia Pierre Sorlin: «Tranne quando pretende di essere “obiettiva”, la ricerca storica non separa il presente del passato, ma vuole essere una riflessione congiunta sul ciò che è passato e sul ciò che dura ancora, andirivieni durante il quale ipotesi riguardanti l’attualità vengono provate, completate, corrette dal ricorso di esperienze concluse»¹⁰.

Anche René Allio, esprimendosi su questo nodo cruciale, afferma:

Per quanto si voglia serio il nostro approccio, per quanto sia rigoroso il riferimento ai documenti sui quali ci si appoggia, non si può restituire il passato. È un uomo d’oggi che parla del passato e dunque lo interpreta. A questo livello il presente è nel passato e il passato è nel presente, perché proprio così che essi comunicano tra loro. Nel momento in cui un uomo d’oggi reinventa e rappresenta il passato, non può farlo oggettivamente; altrimenti sarebbe pura ipocrisia, equivalente a un raggiri. La sua non potrà essere che una lettura fatta da un uomo del presente (con l’aiuto di quanto sa sul passato), che attraverso il suo modo di porsi nel presente interpreta il passato e mettendolo in atto per rappresentarlo, ci parla del presente.

E conclude:

Bisognerebbe ripetere che lo storico non è colui che si accontenta di guardare la morte, ma nel passato cerca le tracce della vita. È la vita che lo interessa. Lo sguardo, poi, è sempre qualcosa di vivo. (René Allio in Gauthier 1982, 403, 408)

Il presente rimane quindi uno strumento che aiuta lo storico per articolare la sua interpretazione dei documenti.

Così chiude nettamente Sorlin, non lasciando adito a dubbi sul come la finalità della ricerca storica non si debba sovrapporre alla ricerca dell’obiettività:

La storia parte dall’immediato, è uno studio fatto oggi su ciò che è successo ieri. Qualsiasi precauzione prenda, lo storico non risuscita il passato, e la sua rievocazione, per quanto neutrale, rimane sempre una ricostruzione. Lo storico non inventa: si trova di fronte a tracce lasciate dagli avvenimenti, a dati precisi e resistenti dei quali deve tener conto.

La storia non è la narrazione di tutto ciò che è accaduto (altrimenti la narrazione consisterebbe nell’avvenimento stesso vissuto una seconda volta), ma l’analisi di ciò che è sopravvissuto nelle testimonianze, che una volta fissato è diventato avvenimento¹¹.

Ma come si concretizza il lavoro dello storico in questo continuo alternarsi tra passato e presente? Tra soggettività e oggettività? Tra distanziamento e immersione?

lo storico interviene ordinando i documenti e lo fa seguendo i suoi interessi specifici. La storia è il risultato di questa doppia rifrazione che va dalla trama degli eventi alla testimonianza costituita e dal passato al presente. Questa doppia

¹⁰ P. Sorlin, *Un cantiere da aprire: il cinema di storia*, in Gori (1994, 111).

¹¹ P. Sorlin, *Un cantiere da aprire: il cinema di storia*, in Gori (1994, 111).

rifrazione si produce nel testimone che fissa i suoi ricordi partendo dalla sua situazione attuale; non di meno il racconto non è affidato alla sua sola fantasia: il passato ha lasciato delle tracce (fotografie, oggetti, giornali, lettere, a volte case, laboratori) che il ricercatore deve ritrovare per sottoporle, come punto di attacco e di confronto, a colui che interroga. [...]. I testimoni interrogati, aprono le loro scatole; vengono sottoposti agli storici altri documenti, dalle loro descrizioni nascono raffronti, commenti che allargano il dibattito, permettono ad altri testimoni di intervenire. Non c'è punto di partenza, né filo conduttore né conclusione; il discorso dello storico è esposto a un'oscillazione dal passato al presente, è il ricordo del passato che parte dal mondo attuale¹².

Ma se è vero che per l'autore di film storici l'assimilazione metodologica dello storico *tout court* rimane essenzialmente un punto di partenza imprescindibile, è altresì vero che un film storico non è, e non vuole essere, un libro di storia. In questo senso vi è un altro fattore di cruciale importanza che entra a far parte del lavoro storico di un autore cinematografico: la credibilità.

La credibilità è dovuta, senza dubbio per una parte importante, a un lavoro tecnico sull'immagine: dipende tanto dalla cinepresa quanto da ciò che la cinepresa registra. La credibilità nasce da un'accettazione dello spazio, da una luce, che sono quelli che prestiamo al passato¹³.

L'elaborazione di questo aspetto, proposto da Jean Pierre Jeancolas, ci dà la possibilità di riflettere nello specifico sulle possibilità linguistiche e metodologiche del lavoro storico all'interno della narrazione cinematografica.

Se è vero che l'autore di film storici deve puntare alla credibilità, questa la si esprime nel discorso cinematografico di Benvenuti attraverso quattro snodi fondamentali:

1) Nella ricerca storica, Paolo Benvenuti afferma di non cercare la verità bensì una possibile chiave di lettura della storia.

2) I documenti che permettono di conoscere e ricostruire i fatti sono comunque prodotti da chi detiene il potere. Benvenuti ha progressivamente riflettuto su questa natura del documentario e muovendosi in questo senso ha cercato di rendere più consapevole il suo discorso autoriale. Nei suoi film viene sempre narrativamente evidenziata la figura del trascrittore materiale dei documenti. Gian Luca Roncaglia riflette sul senso di questa scelta intuendo nella figura del trascrittore, la figura simbolica del regista stesso, autore/estensore del documento (il provveditore di *Confortorio*, il notaio Viviani in *Gostanza*, etc) (Roncaglia 2003, 69). Benvenuti delega la propria voce a chi racconta e documenta gli avvenimenti e così facendo costruisce il suo cinema proprio a partire dai testimoni.

Confortorio, da questo punto di vista, ci offre una sequenza estremamente significativa. Scrive Gian Luca Roncaglia:

¹² P. Sorlin, *Un cantiere da aprire: il cinema di storia*, in Gori (1994, 113).

¹³ Jean Pierre Jeancolas, *Una luce di un altro tempo: a proposito di "Winstanley"*, in Gori (1994, 354).

I due ebrei sono sistemati sulle carrette per essere condotti al patibolo, preceduti da un corteo guidato dal provveditore. Con una giunta di montaggio passiamo a un'inquadratura che sfalsa la nostra percezione temporale degli eventi. Si apre una porta, spinta da una mano invisibile: a lume di candela, seduto allo scrittoio, vediamo il provveditore stendere il documento che narra gli eventi di quella vicenda. La sua voce descrive proprio gli avvenimenti che dovrebbero accadere in quel momento: la processione fino al patibolo, l'ultimo tentativo di conversione. La porta si richiude e con la successiva giunta di montaggio siamo all'interno della cappella di fronte al patibolo, dove si cercherà nuovamente di convincere i due ebrei a indossare le vesti dei convertiti. L'importanza dell'inquadratura del provveditore è fondamentale, poiché rende ambigua la successione cronologica degli eventi: o essa è un *flash-forward* o tutto il film è un unico, lungo *flashback*. (Roncaglia 2003, 69)

Ma è comunque solo a partire da quella inquadratura che si può determinare la struttura. Basandosi sul gioco dei raccordi analogici, Benvenuti mostra quale sia la porta d'ingresso del film: lo studio dove il provveditore scrive di suo pugno il documento all'origine dei fatti narrati.

Alla soggettività dell'estensore del documento, però, si sovrappone la soggettività del regista: una stratificazione che sembrerebbe pregiudicare ogni leggibilità degli eventi. Benvenuti è consapevole, come evidenzia Roncaglia,

che il suo film, per così dire, è il documento di un documento, ed è perfettamente cosciente dell'interferenza, del "rumore" della sua presenza umana e culturale di fronte al nudo fatto storico. Sa anche che non può giungere all'annullamento del suo ruolo e che un'oggettività assoluta è impossibile. Così risolve in materiale estetico, la propria "soggettività profondamente consapevole", dando grande importanza alla presenza fisica (nella carne delle sue inquadrature), al redattore del documento. Questa trasfigurazione diegetica del proprio compito di regista consente a Benvenuti di lasciare allo spettatore la responsabilità di un rapporto critico col film, al di fuori di ogni schematismo ricattatorio. (Roncaglia 2003, 65)

3) Per Paolo Benvenuti, il concetto di *credibilità* passa anche attraverso l'elaborazione e lo studio dello sguardo pittorico, riferito all'epoca in cui si svolge il film.

Il linguaggio cinematografico di un film storico, per l'autore, deve essere assimilabile allo sguardo dell'epoca. E lo sguardo di un'epoca lo si evince dallo studio della storia dell'arte di quel segmento storico che si va a rappresentare.

Afferma a tal proposito Benvenuti:

Che cosa ha fatto Visconti quando ha realizzato *Senso*? Ha cercato d'interiorizzare lo sguardo dei Macchiaioli (per fare un esempio figurativo rivolto ai pittori dell'epoca): le sue inquadrature rimandano a quel tipo di sguardo. Il ritmo e la tensione narrativa sono quelle del melodramma, ovvero di un codice narrativo corretto, perché contemporaneo all'epoca rappresentata. In *Bronte*, d'altro canto, Florestano Vancini racconta una storia dell'Ottocento

con una tecnica moderna, attuale, con abbondante uso di macchina a mano, di zoom e della strumentazione che fa parte del codice espressivo odierno. È questo a mio avviso un elemento sviante e diseducativo¹⁴.

Questa assimilazione pittorica, tesa alla costruzione di quella che Sorlin chiama credibilità, viene utilizzata anche da altri autori. Scrive a riguardo René Allio:

Servirsi di un dipinto come documento, significa già assimilare, fare proprio, un tipo di sensibilità esistente in un dato momento storico. Il pregio della tradizione pittorica realista è che, anch'essa, e non a caso, ha scelto come eroi i non-eroi da Brueghel a Daumier. Ho rivisto dei Goya recentemente: sono uno straordinario esempio di procedimento artistico poiché funziona appieno in ogni registro. È lo sguardo di un testimone impegnato sulla realtà che, con la sua presenza fisica e il suo modo di percepire una realtà data, prende posizione, la descrive e contemporaneamente trasforma questa realtà e la fa propria. Così diviene un produttore ed inventore di segni. Una lettura di Goya è allo stesso tempo politica e storica e fa parte della storia della vita delle forme. Quando si è vicini al quadro, Goya ci parla solo di se stesso, perché sulla tela non c'è che la traccia dei gesti della sua mano e sembrerebbe di sentire il pennello frusciare sulla tela proprio in quel momento. [...] Non basta ricopiare ma bisogna appropriarsi di un particolare modo di guardare; farsi sguardo comprensivo, pieno di una simpatia che è essa stessa azione. (René Allio in Gauthier 1982, 405-6)

Nel cinema di Paolo Benvenuti, la comprensione della storia e l'elaborazione del pittorico nella messa in quadro e nella messa in scena sono strettamente collegate. In questo senso le analisi che Benvenuti compie sullo sguardo dei pittori dell'epoca che rappresenta nei suoi film non sono animate da una volontà esclusivamente estetica e figurativa, ma sono invece parte del medesimo studio che tende a ricostruire ogni periodo storico con l'occhio del suo tempo.

4) Paolo Benvenuti afferma che il cinema non riproduce la realtà (passata o presente), ma presenta semmai la rappresentazione della realtà attraverso un rettangolo.

In questo senso lo sguardo di Benvenuti nasce dalla consapevolezza dei passaggi di rappresentazione che storicamente hanno accompagnato l'evolversi dei media: teatro, pittura, cinema. L'iconografia del pittore nasce dalle copie dal vero delle sacre rappresentazioni teatrali. I pittori spesso non lavoravano con la realtà ma rappresentavano una messa in scena teatrale. Il cineasta non lavora con la realtà (tantomeno quella storica), semmai il suo sguardo potrà farsi più consapevole prendendo atto che nel momento in cui cerca di riportare lo sguardo pittorico nello spazio dell'inquadratura cinematografica, in realtà si muove all'interno di un sistema di scatole cinesi rappresentative in cui la realtà si fa sempre più astratta. Il suo sguardo è la rappresentazione (cinema) di una rappresentazione (pittura) di una rappresentazione (teatro).

¹⁴ Citazione tratta dal *corpus* di interviste tenute dal sottoscritto a Paolo Benvenuti, dal gennaio 2012 al maggio 2014.

3. Dalla riscrittura storica alla scrittura cinematografica: interferenze, traduzioni, reciprocità

Per stabilire quale rapporto vi sia tra la scrittura cinematografica e un documento storico occorre definire che cosa s'intenda per documento storico. Quando Paolo Benvenuti racconta della ricerca che lo ha portato alla realizzazione del film *Tiburzi*, mette l'accento sugli anni di preparazione che hanno preceduto il giorno del primo ciak.

Uno studio attento e puntuale di documenti, testi, manoscritti, verbali di polizia, diari dei carabinieri...

Domenico Tiburzi ha vissuto in terra di Maremma: ancora oggi la sua figura è un elemento di tensione tra gli stessi maremmani. Alcuni di loro lo rievocano con amore e lo venerano come un personaggio mitico, altri invece lo detestano. Tiburzi è morto nel 1896 in un conflitto a fuoco con i carabinieri, ma in circostanze strane, misteriose.

Benvenuti, nel tentativo di ricostruirne la vicenda, ha lavorato con i suoi collaboratori concentrandosi principalmente sui rapporti di polizia; poliziotti e carabinieri battevano sistematicamente la Maremma alla ricerca del brigante stilando dettagliate relazioni. Nel caso di conflitti a fuoco, venivano ovviamente redatti dei verbali che Paolo Benvenuti e la sua équipe hanno puntigliosamente analizzato. L'autore pisano, parlando dell'uso del documento storico, ci tiene a precisare come sia facile spesso imbattersi in documenti falsi.

Per esempio sempre per il film *Tiburzi*, Benvenuti prese atto di come – intervistando i discendenti dei carabinieri e i discendenti dei briganti – essi raccontassero storie completamente diverse da quelle riportate nei documenti storici. Molte relazioni o verbali erano false. L'uccisione del braccio destro di Tiburzi, il Biagini, è riportata in più versioni contraddittorie tra di loro. Sulla stessa morte di Tiburzi vi sono più versioni: in una muore suicida, in un'altra viene ucciso a tradimento dal suo braccio destro, Luciano Fioravanti, in un'altra ancora, muore ucciso dai carabinieri che avevano circondato la casa dove si era rifugiato. Qual è la verità? Non si sa. Nei verbali, per esempio, i carabinieri dichiarano sotto giuramento che Tiburzi è stato ferito nel conflitto a fuoco e che un carabiniere gli si è avvicinato e gli ha parlato. Tiburzi avrebbe detto alcune parole per poi spirare subito dopo. Se si confronta questa versione con il referto dell'autopsia, veniamo a sapere che il brigante era stato ferito in due punti: alla gamba sinistra e al capo.

Il colpo d'arma da fuoco aveva portato via mezza scatola cranica, tanto è vero che nella famosa fotografia in cui si vede Tiburzi morto, legato a una colonna, ha il cappello calcato all'indietro, in una posizione strana. Nessun maremmano porterebbe il cappello in quel modo. In realtà quel cappello calcato sulla nuca serviva a coprire la mancanza di mezza calotta cranica.

È interessante che in Maremma questa storia sia ancora molto sentita. I racconti ovviamente non sono di prima mano, ma sono comunque molto vivi. E nel confronto tra memoria orale e memoria scritta capita spesso che quella degli archivi risulti falsa e quella orale vera. È un elemento che ci porta a riflettere sul concetto stesso di documento storico.

Paolo Benvenuti è fermamente convinto che anche un paesaggio possa essere un documento storico, se è il risultato del lavoro umano:

Un paesaggio coltivato al giorno d'oggi, con mezzi meccanici è certamente diverso dallo stesso paesaggio lavorato cento anni fa con l'aratro tirato da un mulo. Un contadino che vede un film sugli antichi romani in cui appare un filare di alberi si accorge subito che quegli alberi sono stati piantati secondo tecniche moderne. (Benvenuti 2001, 80)

Occorre una particolare attenzione per vedere le tracce che il passato ci ha lasciato. Per Paolo Benvenuti è il documento storico l'unico e vero aiuto per comprendere l'epoca che sta indagando. È documento storico l'opera di un pittore, il paesaggio e la disposizione urbanistica; certo, anche il documento scritto ma non solo per quello che c'è descritto.

Racconta il regista pisano di essersi soffermato, a volte, a osservare dei ghirigori, delle macchie, dei disegni che il notaio durante il processo di Gostanza aveva scarabocchiato sulle sue carte. Mi sono detto: «se ha fatto questo disegno vuol dire che in quel momento è successo qualcosa, magari qualcosa che non ha voluto trascrivere» (Benvenuti 2001, 80).

È da questo punto che inizia per Benvenuti la fase di conoscenza (e d'immaginazione) inerente il rapporto tra il notaio e la realtà da lui osservata. Sono questi elementi che lo aiutano a ricostruire, anche politicamente, il respiro di un'epoca e i legami tra i personaggi di una vicenda.

Il film su Gostanza tratta del rapporto tra il maschile e femminile, e della paura nei confronti del femminile da parte delle autorità religiose del tempo.

È su quella paura – che non è paura generica della strega ma paura della sensualità femminile – che si gioca il dramma di Gostanza. Era quindi necessario, spiega Benvenuti, indagare anche sulle tracce minime di questa vicenda, per esempio quelle lasciate dal notaio sulle sue carte, che mostrano come costui fosse spaventato dalle azioni della strega. Questo *iter* procedurale si rivela prezioso nel momento in cui l'autore deve intervenire sul testo che ha a disposizione.

Per Gostanza, Paolo Benvenuti racconta di essersi trovato costretto a tagliare pagine bellissime – lunghi racconti di vita quotidiana – in quanto molti dialoghi non erano funzionali alla narrazione filmica.

«L'architettura drammaturgica ha bisogno di alcuni elementi fondamentali: un inizio, uno svolgimento interno, una tensione narrativa (che non deve mai cadere) e una conclusione possibilmente sorprendente e inaspettata» (Benvenuti 2001, 80).

Benvenuti fa riferimento alla 'tensione', intesa in modo brechtiano come movimento di anti-ipnosi. Ed è proprio secondo questo principio (nato in seno alle lezioni del Teatro del maggio), che l'autore costruisce le sue storie e il suo cinema così marcatamente maieutico, socratico e platonico.

Così come scriveva Walter Benjamin: «Brecht è un drammaturgo socratico che aspirò (e talvolta arrivò) a un autentico teatro platonico» (Benjamin 2000, 184).

Come mette in evidenza Gian Luca Roncaglia:

I film di Benvenuti sono poveri di una reale tensione emotiva nello scioglimento dell'intreccio: sappiamo fin dall'inizio in *Tiburzi*, che il brigante morirà, in nessun momento di *Confortorio* è dato supporre che potrà arrivare la grazia per i due ebrei. L'interesse dell'autore è diverso: mostrare una sorta di grumo condensato di storia che riemerge dal passato (gli episodi da cui sono tratti i film si svolgono in un arco di tempo assai breve: una notte per *Confortorio*, tre giorni per *Tiburzi*, meno di un mese per *Gostanza*) e far sì che questo "grumo" si faccia portatore d'immanenti conflitti che trascendono dall'atto individuale attraversando trasversalmente tutta la storia. (Roncaglia 2003, 64)

Alla luce di quanto detto sopra, pare evidente che il lavoro di ricerca e studio delle fonti e documenti pone al cineasta un compito non dissimile da quello svolto dallo storico *tout court*. Il regista si trova a dover esaminare documenti diversi, confrontarli fra loro, interpretare la parola di uomini vissuti secoli prima. Il confronto con epoche passate e con sistemi di cultura e di pensiero ormai scomparsi pone una grande responsabilità nella trattazione dei soggetti.

Si può osservare che nella fase preliminare di ricerca e stesura della sceneggiatura i due campi d'interesse, quello del cineasta e quello dello storico, s'intersecano tra loro, realizzando uno scambio proficuo di competenze e di saperi: il cineasta si approssima allo storico e allo storico viene chiesto invece di avvicinarsi alle esigenze del racconto filmico

Fin qui abbiamo analizzato come viene vissuto il percorso artistico che dall'analisi del documento storico porta alla sceneggiatura del film. Ma analizzando nel dettaglio il *modus operandi* di Paolo Benvenuti vediamo come la sceneggiatura possa subire ulteriori modifiche anche nella fase di pre-produzione. Queste modifiche sono comunque legate all'interpretazione che Benvenuti dà al documento storico.

Per l'autore pisano anche i luoghi sono documenti storici. In questo senso la ricerca delle location viene vissuta come una seconda fase della ricerca storica in cui si cercano i luoghi con la stessa cura e attenzione dell'analisi d'archivio. Trovare una location adatta è un lavoro che si muove di pari passo con la corretta interpretazione del documento storico da cui la storia è nata.

In questo senso anche la sceneggiatura è suscettibile di cambiamenti in base alle suggestioni che i luoghi fanno emergere nella coscienza e nella mente dell'autore. Tutti questi cortocircuiti, queste costruzioni di senso e queste rielaborazioni strutturali sono il frutto di un'indagine che Paolo Benvenuti conduce con incessante determinazione, un'indagine che transita dal lavoro sul documento storico alla sua traduzione nell'immagine filmica.

Per cogliere con maggiore evidenza questa linea esperienziale e produttiva potremmo ricordare la minuziosa ricerca di luoghi che Benvenuti compie nel suo unico film meta-storico, *Il bacio di Giuda*. Passando in rassegna, in un affresco poliedrico, l'iconografia di Cristo all'interno della storia dell'arte, Benvenuti dedicò grande attenzione nel tessere – attraverso precise scelte di location – un arazzo ambientale che inglobasse in sé eterogenee linee architettoniche, al fine di poter filmare la storia di Gesù con lo stesso intento con cui si sfoglia un libro

di storia dell'arte. In *Confortorio* è la ricerca di un'assonanza architettonica con le carceri di Villa Giulia a manifestarsi come imperativo categorico e ad avviare il regista pisano allo studio comparativo tra il luogo originale in cui accadde la vicenda storica ed un possibile riadattamento produttivo-esecutivo. *Tiburzi* racchiude in sé (forse più di ogni altro film dell'autore) i sentori, le note e l'armonia d'una sinfonia d'amore sui paesaggi perduti. In questa pellicola il regista pisano declina con estensione tutto l'amore per i paesaggi agresti e usa i luoghi come bussola nella costruzione della struttura narrativa. I numerosi sopralluoghi in Maremma con tanto di antiche carte geografiche alla mano hanno permesso a Benvenuti anche di scoprire sentieri, radure, scorci dimenticate dagli stessi abitanti del luogo, risalenti al periodo in cui si svolse la vicenda narrata nel film.

Gostanza da Libbiano spinge Paolo Benvenuti all'osservazione dettagliata dei luoghi in interno e ad un'analisi puntuale sulla prossemica degli attori.

È uno sguardo pieno d'amore, quello che nel film *Segreti di Stato* riprende il paesaggio siciliano; nelle immagini riservate ai luoghi di Piana degli Albanesi, la macchina da presa di Benvenuti si ferma per qualche istante dopo l'uscita dei personaggi dal campo, quasi a voler affermare, senza incomprensioni di sorta, l'intento appassionato dell'autore di voler carpire questo paesaggio amato. In *Puccini e la fanciulla* il lavoro sul paesaggio si spinge oltre in un continuo percorso produttivo teso a ricostruire le geometrie degli spazi architettonici e paesaggistici esistenti al tempo della vicenda narrata.

È in questo senso evidentissima nel cinema di Paolo Benvenuti una sentita e incessante ricerca del 'luogo' per ricostruire la spazialità della vicenda narrata. Quali sono i luoghi nei film di Paolo Benvenuti?

Analizzare a fondo questa problematica ci permetterà di comprendere la genesi del discorso dell'autore: da quale immaginario attinge le sue storie e perché?

La poesia che aleggia nelle pellicole di Paolo Benvenuti è la poesia del mondo contadino italiano. L'Italia, paese dalle profonde radici contadine, secondo Benvenuti, si è vista smantellare la propria cultura negli ultimi cinquant'anni dalla DC e dal PCI.

Per Benvenuti quest'operazione dei governanti è un atto crudele e criminale poiché ha costretto il popolo a vivere in un mondo privo di storia e di memoria. È da questa presa di posizione che si può comprendere il ruolo che la poetica di Paolo Benvenuti ricopre all'interno della cinematografia italiana.

Paolo Benvenuti è un 'artigiano' del cinema che fa cinema con la cura d'altri tempi, uno storico appassionato e metodico, un autore che vuol ricostruire la memoria perduta.

Per il regista pisano, i cantori della borghesia italiana contemporanea non sono altro che i complici storici di chi ha ucciso la cultura e la civiltà contadina. La cultura agreste è il nostro *humus* ereditario, è una cultura raffinatissima: mentre gli intellettuali borghesi affollavano i teatri italiani, la civiltà contadina produceva il Teatro del maggio – il teatro popolare-epico – che qualitativamente era all'avanguardia e che è strutturalmente assimilabile al teatro rivoluzionario di Bertolt Brecht.

Il mondo agreste e la ritualità contadina si trasformano, per Paolo Benvenuti, in sentita scelta identitaria e politica. Questo mondo lontano – con i suoi tem-

pi dilatati, con le sue pause d'attesa e di dolce contemplazione, con i suoi ritmi di lavoro e di riposo – affiora dall'animo del regista pisano, divenendo preciso sentiero tematico, che mai verrà contraddetto in più di trent'anni di carriera. È il tema dell'*identità negata* che spinge Paolo Benvenuti a scegliere – a volte in modo magnetico, per caso, quasi con assenza d'intenzione – le storie da realizzare.

Il cinema di Paolo Benvenuti è, in questo senso, un atto d'amore verso i personaggi la cui identità è stata schiacciata, soppressa, vilipesa da una società giudicante e giudicatrice. Uomini e donne cui è stato negato il diritto di parola.

Riportiamo qui di seguito il segmento di un saggio di Virgilio Fantuzzi che evidenzia dettagliatamente questo aspetto:

Il filo conduttore che collega reciprocamente i sei lungometraggi a soggetto che Paolo Benvenuti ha realizzato finora è l'impegno costante, la caparbietà, che egli pone nel rivendicare l'identità negata. Giuda non aveva intenzione di tradire Gesù. Il ruolo di traditore gli è stato affibbiato a cose fatte, quando non aveva nessuna possibilità di scagionarsi. È questo il senso di *Il bacio di Giuda*. La pessima fama dell'apostolo da tutti ritenuto infedele, quantunque immeritata, passa per una sorta di contaminazione linguistica (Giuda-giudei) da un singolo individuo a un intero popolo, ed è fonte di discriminazione, odio, persecuzione. I due ebrei di *Confortorio*, condannati a morte per furto aggravato nella Roma del Settecento, appartengono agli stati umili del popolo e non hanno consapevolezza della loro identità etnica e religiosa. L'acquistano nel corso di una notte durante la quale sono costretti a misurarsi con un gruppo di cristiani che, armati delle migliori intenzioni, vogliono convincerli a farsi battezzare prima di salire sul patibolo.

I due ebrei, intesi come criminali, sono pesci piccoli. Diverso è il caso del brigante Tiburzi, che dà il titolo al terzo film di Benvenuti. Pur essendo pagato dai latifondisti della Maremma, il brigante, attivo tra il Granducato di Toscana e lo Stato della Chiesa nella seconda metà dell'Ottocento, acquista fama di difensore dei deboli contro le angherie dei prepotenti. Con l'avvento dello stato unitario, la sua figura d'intermediario imbarazza i vecchi padroni e crea problemi ai nuovi. Coloro che fino a quel momento si erano serviti di lui decidono di farlo scomparire silenziosamente. Dotato di un'intelligenza molto acuta, Tiburzi capisce che lo stanno privando della sua identità e decide di riappropriarsene con una morte spettacolare che sia all'altezza delle sue imprese precedenti.

Anche Gostanza, la guaritrice processata come strega a San Miniato al Tedesco sul finire del Cinquecento, difende con pervicacia la propria identità. Pretende che i giudici le riconoscano il suo status di "diversa" anche a costo di finire bruciata. In quel momento storico è in corso un cambiamento culturale che è avvertito da coloro che gestiscono il potere. Non siamo più nel Medioevo, anche se molti, forse troppi non se ne sono ancora accorti. La scienza moderna sta muovendo i primi passi. Non è lontano il processo contro Galileo, che pone agli inquisitori problemi di tutt'altro genere rispetto a quelli che sono elencati nel *Malleus Maleficarum*, testo base della lotta alle streghe nei secoli precedenti. In *Gostanza da Libbiano*, a differenza di quello che accade in *Dies irae* di Dreyer, con il quale ha qualche rapporto di affinità, roghi non se ne vedono.

Con *Segreti di Stato* giungiamo alla metà del Novecento: gli anni del ministro Scelba e del bandito Giuliano. Il film pone al centro la figura di Gaspare Pisciotta, comunemente ritenuto un infame per aver tradito e ucciso il capo, che era anche suo cugino. Benvenuti non può allinearsi con l'opinione più diffusa (una verità di comodo che copre altri segreti...). Imbracciando la macchina da presa, il regista si china ad osservare che cosa succede dentro l'anima di un uomo coinvolto in giochi di potere più grandi di lui.

Puccini e la fanciulla descrive l'ambiente dove viveva il grande musicista – una casa lussuosa sulle rive del lago di Massaciuccoli – come un autentico groviglio di vipere. Anche qui c'è una creatura che, pur essendo innocente, è ritenuta colpevole, e lotta fino alla morte per non lasciarsi sopraffare dagli altri (tutti gli altri), che la vogliono invischiare nel loro mondo fatto di compromessi, di inganni, di corruzione. Unica viva tra i morti viventi, come un'eroina di Dreyer (Giovanna, Anna, Gertrud), Doria Manfredi si avvia camminando da sola verso il proprio destino. Benvenuti non si limita ad accompagnarla in punta di piedi fino alla soglia della morte, ma la varca con lei per farci vedere cosa c'è in quel mondo, fatto di luce e di ombra, che si apre al di là di essa. (Fantuzzi 2010, 22-23)

Da questo approfondimento credo emerga chiaramente come il soffermarsi sull'importanza che Paolo Benvenuti riserva ai luoghi della vicenda narrata si riveli un percorso fruttuoso, guidandoci chiaramente alla scoperta della dimensione etica del cinema dell'autore e al fulcro tematico della sua intera filmografia: appunto il *rivendicare l'identità negata*.

Paolo Benvenuti. Cinema, comunicazione, pedagogia

1. Da Roberto Rossellini a Paolo Benvenuti: assimilazione e ricerca

Nell'affrontare il cinema di Paolo Benvenuti è inevitabile trovarsi davanti a un nucleo fondamentale della sua carriera artistica: il rapporto con Roberto Rossellini. Come abbiamo visto, Benvenuti conosce il cinema di Rossellini tramite il seminario del 1968 a Venezia dove per la prima volta vede *Europa 51*; a quell'esperienza seguono un secondo seminario di stampo monografico sul cinema di Rossellini, che Adriano Aprà e Gianni Menon organizzarono proprio a Pisa nella primavera del 1969, e il successivo praticantato come assistente alla regia, nel film *Letà di Cosimo dei Medici* (1972), nel quale il giovane Benvenuti ha l'occasione di vedere il Maestro all'opera.

Molti sono i passaggi di senso che, disseminati nella poetica di Paolo Benvenuti, trovano origine nel discorso cinematografico del maestro romano. Quella che andiamo qui di seguito a proporre è un'analisi comparata che a partire dalle dichiarazioni di Roberto Rossellini, ci permetta di leggere in filigrana il declinarsi degli snodi fondamentali nel cinema di Paolo Benvenuti.

In questo modo sarà possibile approfondire le assimilazioni ideologiche e le differenziazioni metodologiche che nel corso del tempo hanno portato il cinema di Benvenuti ad una completa autonomia rispetto alle lezioni del Maestro.

Per chiarezza d'analisi abbiamo 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*.

1) *Il metodo di lavoro*

Mostrare e non dimostrare. Rispetto a quale fosse per lui il primo pilastro del neorealismo, così si esprime Roberto Rossellini:

Ecco, questo è il punto, questo è quello che mi muove ancora oggi: partire dal fenomeno ed esplorarlo e far scaturire da questo liberamente tutte quante le conseguenze, anche politiche; non sono mai partito dalle conseguenze e non ho mai voluto dimostrare niente, ho voluto soltanto osservare, guardare, obiettivamente, moralmente la realtà e cercare di spronarla in modo che da essa scaturissero tanti dati dai quali si potevano poi trarre certe conseguenze. (Rossellini 2006, 403)

Questo dogma del *mostrare e non dimostrare*, Paolo Benvenuti lo introietterà profondamente nella sua poetica. Possiamo notare questo approccio ideologico nel modo in cui Benvenuti decide di affrontare la ricerca storica, leggere il dato storico, dare un assetto linguistico alla storia sullo schermo.

La ricerca storica di Benvenuti non forza mai la mano ma attende pazientemente (anche anni se necessario) le conseguenze espresse dai documenti. La lettura delle fonti cerca sempre una prassi 'oggettiva' e il linguaggio cinematografico di Benvenuti, filtrato dalla documentazione pittorica, vuole solo mostrare lo sguardo di un'epoca, di una cultura, di un'impronta antropologica.

Il cinema di Benvenuti si sforza di non cercare mai né una tesi né un giudizio critico, racconta semplicemente gli eventi di una data storia, mostrando spesso un nuovo assetto nella ricostruzione degli eventi. In ogni caso si mostra una nuova via, ma non si cerca di dimostrare che quella nuova via sia la migliore; certamente – è lecito pensarlo – è per l'autore la più plausibile.

Impassibilità. Prosegue Rossellini:

Cerco sempre di rimanere impassibile. Trovo che quello che c'è di sconvolgente, di straordinario, di commovente negli uomini è proprio il fatto che i grandi gesti e i grandi fatti si producono nello stesso modo, con la stessa risonanza dei piccoli fatti normali della vita. È con la stessa umiltà che cerco di trascrivere gli uni e gli altri. (Rossellini 1995, 11)

In questa frase di Rossellini è contenuta l'essenza di come Paolo Benvenuti si avvicina alla storia e drammatizza la storia.

L'*impassibilità* diventa la chiave di lettura che permette a Benvenuti d'interessarsi alle piccole storie, di trovare nelle vicende di vita quotidiana, negli eventi di piccoli uomini, il fuoco pulsante del suo interesse. Inoltre l'*impassibilità* incarna per Benvenuti anche il senso della distanza che occorre all'autore di film storici; quel senso del distacco metodologico che gli permette di interpretare il documento nel modo più oggettivo e filologico.

Sceneggiatura, ritmo e istinto percettivo. Afferma Rossellini:

È in parte una leggenda che io giri senza sceneggiatura, improvvisando continuamente. Ho ben chiara in mente la 'continuità' dei miei film; inoltre ho

le tasche piene di note; tuttavia devo confessare che non ho mai capito bene la necessità di avere una sceneggiatura se non per assicurare i produttori. Cosa c'è di più assurdo che la colonna di sinistra: "piano americano – carrellata laterale – la cinecamera panoramica e inquadra..."? È un po' come se un romanziere facesse la sceneggiatura del suo libro: a pagina dodici congiuntivo perfetto, poi un complemento oggetto indiretto...! Quando alla colonna di destra, lì ci sono i dialoghi: io non li improvviso sistematicamente, sono scritti da parecchio tempo, e se li do all'ultimo momento è perché non voglio che l'attore, o l'attrice, vi si abitui. (Rossellini 1995, 15)

Questo *modus operandi*, Paolo Benvenuti lo assimilerà a più riprese nel corso della sua esperienza cinematografica. Nei primi due lungometraggi *Il bacio di Giuda* (1988) e *Confortorio* (1992), Benvenuti arriva sul set con un rigido e dettagliato *découpage* delle inquadrature del film. Tutto è diviso, ordinato, catalogato nelle cartelle dei giornalisti. Benvenuti inizialmente segue quest'approccio anche per una premura produttiva. Pochi soldi a disposizione, nessuna possibilità di sfiorare sui tempi previsti. Ma è con il suo terzo lungometraggio, *Tiburzi* (1996) che all'autore pisano tornano alla mente le raccomandazioni del Maestro.

Non ho bisogno di appoggiarmi a schemi o consuetudini per girare un film. Per me l'ispirazione viene sul posto. [...] Voglio arrivare sul luogo delle riprese con una sensazione nuova. Ho una coscienza molto precisa di quello che voglio dire, ma non so mai come procederò prima di cominciare a girare. In ogni mio film voglio captare la realtà. Ora la realtà non esiste, è sempre soggettiva. Bisogna quindi rubare all'istante delle sensazioni, delle emozioni che creano allora un ambiente di realismo. (Rossellini 1995, 16)

La percezione del reale aiuterà Benvenuti anche a sentire istintivamente l'evoluzione ritmica delle scene da girare. Il ritmo era infatti uno snodo fondamentale nel metodo di Rossellini:

Accade spesso che tenga a mente lo sviluppo delle scene e che quindi non abbia bisogno di scriverle. Per me ciò che conta di più è il ritmo. E siccome tengo conto dell'ambiente delle riprese, che apporta sempre nuove idee, la mia sola improvvisazione nel lavoro va nel senso del ritmo migliore, adatto a mantenere uno stato di tensione che deve sfociare in un finale, che voglio sia sorprendente e brutale. (Rossellini 1995, 16)

Lo lancio verso l'improvvisazione sul set servirà a Benvenuti anche per sublimare la famosa 'regola d'oro', che il Maestro gli aveva spiegato durante il suo soggiorno al seminario pisano: «L'inquadratura corretta è quella che ti fornisce il maggior numero d'informazioni».

Ma come giungere alla consapevolezza di questo assunto? Benvenuti durante il film *Tiburzi*, dovendo girare in esterni in mezzo alla natura maremmana, non avrà altra scelta che abbandonarsi all'improvvisazione e proprio questo 'concedersi' alla realtà, all'imprevisto del set, sarà la chiave per aggiungere consapevolezza alla comprensione dell'assunto rosselliniano. Benvenuti sperimenta

tò personalmente anche come l'abbandono e lo studio del reale possano essere la porta d'ingresso non solo verso la scelta del punto di vista ma anche verso il senso della bellezza.

Dichiarava a tal proposito Rossellini:

Quando mostrate un albero, bisogna che esso vi parli della sua bellezza di albero, una casa della sua bellezza di casa, un fiume della sua bellezza di fiume. E gli uomini e gli animali anche. Una tigre, un elefante, una scimmia sono altrettanto interessanti d'un gangster, o d'una donna di mondo, e viceversa. È l'istinto che mi interessa. Se questo è quello che i critici chiamano neorealismo, sono d'accordo. In tutti i miei film ho sempre cercato di avvicinarmi all'istinto [...]. Quando uso il termine "istinto" lo uso in questo senso, riferendomi alla complessità dell'atteggiamento necessario a chi vuole studiare la realtà. (Rossellini 1995, 20-21)

Il lavoro sugli attori. Scrive Rossellini:

Poiché sono alla ricerca di qualcosa di assolutamente sincero, di assolutamente vero, cerco di fare a meno di un lavoro preparatorio troppo minuzioso. Prendo un individuo che mi sembra abbia l'aspetto fisico della parte, per permettermi di spingere fino alla fine la mia storia. Siccome non è un attore ma un dilettante, lo studio a fondo, me ne approprio, lo ricostruisco, e utilizzo le sue capacità muscolari, i suoi tic, per farne un personaggio. Quindi, il personaggio che avrò immaginato sarà forse cambiato nel frattempo, ma per arrivare allo stesso fine. Per abbandonare la mia prima idea e arrivare a un'altra, altrimenti non ho fatto nulla. (Rossellini 1995, 27)

In questo senso emerge chiaramente come, nel lavoro di Benvenuti, vi sia sempre stata la ferma intenzione nel selezionare i volti direttamente 'dalla strada'. Quello che Rossellini fece per *Paisà* (1946), Benvenuti l'ha fatto per quasi tutti i suoi film. Data la natura storica delle sue opere, Benvenuti è sempre alla ricerca di quei volti «del passato» che sono difficilissimi da trovare ma che per l'autore pisano sono di fondamentale importanza ai fini di un'accurata veridicità storica. Inoltre, anche la modalità con cui Benvenuti plasma il personaggio è quasi sovrapponibile al sistema rosselliniano. L'attore in questo senso viene visto come portatore di testo. Quello che è importante è la sua fisicità, la sua postura, i suoi gesti naturali. Il regista interviene solo per far scoprire alla persona le sue caratteristiche naturali (importanti per la resa del personaggio). Scrive Ancora Rossellini:

Hanno detto che io sarei riuscito a cavare dai miei interpreti tutto ciò che avessi voluto. Ma ciò che voglio è di aiutarli a esprimere se stessi; e a tradurre così l'ambiente in cui vivono, la classe alla quale appartengono, le differenti reazioni di un popolo in circostanze date. (Rossellini 1995, 27)

Evidente emerge la differenza nella direzione attoriale tra una persona «presa dalla strada» e un professionista. In questo senso si esprime Rossellini:

Se si ha a che fare con buoni artisti professionisti, essi non rispondono mai esattamente all'idea che uno si è fatto del personaggio. Per giungere a creare

veramente il personaggio immaginato, bisogna che il regista intraprenda una lotta col suo interprete e finisca per piegarlo alla sua volontà. (Rossellini 1995, 16)

Questa posizione netta di Rossellini viene in parte addolcita nella dinamica del cinema di Benvenuti. Per analizzare questo passaggio possiamo richiamare l'esperienza del film *Gostanza da Libbiano* (2000), quando l'autore si trovò a lavorare fianco a fianco con Lucia Poli. Benvenuti, come Rossellini, all'inizio era prevenuto all'idea del dover lavorare con una professionista, forse anche per paura di non riuscire a tirar fuori la realtà autentica della persona. L'assenza di competenze attoriali può essere un vantaggio. Se la persona ha già il *physique du role* e le movenze adatte alla storia, con un lavoro di sintesi, il regista riuscirà più facilmente a plasmare la persona dentro il personaggio. Ma quando l'attore è un professionista, l'approccio deve cambiare. Il professionista ha un modo suo proprio di lavorare e di cercarsi nel profondo. Non si presta ad essere 'un manichino' nelle mani del regista e questo rapporto, se non viene chiarito con opportune mediazioni, rischia di compromettere anche la cooperazione artistica. Nel caso di Lucia Poli e di Paolo Benvenuti, dopo un avvio un po' brusco, i due intenti (quello del regista e quello dell'attrice) si sintonizzarono alla perfezione. Con una buona dose di empatia e di assertività, entrambi riuscirono a collaborare in modo fruttuoso.

Il montaggio.

Il montaggio non è più essenziale. Le cose sono lì, perché manipolarle? Chi fa il cinema crede che il cinema sia sempre un po' un miracolo. Si va in proiezione e si vede qualcosa sullo schermo, è una sorpresa. Poi si capisce il testo che dicono gli attori, un'altra sorpresa. Il procedimento tecnico sorprende sempre: non me, ma molti. Ebbene, la stessa cosa è per il montaggio. È un po' il cilindro del prestigiatore. Si mettono dentro tutte queste tecniche poi si fa uscire un piccione, un mazzo di fiori, una caraffa d'acqua... si rimescola e si fa uscire una caraffa d'acqua, un piccione etc... Il montaggio, preso almeno in questo senso, è una cosa che mi disturba e che non credo sia più necessaria. (Rossellini 1995, 12)

Continuando la nostra analisi comparata, va evidenziato come Paolo Benvenuti, alla stregua del Maestro, demistifichi la funzione del montaggio cinematografico:

Il montaggio mi serve per montare i pezzetti che ho girato. Punto. Il montaggio è un'operazione tecnica. Si giuntano le immagini. L'ordine è già deciso a priori. Il lavoro che facciamo al montaggio è un lavoro sostanzialmente sul ritmo. Ci si interroga sul quando è più opportuno staccare un'immagine per legarsi alla successiva¹.

In effetti, in Benvenuti, dopo un accurato raffronto tra le sceneggiature e il film concluso, possiamo notare che non sussistono significative differenze.

¹ Citazione tratta dal *corpus* di interviste a Paolo Benvenuti tenute dal sottoscritto dal gennaio 2012 al maggio 2014.

Dichiara Rossellini:

Il mio montaggio non obbedisce a nessuna idea preconcepita. Non pre-medito nulla. Ciò che possiedo piuttosto è una certa rapidità d'osservazione, e io mi baso sulle cose che vedo. So sempre che, se l'occhio è portato a vedere certe cose, quelle sono le cose giuste. Non vi faccio sopra della filosofia. [...] non faccio calcoli. So quello che voglio dire e trovo il mezzo più diretto per dirlo. È tutto, non mi rompo certo la testa. (Rossellini in Rondolino 1995, 13)

Questo pragmatismo in post-produzione, viene accolto e rielaborato nel cinema di Benvenuti, tramite un preciso piano di lavoro che consiste nel realizzare l'allineato, seguendo dettagliatamente il girato e la sceneggiatura. Per ogni inquadratura dell'allineato, Benvenuti chiede al montatore di lasciare (sia in testa che in coda), qualche secondo di tempo. In questo modo, il montatore si trova costretto a realizzare un lavoro tecnico, non apponendo nessuna licenza poetica al testo filmico da montare. La parte creativa del montaggio, arriva in un secondo momento con la scelta del ritmo, delle pause e nella dialettica temporale degli stacchi.

2) *Ideologia: etica ed estetica*

L'autore è come un operaio.

Non voglio insegnare niente. Voglio soltanto guardare. Sono soltanto un operaio, un tramite, e basta. Perché devo interpretare? Qual è il punto di partenza? O si ha fiducia nell'uomo o non si ha fiducia. Tutt'e due le cose possono essere egualmente valide. Il mio punto di partenza è che ho una fiducia completa nell'uomo. Se ho una fiducia completa, non gli devo inviare messaggi. Voi fate sempre questo discorso: che uno deve fare la critica; e, facendo la critica, deve accettare un punto di vista; accettando questo punto di vista, lo deve assolutamente convogliare sugli altri. Ma perché quest'opera di digestione la devo fare io? La devono fare quelli che guardano il film. Se abbiamo di fronte un piatto di pastasciutta, ognuno, a cui mi rivolgo, vuol mangiare il piatto di pastasciutta. Non vogliono aspettare che io mi sia mangiato il piatto di pastasciutta e, quando l'ho digerito, per non fare sforzi, se lo mangiano loro: diventa una schifezza tremenda. (Rossellini in Rondolino 1995, 34)

L'impianto didattico del cinema rosselliniano emerge con evidenza in questa riflessione. Il *mostrare e non dimostrare* investe in questo senso l'intero ruolo dell'autore la cui funzione è quella di un 'semplice' tramite. Questo approccio è leggibile anche nel cinema di Benvenuti che, assimilando la «regola del punto di vista», metabolizza anche ciò che nella regola era depositato all'interno, ovvero questo senso «didattico del cinematografo». La scelta del punto di vista è una scelta morale. Si sceglie da dove guardare il mondo.

Volendo per chiarezza creare un binomio classificatorio rispetto all'approccio registico, potremmo dire che vi sono 'grosso modo' due scuole di pensiero sostanzialmente opposte, che in Italia possiamo individuare nella figura di Rossellini da una parte e di Fellini dall'altra. Scrive Benvenuti:

Fellini parte dal presupposto di essere un poeta (e lo è), pertanto quello che ci offre con le sue immagini è il punto di vista del poeta sulla realtà. Rossellini fa un discorso diametralmente opposto: la realtà può essere ripresa da infiniti punti di vista, ma ve n'è soltanto uno "giusto", ed è quello che ci fornisce "il maggior numero d'informazioni possibili" sulla realtà osservata e raccontata. Fellini è alla ricerca del suo personale punto di vista, Rossellini cerca invece il punto di vista che comunica agli spettatori il maggior numero d'informazioni. Fellini è dunque un operatore al servizio della poesia, Rossellini un operatore al servizio della comunicazione. (Benvenuti 2001, 79)

Rossellini invitava tutti i suoi allievi allo *Sguardo* e all'*Ascolto*, un invito a penetrare e a lasciarsi penetrare dalla realtà, un ammonimento al non presentarsi sul set con le inquadrature già pronte e studiate aridamente a tavolino.

Per Rossellini il regista è un operaio al servizio della realtà; è la realtà che deve palesarsi all'autore (consapevole), rivelandogli da quale punto di vista vuole esser carpita.

In questo senso Benvenuti applica la preziosa lezione del Maestro; alla visione registocentrica (in cui l'autore è al centro del mondo creativo e in cui solo la sua sensibilità artistica e poetica può imporsi sulla realtà, scegliendo un punto di vista da cui rapirla e poeticizzarla), si va così a sostituire un nuovo *modus operandi*, una nuova visione in cui il regista è un 'operaio' al servizio della storia. Un autore che utilizza la presenza mentale per essere in simbiosi con la realtà, un autore che si mette in ascolto, per sentire profondamente dentro di sé la realtà in divenire. Il punto di vista sarà solo il frutto di un dialogo, di una comunione.

La bellezza insita nelle inquadrature di Paolo Benvenuti non può essere ravvisabile nel superficiale stampo pittorico della messa in quadro e della messa in scena. Ma l'essenza della bellezza è il premio di tutto questo ineffabile e fluido processo. La bellezza, come afferma Benvenuti, «è il premio che la realtà ti fa per averla compresa pienamente»².

In questo senso, Paolo Benvenuti sposa con sicurezza l'estetica (etica) rosselliniana poiché crede fermamente che il cinema possa divenire uno strumento d'aiuto e non d'imposizione, uno strumento liberatorio e non oppressivo, che lasci allo spettatore lo spazio e il tempo per avere una propria opinione su ciò che sta osservando. Tale obiettivo si realizza costruendo immagini che forniscono allo spettatore il maggior numero d'informazioni. Non stiamo parlando d'informazioni tecniche o documenti scientifici ma del concetto d'informazione nella sua totalità. Il proposito è quello di dare allo spettatore il ruolo di protagonista, e in questo senso l'umile ruolo del regista sta proprio nello scegliere il punto di vista con cui quell'evento si mostra nel modo più corretto (e non in modo soggettivo, in senso felliniano).

Ma cosa muove questa scelta morale? Rossellini spiega così la sua ferma posizione:

² Citazione tratta dal *corpus* di interviste a Paolo Benvenuti tenute dal sottoscritto dal gennaio 2012 al maggio 2014.

Il mio “neorealismo” personale non è nient’altro che una posizione morale che si può spiegare in tre parole: l’amore del prossimo. “Da un lato c’è Rossellini e dall’altro il cinema italiano”, così ha scritto una volta un critico nei miei riguardi, ed è terribilmente esatto. Io cerco di reagire contro la debolezza che rende gli uomini prigionieri volontari – per non dire vittime – per viltà o incoscienza, del loro desiderio di essere in armonia con tutto e tutti. Per idolatria delle regole noi viviamo nel terrore continuo di diventare l’eccezione, perché siamo abituati a identificare l’uomo di cui si parla con l’uomo di cui si parla male. La libertà è il centro e il motore di tutto. Se giungete a una scoperta da liberi è una cosa formidabile; se arrivate ad essere perfetti nel conformismo, ciò non ha nulla di eroico. E ciò che mi preoccupa è di dare questo senso eroico alla vita. (Rossellini in Rondolino 1995, 8)

Il cinema deve lanciare delle scosse, scuotere dall’intorpidimento in cui vive la società. Questo ‘mantra’ che percorre la poetica di entrambi gli autori, è all’origine del neorealismo rosselliniano, ed è all’origine del successivo cinema maieutico di Paolo Benvenuti.

3) *Il senso didattico e informativo dell’arte*

Ma da cosa nasce l’esigenza di un cinema didattico? Evidentemente credo che la causa possa essere delineata dal giudizio che questi autori hanno della loro contemporaneità e di conseguenza, di come si sono trovati ad interpretare lo stato dell’arte all’interno del loro tempo.

A tal proposito, così si esprime Rossellini:

Quanto all’arte, ne facciamo sempre più come mezzo di evasione, segno di decadenza. Dov’è il pensiero là dentro? Non credo che si possa avere una gioia maggiore di quella di pensare, e credo che questa gioia potrebbe diffondersi molto rapidamente se se ne desse la possibilità alla gente. Sfortunatamente viviamo in una società che fa di tutto per rendere la gente la più superficiale possibile, direi addirittura la più canaglia possibile (se non si prende il termine in un significato troppo peggiorativo): c’è nella gente più inerzia che disonestà. Io, che vivo molto isolato, trovo sbalorditivo quando entro in contatto con la gente, scoprire in circolazione idee bell’e fatte (che rappresenterebbero ancora qualcosa), ma addirittura frasi bell’e fatte. Sembra che le abbiano acquistate al supermercato come si acquistano gli oggetti di plastica. E lo spaventoso è che la maggior parte dei discorsi sono fatti di frasi di questo genere. È il segno che siamo arrivati a un tale grado di condizionamento da non essere più capaci di nessuna gioia, di nessuno slancio di scoperta. L’arte stessa è presa in un circolo pericoloso, il cinema come le altre arti. (Rossellini in Rondolino 1995, 35-36)

Nel chiedersi quale anima di Rossellini Benvenuti senta più come propria, ci troveremmo inevitabilmente a trovare la risposta nell’ultima fase produttiva del maestro romano definita più «didattica e didascalica» ed espressa tramite il mezzo televisivo. In questo senso, pare fruttuoso analizzare le motivazioni profonde che sottendono a tale decisione poetica.

Perché un'arte diventi un'arte bisogna che posseda 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. (Rossellini in Rondolino 1995, 30-31)

È questo il punto nevralgico che lega indissolubilmente la poetica di Roberto Rossellini a quella del discepolo Paolo Benvenuti. Una presa di coscienza netta e senza mediazioni, un'idea di una società bisognosa di 'alfabetizzazione' culturale. Afferma ancora Rossellini:

La verità è che ci lamentiamo perché abbiamo di fronte a noi un mondo del quale proprio non afferriamo l'architettura: questo è il problema che mi sembra fondamentale. Senza punti di riferimento non si costruisce nessuna figura geometrica e quindi non si configura nessuno spazio. È per questo che mi sono messo, così, poco alla volta, a studiare, a cercare, a capire le cose che esistono. Quale è il mio scopo? Quello di trasmettere agli altri questa esigenza culturale, questa esperienza didattica, questa esperienza educativa, lasciandoci tutto dentro. (Rossellini in Rondolino 1995, 30-31)

«La vera necessità di oggi è quella di sapere» conferma lo stesso Rossellini per meglio chiarire i principi che informano la sua scelta di un cinema didattico: «quando una civiltà restava immobile per secoli questa necessità non esisteva. Ma adesso la rapidità della crescita è tale che è indispensabile attrezzarci adeguatamente per seguirla, altrimenti restiamo tagliati fuori» (Cresci 1972, 7).

Questa dichiarazione di Rossellini è il miglior biglietto da visita per il suo cinema didattico, un cinema che fruendo dell'immensa possibilità di penetrazione offerta dalla televisione, mira a un'opera di divulgazione culturale percorrendo le principali tappe della storia dell'umanità e del pensiero. Ecco perciò nel loro ordine filmografico *L'età del ferro*, *La presa di potere di Luigi XIV*, *Gli Atti degli apostoli*, *Storia della lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, *Socrate*, *Blaise Pascal*, *Agostino di Ippona*.

«Ho cambiato il mio centro di interesse a mano a mano che mi sono accorto di cercare altre vie di intervento e nuove forme di impegno» (Cresci 1972, 8) ha detto Rossellini parlando del suo passaggio dal cinema alla televisione. «Nel passato i miei film nacquero con l'intento di cercare un certo tipo di verità dettata da una precisa posizione morale. Ora cerco di realizzare un'opera di divulgazione e di diffusione della conoscenza attraverso la televisione» (Cresci 1972, 8).

È importante evidenziare come da questa analisi si vada a definire una profonda differenziazione nel tipo di 'storia' trattata dai due autori: se Benvenuti è animato dalla volontà di riscoprire l'uomo umile attraverso la riduzione della storia, i film televisivi rosselliniani trattano i momenti cardine della storia delle civiltà, illustrando la vita di grandi personaggi storici.

D'altro canto, ciò che accomuna Paolo Benvenuti al Maestro è la funzione sociale del processo artistico. Infatti anche Benvenuti crede in un cinema utilizzabile pure didatticamente nelle istituzioni scolastiche; un cinema che diventi strumento critico al fine di una rigorosa lettura della storia; un cinema che svolga il proprio ruolo educativo nel senso più alto del termine. Rossellini perseguiva quest'obiettivo con i suoi film didattici pensati per una televisione 'democratica' che purtroppo non è mai nata.

Il cinema della riflessione storica è utile, secondo un'accezione rosselliniana – ovvero didatticamente valido per la formazione di una coscienza storica e critica sul passato – ma anche strumento utile per aiutare a capire il presente. Nell'intento etico del suo lavoro Benvenuti continua il progetto rosselliniano di un cinema didattico, a cui, come abbiamo visto, il regista romano si era dedicato dopo il cinema di finzione, sentito ormai come troppo 'suggestivo' e pieno di elementi 'allusivi', perché più direttamente legato agli apparati industriali e commerciali, ai meccanismi empatici della finzione.

Venuta meno l'utopia rosselliniana di una televisione democratica, Benvenuti continua al cinema la lezione del Maestro. La diversità del mezzo in questione implica una diversità di diffusione. Rossellini ambiva a informare una grande quantità di pubblico e la televisione offriva un raggio di azione maggiore rispetto al cinema. Benvenuti realizza un cinema escluso – per sua scelta – dai circuiti ufficiali del cinema spettacolare dirigendosi quindi verso un pubblico circoscritto.

Inoltre – come avremo modo di vedere – questa necessità didattica nel cinema, verrà sublimata da Paolo Benvenuti nell'attività pedagogica da lui svolta, attraverso la consapevolezza del metodo strutturale-maieutico assimilato attraverso la conoscenza e l'amicizia con il noto pedagogo Danilo Dolci.

2. Da Danilo Dolci a Paolo Benvenuti. Il cinema maieutico

Paolo Benvenuti ha sempre amato la pedagogia. Negli anni Ottanta fonda a Pisa insieme ad un gruppo di giovani cinefili il cineclub *Arsenale* e la cooperativa *Alfea Cinematografica*, nella quale impianta una scuola di linguaggio audiovisivo.

Ma ben presto si rende conto che la sua metodologia didattica si scontrava una falla procedurale: «i miei studenti» – afferma Benvenuti – «o accoglievano tutte le nozioni e gli stimoli che gli fornivo, diventando spesso, mio malgrado, copie del Maestro, o rifiutavano sistematicamente tutto ciò che cercavo di condividere con loro»³. È da questo periodo che Benvenuti inizia a ricercare un nuovo impianto pedagogico che permettesse ai suoi studenti di pensare con la loro testa, sfruttando però, l'alfabeto del cinema che andava loro insegnando.

Questa rivoluzione si concretizzò anni dopo (siamo nel 1996), nell'incontro con Danilo Dolci, celebre propugnatore del sistema pedagogico basato sulla struttura maieutica. Con la vicinanza di Dolci, Benvenuti ha la possibilità di

³ Citazione tratta dal *corpus* di interviste a Paolo Benvenuti tenute dal sottoscritto dal gennaio 2012 al maggio 2014.

entrare in contatto con una teoria pedagogica e con la sua applicazione pratica. Il metodo educativo di Dolci si basa essenzialmente sul concetto della maieutica, già sperimentato all'interno di centri scolastici e seminari aziendali con un pubblico variegato che andava dai bambini agli adulti.

Questa pratica trae origine dalle autoanalisi popolari (metodo sociologico utilizzato per analizzare i problemi della gente isolana), e fu messo in pratica da Dolci a partire dagli anni Cinquanta, da quando si trasferì definitivamente in Sicilia.

Centrale negli scritti di Dolci è una riflessione sul significato del «dominio» in educazione. Con il termine 'dominio' lo studioso intende il meccanismo di repressione e d'autorità che la società esercita sull'individuo (dell'uomo sull'uomo, dell'uomo sulla donna, di una nazione su un'altra, dell'uomo sulla natura)⁴.

Dolci chiarisce in proposito che *dominare* significa soprattutto:

Far da padrone assoluto tenendo persone o cose soggette alla propria autorità [...] soggiogare con la forza, sovrastare – reprimere, imporsi – prevalere e così via. Il termine etimologico di *domatore* – sia che ci arrivi attraverso il tardo latino *domator* dal classico *dominator*, sia da altrove – comunque denota “colui che rende ubbidiente e docile, soggioga, sottomette..., fiacca, stronca”. Nel linguaggio dei secoli sentiamo domare le bestie feroci, i tori [...], i servi, la donzella, i popoli, la materia, la peste: pur con ferro, flagelli, lance [...] via via fino ai cannoni. Fino a Hiroshima. (Dolci 1987, il corsivo è dell'autore)

A questo punto Dolci presenta quello che per lui è il rischio incombente, insito nella pedagogia moderna ovvero l'ipotesi concreta che «il dominio» non rimanga come limitata prerogativa di ambiti economici, politici o militari, ma che rischi di invadere il campo dell'educazione. È in questo senso che Dolci parla del *virus del dominio*.

Così si esprime Paolo Freire riferendosi alla *pratica del dominio*: «si tratta di “un'ingegneria del consenso” che si avvale della tecnologia più avanzata per *omologare, reprimere, indurre evasione* (nell'individuo), *dai problemi collettivi*» (Freire 1987). A questo proposito Danilo Dolci prefigura una grande sfida, una grande svolta antropologica intesa attraverso una nuova pratica dei *rapporti* (fra uomo e uomo, uomo e natura, ecc.). Questa nuova sfida sarà realizzabile solo mediante un'azione educativa consapevole dei nessi 'malati' e con un unico scopo: ricostruire nuovi rapporti attraverso un approccio ermeneutico. Di fronte a questa sfida, Dolci concepisce e sperimenta un metodo pedagogico di stampo socratico. Come è noto il primo pensatore a parlare di maieutica è stato Socrate facendone il perno della sua filosofia. Egli infatti paragonava il ruolo dell'insegnante a quello della levatrice: quest'ultima, infatti, non ha alcun ruolo nel concepimento del nascituro ma aiuta la madre nel metterlo alla luce. Così l'insegnante deve

⁴ Antonio Mangano, *Educazione e dominio in Danilo Dolci*, disponibile all'indirizzo <http://www.centrostudialeph.it>. Per un approfondimento su Danilo Dolci si rimanda all'opera dell'autore (Dolci 1993).

assistere gli allievi nel far emergere qualità e capacità che sono già in loro e che le condizioni esterne talvolta costringono a non estrinsecare pienamente. Da qui l'importanza della maieutica, nella crescita e nello sviluppo delle persone. È chiaro che questa impostazione non mette tanto al centro della formazione l'accumulazione delle conoscenze, quanto la formazione del carattere delle persone stesse. Le conoscenze, infatti, possono venire dall'esterno, ma il carattere, per svilupparsi, deve fare i conti con le qualità interiori dell'individuo, e con le sue capacità di sguardo, di ascolto, di empatia, d'impegno etc., che possono essere rinforzate ed incoraggiate (questo il ruolo del maieuta) ma non possono venire semplicemente trasmesse dall'esterno⁵. «Una società consapevole dell'educazione» – sostiene Dolci – «che voglia essere estranea ai rapporti di dominio e anzi cercare di riconoscerli (per combatterli), dovrebbe spiegare perché storicamente i rapporti scolastici – che per loro natura dovrebbero essere volti a favorire la crescita umana – creino invece noia e rifiuto nei ragazzi, come grandi personalità concordemente riferiscono nei secoli (Mangano 1992).

Il bambino non aspetta che qualcuno gli faccia conoscere l'ambiente che sta intorno a sé. Stabilisce in modo immediato, man mano che può, un rapporto con le cose (attraverso il gioco), per esplorarle. Questa esplorazione avviene persino in base ad un *metodo di ricerca*, stabilito dalla natura: *il metodo per prove ed errori*.

L'essere umano infatti, si presenta sin dalla prima infanzia come un *soggetto in tensione di ricerca*; questa tensione trova soddisfazione con la scoperta delle vite tramite il gioco, che si configura come un'esplorazione del mondo e dell'ambiente circostante, in modo spontaneo e naturale. Nel corso dell'età evolutiva, questa scoperta si articola in una serie di domande agli adulti (l'età dei perché). Se durante il processo di crescita, il bambino/l'individuo cessa di porsi nuove domande – rompendo questa produttiva dinamica di scoperta-confronto con l'esperienza – significa che qualcosa in lui si è incrinato: è stata repressa la sua funzione di ricerca tramite un soffocamento sistematico della sua curiosità naturale. Molto spesso questo processo di assuefazione o adeguamento a un ordine stabilito dall'esterno, comincia in famiglia, allorché mostriamo una nefasta indifferenza alle domande dei nostri figli e nipoti. E il processo continua poi nella scuola, quando i bambini, i fanciulli, i pre-adolescenti vengono costretti ad adattarsi al *dato*, senza essere educati al *progetto* e all'*auto-progetto*, senza dar corso alle loro domande e acquisire il metodo dell'autoapprendimento che è, secondo quanto deciso dalla stessa natura, metodo di ricerca, come risposta ai bisogni dell'intelligenza. A questo modo, come dicono giustamente molti educatori, al posto di "*insegnare*" a *pensare*, offriamo dei *pensati*, al posto di promuovere il dialogo e il *comunicare*, offriamo *comunicati*. *Sopprimiamo i processi produttivo-creativi, sostituendoli con dei consumi, con dei risultati* già pronti, offerti dall'esterno. (Mangano 1992)

⁵ Lamberto L'Abate, *Il dialogo, una maieutica reciproca. La lezione del "Gandhi italiano"*, Danilo Dolci, disponibile all'indirizzo <http://www.lavocedifiore.org>.

Questo metodo d'insegnamento, che ad oggi va per la maggiore, ed è abitualmente utilizzato nelle istituzioni scolastiche e accademiche, è nocivo e non produttivo per la crescita dell'individuo in quanto, spiega Dolci,

È un sistema di trasmissione unidirezionale, tramite il quale si trasmette appunto ad individui (giovani o adulti), una cultura già pronta, da accettare con passività (dalla cattedra, dal manuale). Tra l'educatore e l'allievo si sviluppa una comunicazione di tipo verticale e non orizzontale; così l'insegnante (anche se inconsciamente) mira a spegnere l'interesse per la domanda (fulcro vitale dell'apprendimento consapevole). (Mangano 1992).

La repressione dei poteri naturali della persona umana (il pensiero, l'immaginazione, la creatività, l'affettività e la comunicazione interpersonale) è anche caratterizzata dall'azione trasmissiva dei mass-media. Anche questo è un tema ricorrente nell'esperienza e nella riflessione di Danilo Dolci: la ricerca della distinzione fra 'trasmettere' e 'comunicare' ha lo scopo di chiarire l'azione appunto repressiva del trasmettere, come azione unilineare, unidirezionale – da trasmittente a ricevente – radicalmente estranea alla circolarità interattiva del comunicare. Che si tratti del trasmettere scolastico o di quello mass-mediale, la trasmissione reca in sé la presunta assolutezza del messaggio, nei riguardi del quale l'interazione del ricevente è del tutto irrilevante.

«Il dominio diventa così» – spiega Antonio Mangano – «molto più chiaramente che in passato, *dominio delle menti*, attacco subdolo ai poteri critici, immaginativi, cooperativo-comunicativi, dei dominati. Diviene inquinamento mentale, non solo della natura»⁶.

Dolci sostiene che l'istruzione non è solo un «sapere», un «bagaglio» nozionistico ricevuto da altri, ma richiede lo sviluppo di un metodo di ricerca, di conquista e rielaborazione individuale. Questo metodo maieutico non mira ad ottenere conoscenze, ma elementi di abilità per produrre conoscenze, che poi verranno utilizzate dall'individuo per vivere in modo consapevole e critico.

La cultura dunque diviene un «sistema aperto» che permette l'interazione con l'essere personale dell'individuo: la teoria subisce, con questo particolare sistema pedagogico, una metamorfosi, mutando in progetto e poi ancora in processo.

La struttura maieutica è quella particolare organizzazione dell'apprendimento, della ricerca presupposta dall'apprendimento, che non ha al suo centro un corpo di verità prestabilite – trasmesse dalla cattedra o attinte al manuale – cui adeguarsi. Al centro dell'attività maieutica vi è un problema, che viene posto a tutti i presenti e su cui ciascuno è invitato a riflettere e a comunicare agli altri le sue riflessioni.

Nel comunicare le proprie riflessioni, ciascuno fa un dono all'altro, è maieuta nei riguardi di ciascun altro. L'inter-agire comunicativo, non violento anche

⁶ A. Mangano, *Educazione e dominio in Danilo Dolci*, <http://www.centrostudialeph.it>.

se conflittuale, impegna il rapporto dei componenti fra loro, di ciascun componente con l'insieme.

Le conclusioni via via raggiunte sono e rimangono aperte. Non esistono verità chiuse o definitive, che un individuo o un gruppo possa imporre agli altri, giacché «la ricerca non è lineare e deterministica» – come lineare e deterministica si supponeva fosse l'evoluzione generale del corso storico – ma è interattiva e ciclica: le riflessioni di ognuno suscitano così riflessioni, integrazioni, correzioni negli altri.

La struttura pedagogica di Dolci prende origine dal termine *struere* (costruire) e si basa, infatti, sulla relazione che intercorre tra le diverse parti del gruppo (non più di venti persone, disposte in cerchio per favorire una comunicazione orizzontale) e della relazione che ogni individuo del gruppo instaura con l'insieme.

Punto di partenza è un bisogno: la necessità di conoscere, di apprendere, di far luce su un problema che viene posto a tutti i presenti e su cui ciascuno è invitato a pensare e comunicare le proprie considerazioni. Materiali per la riflessione possono essere anche degli scritti, informazione attinte da manuali, senza permettere però a questi mezzi di costituirsi e d'imporsi come un sistema chiuso e vincolante. La ricerca cooperativa della risposta, attraverso un continuo chiedere e domandarsi da parte del conduttore, dà vita a un processo di crescita/apprendimento collettivo che si realizza nella forma di dialogo/comunicazione tra le diverse parti del gruppo; quindi l'individuo riesce ad apprendere tramite l'incontro con l'altro. In questo processo di elaborazione e riflessione collettiva, ogni parte è in rapporto con l'altro: nel comunicare le proprie esperienze individuali, le proprie conoscenze e riflessioni, ciascuno è maieuta nei confronti dell'altro.

Antonio Mangano esprime la rivoluzionaria conseguenza dell'impatto della pedagogia di Dolci:

La struttura maieutica consente a ciascuno la maturazione dell'interesse collettivo. All'interno del gruppo maieutico, ciascuno dipende tanto da sé quanto dipende da ciascun altro e dal gruppo unitariamente considerato. Mi sembra questa una ragione importante per superare quell'individualismo messo in chiaro dagli antropologi, che si esprime nell'indifferenza per l'interesse pubblico, nell'incapacità di percepire i propri poteri e le proprie responsabilità verso i problemi (micro e macro) comunitari, nel fatalismo rassegnato nei riguardi degli avvenimenti che passano sulla testa di tutti noi e verso i quali non riusciamo a concepire una reazione responsabile, una reazione democratica⁷.

Dopo la conoscenza con Danilo Dolci, Benvenuti fa propria la lezione del metodo *strutturale-maieutico* applicandolo nei corsi sul linguaggio cinematografico.

Ai fini del nostro studio ci sembra cruciale richiamare questa esperienza perché chiave di lettura per il cinema dell'autore. In questo senso, nel momento in cui scomodiamo una definizione pedagogica applicandola al linguaggio cinematografico, va tenuto presente che Benvenuti conosce Dolci in una fase ormai

⁷ A. Mangano, *Educazione e dominio in Danilo Dolci*, <http://www.centrostudialeph.it>.

matura del proprio percorso autoriale. La definizione di *Cinema maieutico* è stata coniata da Dolci, che tendenzialmente non amava il cinema e lo riteneva, come tutti i mezzi mass-mediali, uno strumento di trasmissione non di comunicazione. Dalla vicinanza con Benvenuti, Dolci apprende una diversa forma di cinema: film dalla forma aperta, che ricerchino un contatto attivo con lo spettatore e siano per lui stimolo di riflessione.

Quale fu il mastice che legò così indissolubilmente Paolo Benvenuti e Danilo Dolci, tanto da decidere insieme di progettare una scuola di cinema con struttura maieutica? A mio avviso questo fattore va ricercato in prima istanza nella definizione di cinema inteso come strumento di crescita individuale, secondariamente nella funzione del regista letta e vissuta nell'accezione (rosselliniana) di operatore al servizio della comunicazione.

Il cinema di Benvenuti è un'esperienza attiva, che richiama lo spettatore a una consapevolezza guidata. I ritmi, i silenzi, i passaggi di senso e le dinamiche del montaggio, rappresentano spazi per il pensiero dello spettatore, oasi per la riflessione e per la crescita. Il ritmo del pensiero ha una cadenza ondivaga nei porsì domande. Le domande generano altre domande divenendo catalizzatrici di conoscenza.

La distanza critica con cui l'autore si pone al pubblico attinge il suo *humus* dal teatro di Bertolt Brecht. In questo senso, tutto ciò che agisce sulla programmazione delle emozioni (tipica della fruizione spettacolare), viene nei film di Benvenuti, eliminato sistematicamente.

Benvenuti vuole proporre un cinema di anti-ipnosi, muovendosi in direzione contraria al culto del 'dominio'. E a tal proposito, potremmo chiedersi come mai il suo cinema sia stato così frequentemente marchiato con il termine di «disturbante».

Benvenuti sostiene che il trattamento riservato ai suoi film sia perfettamente coerente con la società e con la logica del dominio; chi prova a scuotere le coscienze, è etichettato come scocciatore della 'quiete pubblica'.

Tutto il cinema di Benvenuti appare costantemente animato dalla ricerca di una forma comunicativa che faccia spazio allo spettatore e al suo pensiero, per ricercare il vero significato della parola 'comunicare' ovvero, mettere in comune, fare la *cum*-unione e, in ultima accezione, mettere insieme i doni. Così Benvenuti esprime il suo modo di fare cinema: «Questa mia creatività cerco di ridarla agli altri in funzione di una comune crescita culturale, intendo farlo in sordina, per quanto mi è possibile, come un normale servizio sociale volontario»⁸.

⁸ Citazione tratta dal *corpus* di interviste a Paolo Benvenuti tenute dal sottoscritto dal gennaio 2012 al maggio 2014.

Il pittore con la macchina da presa

1. Le scatole cinesi della rappresentazione: Cinema, pittura, teatro. Dall'utilizzo storiografico del documento pittorico all'etica del punto di vista

Come si riconosce un autore o se ne suppone l'esistenza? I fattori di scelta, giudizio, investimento – si sa – sono tanti, forse troppi e divergenti. Ma nei casi migliori, aldilà del margine di errore comunque elevato, il criterio può essere estremamente semplice: un'inquadratura!

L'inquadratura a partire dalla quale ogni altra, precedente o successiva, rivela all'interno del testo filmico un progetto, un'idea di cinema in divenire. Una sfida all'esistente, al già visto e sentito. Un'inquadratura che – veicolando un discorso nuovo tutto da verificare – diventa l'equivalente audiovisivo di un concetto. «Ogni concetto» – secondo Gilles Deleuze – «rinvia a un problema». (Mancino 2010, 20-26)

In questo senso, sono proprio le inquadrature (le specifiche della messa in quadro e della messa in scena) a rimandare potentemente al cinema di Paolo Benvenuti.

Come racconta Virgilio Fantuzzi:

Da sempre Benvenuti affianca all'attività di regista, quella d'insegnante in una scuola di cinema. Quando gira un film, ingaggia nella troupe – in qualità di tecnici e assistenti – i più dotati tra i suoi allievi. Tra una ripresa e l'altra, come si sa, ci sono pause durante le quali il direttore della fotografia prepara l'inquadratura successiva. Ebbene, chi ha avuto modo di osservare Benvenuti al lavoro, si è

accorto che queste pause sono riempite da vere e proprie lezioni impartite dal maestro agli studenti che lo hanno seguito sul set. «Perché un film sia valido – è la lezione che ripete sovente – è necessario che ogni inquadratura lo sia. La tensione che regge un film da un capo all'altro, è la stessa che si riverbera in ogni singola inquadratura, fotogramma dopo fotogramma, dall'inizio alla fine». Alla lezione teorica segue l'esemplificazione pratica, che coincide con il lavoro stesso che viene eseguito. Ogni inquadratura – spiega Benvenuti ai suoi alunni – è una cellula viva dell'organismo vivente che è il film. (Fantuzzi 2009b, 292-304)

Benvenuti si sente discepolo di quei grandi maestri del cinema che fecero del concetto di inquadrare un perno della loro poetica; ad esempio Alfred Hitchcock, Carl Theodor Dreyer, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.

L'inquadratura è molto più di uno strumento dentro il quale far transitare (anche pur con tutte le tecniche del caso) le storie: è bensì il punto nevralgico della coscienza autoriale, della sua scelta civile, storica e politica. È il risultato del punto di vista da cui si guarda il mondo o si decide di non guardare il mondo. In egual modo, puntualizza Benvenuti, «il punto di vista non è mai oggettivo ma è sempre (e per definizione) soggettivo»¹.

Vi è sempre, dietro la genesi di ogni inquadratura, quella pulsione di sguardo che decide cosa mostrare e cosa non mostrare, come mostrarlo o come invece non mostrarlo, come farlo intendere senza esplicitarlo, come renderlo evidente tanto da saturarlo. Sempre e comunque l'autore interviene con un giudizio (che è un giudizio sul mondo); e anche quando a palesarsi è una forma di sguardo che Branigan definiva «oggettiva neutra»², è dar tener presente che il termine 'oggettivo' di per sé sta solo a fornire un ausilio classificatorio al fine di declinare (dove ve ne siano e ve ne sono) le differenti forme di sguardo nel linguaggio cinematografico. In ogni caso, anche l'oggettiva più sobria, anche un *establishing shot* di un edificio in una sit-com non potrà mai essere soggettivo, in quanto incarna in sé un solo punto di vista (tra infiniti punti di vista), che l'autore ha scelto per noi. È il suo sguardo sulla storia, nella storia e sul mondo.

Così scrive Eugenio Giovannetti:

La scelta dell'angolo con cui l'obiettivo coglie la realtà è un elemento determinante dell'inquadratura, non soltanto nei valori ottici ma anche e soprattutto negli spirituali. Il punto di vista o 'l'angolo sotto cui si ved'È, in senso traslato, non è altro infatti che un determinato e determinante atteggiamento dello spirito.

[...] ogni immagine cinematografica corrisponde sempre a un'angolazione; anche quando la linea focale dell'obiettivo sia perfettamente orizzontale, cioè l'angolazione geometricamente allo zero.

¹ Citazione tratta dal *corpus* di interviste a Paolo Benvenuti tenute dal sottoscritto dal gennaio 2012 al maggio 2014.

² Per un approfondimento rimandiamo al celebre saggio di Edward Branigan (1945).

Il valore dell'angolazione cinematografica si esprime sempre nella sua attitudine a scoprire e ad esplorare una profondità in un'immagine a due dimensioni, e la sua particolare originalità estetica ed etica è precisamente nell'illimitata libertà del suo esplorare e del suo intuire.

Più o meno le arti figurative avevano già amato le sorprese dell'angolazione negli inaspettati scorci e negli arditi giochi della prospettiva. Andrea Mantegna si era sempre compiaciuto di scorci ariosi (vedi agli Eremitani di Padova o nel Palazzo Ducale di Mantova) e di scorci tragici (Il Cristo morto di Brera), ma l'angolazione a tutti i costi, di senso quasi cinematografico, e la costruttività del chiaroscuro, cominciano con i grandi scenografi e prospettivisti del Seicento: con Caravaggio, con Rembrandt, con Bibiena, con Fratell Pozzo.

L'arte cinematografica può dirsi cominciata il giorno in cui il cineasta s'accorse di avere nell'angolazione un mezzo per frugare il mistero e per aprire allo spirito una nuova via. (Giovannetti 1936, 375)

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. A tal proposito due esperienze riuscirono a indicare a Paolo Benvenuti la strada da percorrere nell'evolversi del suo discorso artistico. La prima è rappresentata dall'incontro con Roberto Rossellini che condividerà con il giovane autore pisano la sua filosofia sul punto di vista come scelta etica. La seconda esperienza sarà fondamentale in quanto grazie a questa Benvenuti comprenderà a fondo i precetti del maestro romano: è l'incontro con il Teatro del maggio. L'esperienza del Teatro del maggio è il punto nevralgico da cui si diramano tutte le intuizioni linguistiche, le prese di posizione poetica e le ondate di consapevolezza e d'assimilazione di un discorso che per l'autore pisano va facendosi sempre più rigoroso e strutturato.

Paolo Benvenuti, spesso erroneamente associato ad un formalismo pittorico, è ciò che di più lontano possa esserci da un formalista.

Benvenuti non ama le strizzatine d'occhio allo spettatore colto né i rimandi autoreferenziali; non gli interessa rappresentare pitture d'altri, né tantomeno citarle. Gli interessa semplicemente raccontare storie del passato (quasi sempre tratte e/o ricostruite tramite documenti d'archivio) nel modo che giudica il più etico possibile.

L'unico *tableau vivant* che Paolo Benvenuti si concede in tutta la sua carriera cinematografica appartiene al suo primo lungometraggio; unico film non storico ma meta-storico. La citazione del *Cristo morto* di Andrea Mantegna, che chiude l'*incipit* del *bacio di Giuda*, non poteva avere migliore inserimento essendo, tale film, un viaggio attraverso il Cristo della storia dell'arte. In questo senso, il *Cristo morto* che viene poi svegliato dai bambini diventa potente chiave di lettura per cogliere l'importante assesto ideologico-metodologico che ha ispirato la pellicola.

A partire dal Teatro del maggio, Benvenuti compie un'analisi (storico-antropologica) che gli permetterà di leggere e definire la pittura come documento storico-figurativo. Emerge in questa riflessione la consapevolezza, da parte

dell'autore, che le pitture molto spesso non fossero altro che riproduzioni fatte nelle sedi delle sacre rappresentazioni teatrali. Questo porta Benvenuti ad interrogarsi sul senso di rappresentazione e sulla concezione documentaria che la pittura poteva assumere se vista in questa nuova luce; il frutto di questa riflessione è la pittura eletta come *medium* principe per cogliere il respiro del tempo.

Per *Confortorio* sono i pittori post-caravaggeschi, gravitanti nella Roma papalina del 1700, per *Tiburzi* è documento storico l'impronta dei pittori macchiaioli e i disegni degli *ex voto* nel monastero di Montenero. È documento storico il manierismo fiorentino del Bronzino che guida Benvenuti nel film *Gostanza da Libbiano*. Sono documenti storici i film di Orson Welles, e le specifiche emulsioni di colore usate dalla pellicola degli anni Cinquanta, a ritrovarsi con precisa consapevolezza nel film *Segreti di Stato*. Infine, è documento storico la pittura dei macchiaioli che aleggia con innegabile poesia nel film *Puccini e la fanciulla*.

Benvenuti analizza e studia gli statuti di rappresentazione figurativa di un'epoca storica; in seguito, in fase di ripresa, realizza le sue inquadrature tenendo presente l'essenza figurativa e iconografica del periodo storico analizzato.

Erwin Panofsky, definirà questo principio, riferendosi ovviamente all'arte pittorica, come «intuizione sintetica visiva (Panofsky 1962, 43). Benvenuti applicando questo *modus operandi* ripropone cinematograficamente l'iconografia di quei dipinti inerenti al periodo della vicenda narrata.

Questa riflessione porta l'autore a intensificare il suo stato di consapevolezza artistica: «Io so perfettamente che quando faccio un'inquadratura sto facendo una rappresentazione (il cinema) di una rappresentazione (la pittura) di una rappresentazione (il teatro)», afferma Benvenuti³.

Egli è perfettamente cosciente che il cinema non è la realtà ma la rappresentazione della realtà attraverso un rettangolo. In questo senso (e solo in questo senso) va colta la spinta d'energia che intercorre tra il cinema di Benvenuti e il senso pittorico che si respira nelle sue pellicole.

2. Dall'immagine pittorica all'immagine filmica: prospettiva e composizione

Antonio Costa, nel suo saggio *Il cinema e le arti visive*, evidenzia come:

Il legame più stretto che si può stabilire tra il cinema e la pittura consiste nel fissare nella rappresentazione prospettica un comune denominatore: in tale modo si fa discendere il cinema da quella tecnica (la prospettiva) che costituisce una delle acquisizioni fondamentali della pittura del Rinascimento. La pittura che esce dalla rivoluzione prospettica del Quattrocento italiano e il cinema farebbero parte d'un processo evolutivo che inizia con la camera oscura (*camera obscura*) e che trova nella pittura rinascimentale, prima, e nella fotografia e nel cinema, poi, le sue tappe fondamentali. È attraverso il dispositivo ottico della *camera obscura* che si sono sviluppate le nuove tecniche di rappresentazione dello

³ Citazione tratta dal *corpus* di interviste a Paolo Benvenuti tenute dal sottoscritto dal gennaio 2012 al maggio 2014.

spazio, considerate le più appropriate per la resa d'una visione antropocentrica, cioè per la rappresentazione d'un universo che colloca l'uomo al suo centro e che fa della sua visione il principio universale di misura di tutte le cose. (Costa 2002, 132-33, il corsivo è dell'autore)

Sul concetto di prospettiva Paolo Benvenuti riserverà l'interesse dei suoi anni giovanili di studio al Magistero d'arte a Firenze e questa dinamica prospettica entrerà nel suo cinema attraverso il concetto d'inquadratura. Benvenuti ricorda le lunghe sessioni di pittura dal vero in cui lo studio della prospettiva veniva affrontato con precisione e rigore tramite la ripetizione in serie di esercizi strutturati. Da queste lezioni Benvenuti ebbe modo di assimilare lo stretto rapporto tra prospettiva, messa in scena e messa in quadro.

Essendo la composizione una ricerca costante tesa alla distribuzione armonica delle forme, la conoscenza della prospettiva permette in questo senso di elaborare le scelte linguistiche/estetiche, padroneggiando pienamente le diverse dimensioni del dipinto all'interno del quadro. La cura verso questo principio compositivo sarà sublimata a più riprese, nel *modus operandi* cinematografico del regista pisano.

Il prolungato studio sui grandi artisti del Rinascimento permise a Benvenuti di assorbire l'essenza prospettica 'antropocentrica'.

Lo studio della struttura compositiva è un *Leitmotiv* nella formazione dell'autore pisano; un continuo incedere nella ricerca fino ad assumere, quale modello strutturale-compositivo, l'*Uomo vitruviano* di Leonardo Da Vinci. Infatti, la composizione dell'immagine cinematografica parte per Benvenuti dalla scelta del formato classico del fotogramma (1:1,33), e dalla suddivisione della superficie in esso racchiusa secondo le coordinate mediane e diagonali. Puntando su questi elementi geometrici si possono stabilire equi rapporti di forza che danno vita a ogni singola inquadratura. Questa lezione Benvenuti l'assimila nell'osservazione intensa e ripetuta dei grandi esempi della storia dell'arte pittorica (Giotto, Simone Martini, Andrea Mantegna, Piero della Francesca, etc.) e cinematografica (Ejzenstejn, Alfred Hitchcock, Orson Welles, John Ford, etc).

Benvenuti arriva così a ereditare una teoria della composizione secondo la quale un'immagine trasmette un senso di sicurezza quando l'oggetto della visione (per esempio un primo piano) è disposto all'incrocio delle mediane. Trasmette invece un senso d'inquietudine quando l'oggetto è disposto lungo le diagonali.

Le inquadrature di Benvenuti, anche se appartenenti all'immagine filmica, spesso richiamano una composizione ordinata e trattenuta, distribuita attraverso una geometria delle forme di chiaro stampo quattrocentesco. In uno dei suoi primi lavori, *Medea* (1972), Benvenuti riflette largamente sul concetto di composizione prendendo come riferimento pittorico Piero Della Francesca. Ne viene fuori una scelta di grande rigore: un unico punto di vista per l'intero film, con piccole modulazioni spaziali ottenute attraverso il cambiamento delle ottiche. In *Medea*, più che in altri film dell'autore, si avverte prepotentemente l'impianto centripeto (compositivo e prospettico) delle immagini.

Nel cinema di Benvenuti le inquadrature presentano certamente un assetto prospettico e compositivo di forte matrice centripeta, riuscendo altresì – grazie anche alla dinamica ritmica del montaggio – a non sacrificare il senso centrifugo della composizione, ma anzi a imprimere forza narrativa ed emotiva proprio al fuori campo dell'immagine.

Se infatti andiamo ad analizzare il ritmo del montaggio che ricorre nei film di Benvenuti, possiamo evidenziare come in tutte le sue opere le inquadrature vengano tagliate mantenendo in testa e in coda dei 'tempi morti'. In testa quasi in attesa che l'azione abbia inizio, in coda in attesa dell'inquadratura successiva.

Benvenuti lavora sull'inquadratura seguendo questi due principi: mediante la messa in quadro – la composizione e la prospettiva – crea dell'immagine il senso *centripeto*, mentre attraverso la modalità della messa in scena prima e il ritmo del montaggio poi crea dell'immagine il senso *centrifugo*, lasciando allo spettatore il tempo necessario al processo di focalizzazione creativa/immaginativa di percezione del fuori campo.

Scrivo Gian Luca Roncaglia:

Pascal Bonizer individuava come terreno fecondo del rapporto cinema/pittura il raggiungimento di quella "suspense non narrativa" che li accomuna. Questa suspense è molto forte nel cinema di Paolo Benvenuti. I personaggi, bloccati ma non irrigiditi nei loro gesti, sono carichi di una tensione che va ricercata non solo nella qualità visiva dell'immagine, ma anche nella qualità dei rapporti che intercorrono tra di loro. Un passo avanti dell'inquisitore verso Gostanza durante gli interrogatori; il recedere del capo del busto di Abramo quando il predicatore degli ebrei gli avvicina il bastone col crocifisso avranno allora un valore ben preciso. La composizione dell'immagine genera figurativamente e allo stesso tempo consente di misurare questa tensione: l'incalzare dell'interrogatorio, l'oppressione di Abramo. Il cinema di Benvenuti ha una dimensione prossemica molto forte: le mutazioni di distanza spaziale e i gesti reciproci dei personaggi danno via via la misura dell'evoluzione dei loro rapporti.

[...] è piuttosto evidente come Benvenuti nei suoi film si avvicini evidentemente all'"effetto-quadro" (ovvero il rapporto *diretto* di un'inquadratura cinematografica, caratterizzata da tempo sospeso, spazio definito, selettività cromatica, con un quadro), secondo la definizione di Costa. (Costa 1991, 177-79)

Nella sequenza dell'unzione dei piedi di Cristo del *bacio di Giuda*, ad esempio, Giuda si alza dal suo scranno e punta il dito contro la Maddalena, sdegnato per quello spreco ("perché questo sciupio d'unguento? Perché non si è venduto per trecento danari, da dare ai poveri?"). La Maddalena fugge dalla stanza, e il braccio di Giuda ne segue il tragitto, restando sollevato a indicare la porta: un gesto, una volta compiuta la sua funzione narrativa, si "blocca" e diventa *la citazione pittorica di quel gesto*, restando funzionale a una dinamica di composizione interna dell'immagine. (Roncaglia 2003, 70-71, il corsivo è dell'autore)

Grazie a questa cristallizzazione prossemica, è come se le inquadrature di Benvenuti subissero un cambio di stato: dall'immagine filmica all'immagine pittorica.

3. Il pittore con la macchina da presa: Paolo Benvenuti e lo sguardo-Lumière

Così scrive Jacques Aumont, a proposito della figura di Louis Lumière, letta come «l'ultimo grande pittore impressionista dell'epoca»:

Lumière incontra e, volente o nolente, *elabora* due problemi che appartenevano a pieno titolo alla riflessione pittorica, e, più semplicemente alla pittura. Questi due problemi – quello degli effetti di realtà (il raccontare lo straordinario nell'ordinario) e dei limiti del quadro (le problematiche connesse all'inquadrare al cinema, con i primi esperimenti linguistici del campo e fuori campo) – sono legati l'uno all'altro, e in particolar modo, nel momento in cui Lumière li fa propri, sono connessi alla questione più generale della *Liberazione dello sguardo* del XIX secolo. (Aumont 1998, 22, il corsivo è dell'autore)

Convenendo con Aumont, potremmo dire che Louis Lumière era sì un artigiano eccezionale e un inventore di genio, ma anzitutto un discendente di quei pittori impressionisti che amavano lavorare *en plein air*, osservando la realtà con amore e pazienza.

Il cinema di Paolo Benvenuti prende vigore dalla pittura (come abbiamo visto nella fattispecie dagli esempi dei grandi artisti fiorentini del Quattrocento e del Cinquecento), ma è anche fermamente radicato nel cinema delle vedute Lumière e in particolare alle due anime che di Lumière sottolinea appunto Aumont ovvero 1) il senso arcaico del concetto d'«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.

Benvenuti rimase fin da subito colpito dalle vedute dei Lumière: «vidi in loro lo sguardo della scoperta. I Lumière erano i primi che osservavano il mondo attraverso un rettangolo, un mondo meraviglioso»⁴.

A tal proposito, sembra opportuno porsi due domande che credo possano innervare il fulcro della ricerca e chiarire ciò che sottende al concetto di composizione nel cinema di Paolo Benvenuti: 1) Cosa assimila Benvenuti dal Lumière inventore del cinematografo? 2) Cosa assimila Benvenuti dal Lumière creatore d'immagini, da quello che Aumont definisce come «l'ultimo occhio impressionista»?

L'iniziale approccio al cinema di Benvenuti fu caratterizzato da un avvicinarsi al mezzo, un prendere confidenza con la macchina da presa di cui suo padre (Mario) era grande maestro. La scuola di Mario Benvenuti era una scuola che veniva da lontano, dall'amore e dalla comprensione della tecnica, un mondo di celluloidi e di forbici, un lavoro artigianale che richiama con insistenza il mondo del cinema primitivo.

Paolo Benvenuti nasce e si evolve istaurando con la macchina da presa un contatto diretto. Basti pensare ai primi lavori in 16mm di cui Benvenuti era anche operatore. Questa caratteristica è comune a molti autori italiani di quel periodo: Franco Piavoli, Gianikian - Ricci Lucchi, Gabriella Rosaleva...

⁴ Citazione tratta dal *corpus* di interviste tenute dal sottoscritto a Paolo Benvenuti dal gennaio 2012 al maggio 2014.

Questo concedere dell'autore verso la consapevolezza del mezzo, questo voler concepire ed amare ciò che la macchina da presa riesce a proporre, questo voler peregrinare con la cinepresa in spalle, con «l'occhio al buco», continuando a guardare il mondo attraverso «un rettangolo», richiama in sottotraccia quello sguardo del primo cineasta francese che aspettava davanti al cancello la fuoriuscita degli operai dalla fabbrica.

Questo senso dell'operare nel cinema Benvenuti lo mantiene ad oggi ben presente; basta vederlo al lavoro sul set per togliersi ogni dubbio. Benvenuti concepisce l'inquadratura stando costantemente addosso alla macchina da presa. Per lui «lo sguardo della scoperta» deve essere risvegliato continuamente, inquadratura per inquadratura.

«Quello che interessava a Méliès era l'ordinario nello straordinario, a Lumière invece interessava lo straordinario nell'ordinario» (Aumont 1998, 7). Riflettendo sul pensiero di Aumont, appare evidente come questa spinta nel trovare lo straordinario nell'ordinario attraversi, come un flusso d'intendimenti creativo, sia la corrente degli impressionisti sia le prime vedute di Louis Lumière. L'occhio si libera per le strade, nelle piazze, nelle sale da ballo e oltre, ormai leggero e inarrestabile.

Questo sdoganamento dello sguardo del XX secolo porta inevitabilmente al cambiamento di alcune dinamiche percettive connesse alla creazione dell'opera d'arte. Quello che cambia è 'come' l'artista guarda il mondo. Non si ricerca più l'evento significativo, ma l'arte inizia a penetrare nelle piccole cose: una festa estiva in un verde parco, una prova di ballo di giovani ballerine, due uomini che bevono un bicchiere d'assenzio, etc.

L'arte nella dinamica percettiva impressionista si spinge anche oltre arrivando al puro esercizio (meditativo) di sguardo e d'ascolto. Il soggetto non è più importante ma quello che conta è l'impressione che l'artista, vagando con il suo cavalletto in spalla, ha ricevuto in un istante, in un attimo, con quella luce, con quel vento, con quelle ombre; ecco che l'artista capisce che quello è il punto da cui raccontare il mondo, la natura glielo sta dicendo; lui ora si deve fermare e dipingere. Questo «attimo decisivo», come lo definirà Cartier Bresson, è l'essenza di uno sguardo e di un ascolto aperto e totale che dagli impressionisti transita inevitabile fino a raggiungere la fotografia e infine il cinema con le vedute di Louis Lumière.

Paolo Benvenuti, a primo sguardo, sembrerebbe estraneo a questa istintualità percettiva; proprio lui, autore così meticoloso, calcolato. A ben riflettere, la sua modalità creativa s'innesta, però, sulle istanze dello sguardo e dell'ascolto consapevoli.

Il punto di partenza è sempre lo stesso: raccontare lo straordinario nell'ordinario. Questa linea poetica percorre il discorso di Benvenuti anche nella scelta dei soggetti dei suoi film e come abbiamo visto nello specifico, nel tipo di storia che decide di mettere in scena. Ma possiamo andare anche oltre, analizzando la modalità con cui Benvenuti crea le inquadrature e vedere come il parallelismo con l'istintualità impressionista non appaia più così azzardato. Per fare questo dobbiamo riprendere il concetto delle famose lezioni rosselliniane.

Quando Rossellini parlava di «bruciare le sceneggiature», di abbandonarsi al set, in realtà stava suggerendo di liberare l'occhio così come avevano fatto i pittori impressionisti prima e i fratelli Lumière dopo. Quando Rossellini afferma che il regista non deve presentarsi sul set con le inquadrature già delineate e trascritte sta cercando di salvaguardare la verginità dell'occhio che deve imparare ad immergersi nella realtà. È solo attraverso un esercizio di sguardo e d'ascolto consapevole che l'artista può riuscire a comprendere la natura e di conseguenza da che punto raccontarla, in che punto piazzare la macchina da presa.

Affinché Benvenuti raggiunga questo grado di consapevolezza artistica, si dovrà attendere il film *Tiburzi* (1996); un film girato quasi interamente in esterni e in cui l'autore si trovò costretto ad arrendersi all'indeterminatezza della natura, a lasciare andare un po' del suo lato razionale e ad abbracciare l'istintualità dello sguardo e dell'ascolto consapevole, a sublimando così la preziosa lezione del Maestro Rossellini.

Conclusioni

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

Il metodo di lavoro ha visto in campo due linee metodologiche tra loro comunicanti: un accurato studio bibliografico e una dettagliata ed esaustiva intervista (la più completa realizzata fino ad oggi sull'autore).

Questo sistema di lavoro ci ha permesso di ricostruire dettagliatamente il percorso poetico di Paolo Benvenuti.

La messa a punto della poetica di Paolo Benvenuti nasce da un flusso d'esperienze formative che si sono delineate e hanno preso forma in più di trent'anni di carriera; esperienze poliedriche tra di loro che l'autore pisano ha interiorizzato collegandole l'un l'altra ed imprimendo così compattezza al suo metodo di lavoro.

Appare evidente come l'avventura cinematografica di Benvenuti si declini in molti settori tematici: la storia, il teatro, la pedagogia, la pittura. Ma lo studio qui realizzato ci ha permesso di leggere a ritroso la storia del cinema di Benvenuti, facendo emergere chiaramente quali sono state le esperienze faro della sua formazione e come queste si siano intrecciate ad altre esperienze per poi concretizzarsi in rigorosi passaggi di senso.

Benvenuti inizia la sua carriera artistica con lo studio della pittura (ricordiamo lo studio al Magistero di porta Romana di Firenze), poi la scoperta del cinema Underground e di Dziga Vertov che rappresentano per lui due modelli di messa a fuoco per un cinema possibile che possa attingere dalla pittura e dalla ricerca visiva non mimetica, la tensione verso una "ricerca totale" per un pubblico totale. In questo senso Paolo Benvenuti mantiene in sé l'essenza procedurale

e catartica dell'artista pittore, anche se cessa di dipingere, e la trasla all'interno del nuovo *medium* utilizzato: il cinema.

In seguito la scoperta di Rossellini lascia a Benvenuti delle vere e proprie lezioni che diventeranno punti fondanti della sua poetica: a) l'approccio dell'autore come un "operaio" al servizio della storia narrata. b) la regola d'oro sul posizionamento della macchina da presa: «un soggetto può essere ripreso da infiniti punti di vista, ma ce n'è uno solo giusto, ed è quello che dà il maggior numero di informazioni allo spettatore»¹. Benvenuti farà di questa massima un punto fondamentale del suo pensiero cinematografico: l'interrogarsi sul senso ontologico del punto di vista, come riprendere e da dove riprendere diventano domande a cui dare risposte consapevoli. Da queste riflessioni seguiranno scelte radicali sulla costruzione della messa in scena e della messa in quadro e sulla predilezione del formato dell'immagine in 4/3. La massima rosselliniana verrà infine riletta da Benvenuti secondo un'etica del sottrarre aggiungendo alla frase di Rossellini una sua frase finale: «un soggetto può essere ripreso da infiniti punti di vista, ma ce n'è uno solo giusto, ed è quello che dà il maggior numero di informazioni allo spettatore *con il minor numero di elementi*».

Successivamente Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trasmetteranno al giovane Benvenuti l'estrema cura per l'impianto produttivo.

La 'faciloneria' rosselliniana si sgretola di fronte al rigore straubiano, che pure dimostra una volta di più a Benvenuti come la scelta del punto di vista e il perseguimento dello stile siano parte di un percorso materialista e pragmatico lontano da cascami idealistici, ma anche da certe provocazioni sperimentali².

In quegli anni, tra i preziosi insegnamenti di Rossellini e Straub si va ad inserire la scoperta del maggio di Buti. Questa forma di teatro arcaico costituisce un'altra colonna portante nella poetica dell'autore. Dal maggio Benvenuti assimila il concetto di "distanza" sia dal punto di vista drammaturgico che dal punto di vista registico. Per Benvenuti i Maggi incarnano inoltre la forma primordiale del teatro epico di Bertolt Brecht.

Queste esperienze compongono il DNA della poetica di Benvenuti ed è interessante notare come tutte queste assimilazioni avvengano prima che l'autore pisano abbia firmato l'opera d'esordio.

Pur avendo già realizzato altri cortometraggi, dal punto di vista identitario è infatti con *Il cartapestaio* (1977) che Benvenuti firma la sua prima prova d'artista. In questo piccolo documentario sono presenti già tutte le direttrici fondamentali del suo immaginario autoriale. La carriera di Benvenuti prosegue ovviamente con i suoi già citati lungometraggi, ma dal punto di vista strutturale l'essenza della sua poetica rimarrà pressoché immutata. Film dopo film Benvenuti si arricchirà di consapevolezza affinando il suo *modus operandi* come la decisione di abbandonare gli schizzi preparatori nel film *Tiburzi* (1996) rileggendo e ampliando alcune teorie sul senso pedagogico del cinema o come il fortunato in-

¹ Cfr. Aprà (2009, 130). Prima edizione Menon (1972).

² Arabeschi.it. Guerra (2014).

contro son Danilo Dolci). Ma da *Il bacio di Giuda* ad oggi non vi è un'esperienza che permetta di registrare nella carriera di Benvenuti un mutamento d'interesse, una nuova linea da percorrere. Il suo cinema rimane compatto e unitario, continuando ancora oggi a rispondere a quelle domande che «il regista ha cominciato a porsi da giovanissimo e per le quali ha sentito la necessità di confrontarsi con chi riteneva capace non di fornire risposte, ma di rassicurarlo sulla giustezza delle domande» (Guerra 2014).

Nella ricerca qui presentata, proprio per evidenziare questo assetto monolitico del cinema di Benvenuti, abbiamo inserito, dopo l'intervista riguardante gli anni della formazione, un capitolo che analizza il lascito ideologico di queste esperienze all'interno dell'immaginario dell'autore³.

Un altro scopo che la nostra ricerca si è proposto sta nella ricostruzione delle connessioni che intercorrono tra i vari segmenti della poetica di Benvenuti.

Ad un primo sguardo l'immaginario cinematografico di Benvenuti si può descrivere su più piani tematici: approccio con la storia, con il teatro epico, con la pedagogia, con la pittura, ma ad una più attenta analisi appare evidente come tutti questi segmenti s'intersechino a vicenda imprimendo compattezza all'assetto poetico dell'autore.

La Storia è una passione presente in Benvenuti fin da bambino. Quando Benvenuti si chiede “*cosa mostrare?*” la risposta nasce spontanea e conseguente alla scoperta di un documento storico che attira particolarmente la sua attenzione. La Storia è il fil rouge che attraversa tutto il cinema di Benvenuti e come vedremo più avanti è sempre la storia l'asse che apre e chiude la sua poetica. Quello di Benvenuti è un incedere non da storico, anche se la sua ricerca si avvale di storici e archivisti d'eccellenza. Quello di Benvenuti è senz'altro uno sguardo indagatore che durante il passaggio tra il documento storico e la sceneggiatura vede sovrapporsi al lavoro dello scrittore e del regista, il lavoro dello storico tout-court. Scrive Roncaglia a proposito dell'autore:

si tratta per lui non tanto e non solo di “mostrare” il documento all'origine del film, ma di saperne cogliere e ampliare le potenzialità, permettendo allo spettatore di sciogliere i nodi col suo lavoro mentale, confrontandosi lucidamente con le proprie emozioni. (Roncaglia 2003, 64)

Se la Storia è il tema portante di tutta la filmografia benvenutiana, il rapporto con il maggio butese rappresenta quel segmento di passaggio tramite cui Benvenuti riesce ad elaborare quelle personali riflessioni, quelle assimilazioni di senso che lo porteranno ad innestare la pittura all'interno del suo discorso poetico.

Il maggio svela a Benvenuti la forma interna da imprimere alle proprie opere. È attraverso il recitato dei maggianti che Benvenuti inizia a considerare questa forma antichissima di teatro come antesiniana della teoria sull'estraniamento di Bertolt Brecht:

³ Ci riferiamo al capitolo 1, par. *Paolo Benvenuti: Genesi di uno sguardo consapevole. Commento alle interviste.*

un modo di recitare che dice e non ricatta, che evoca e non è costretto a mostrare, che indica e non trascina, che chiama in gioco la mente più che il cuore e le viscere [...] Sono i Maggi l'incontro che dà la chiave alla vocazione registica di Benvenuti, che gli permette di definire da subito una diversità e un rigore poiché, è ovvio, non si tratta soltanto di un modo di recitare ma di un modo di raccontare e di intendere la narrazione che definirà il suo cinema nella sua differenza e originalità. (Fofi 2003, 8)

Il maggio guida Benvenuti attraverso l'antico mondo agreste; un mondo di lunghe attese e scandito dal ritmo delle stagioni. Un mondo in cui il teatro prendeva vita dentro le stalle dei fattori e nelle aie dei cortili. Un teatro opposto e contrario a quello borghese-ottocentesco, un teatro primitivo e raffinatissimo ma purtroppo dimenticato e ormai quasi sconosciuto.

Il giovane autore pisano vede intorno a sé la meravigliosa testimonianza di un mondo in declino. Benvenuti, sulla scia di Pasolini seppur diversamente, attribuisce questo declino alla malapolitica che ha represso il mondo contadino in virtù di una logica borghese; ed ecco che in lui si delinea ancor più chiaramente l'urgenza di narrare *il recupero della memoria*. Una memoria che l'autore considera il nostro *humus* ereditario.

Scoprire una testimonianza culturale del mondo contadino riporta Benvenuti a rivedere il suo interesse verso la Storia, definendo con maggiore chiarezza il tema narrativo della sua poetica. L'anticamera del tema prevede *una presa di posizione* (in favore della classe dei dominati) e *la messa a fuoco di un conflitto* (quello tra individuo e società). Da questa duplice riflessione nasce il tema *dell'identità negata*. Il cinema di Paolo Benvenuti è, in questo senso, un atto d'amore verso i personaggi la cui identità è stata schiacciata, soppressa, vilipesa da una società giudicante e giudicatrice. Uomini e donne cui è stato negato il diritto di parola.

Il maggio fornisce la chiave a Benvenuti per attingere dalla Storia con più consapevolezza mediante due assi metodologici: a) la messa a fuoco del tema da narrare all'interno dei fatti storici b) l'approccio drammaturgico al materiale storico.

Del resto è questo il lavoro sul materiale storico che proponeva Brecht con il teatro epico, in funzione di uno sviluppo moderno dell'arte. Scagliandosi contro i parametri rappresentativi del teatro borghese, Brecht parlava di "rifiuto dell'ipnosi". In ambito cinematografico alla fine degli anni Sessanta, questa strada era indicata dall'esperienza della rivista *Cinema e film* di Adriano Aprà che per Benvenuti e il suo gruppo costituiva un punto di riferimento imprescindibile. (Roncaglia 2003, 66)

Inoltre l'esperienza del maggio dà a Benvenuti la chiave per affrontare con più profondità e chiarezza d'intenti il rapporto con la pittura.

È infatti con il film *Medea. Un maggio di Pietro Frediani* (1972) che vediamo attuarsi in maniera più concreta la riflessione di Benvenuti sul punto di vista. Il regista ricerca un punto di vista ideale, centrale rispetto alla scena, corrispondente a quello di uno spettatore particolarmente fortunato, che determina una visione frontale (Ceretto 1997, 20). Ma è soprattutto la recitazione frontale e ieratica di questi attori che gli riporta alla mente la frontalità delle pale d'altare

del '400, a ispirargli questo tipo di visione, simile alla scena prospettica rinascimentale. Tutta la rappresentazione è colta da questo unico punto di vista, che la circonda in una visione razionale e ordinata. La macchina da presa rimane, per tutto il tempo della rappresentazione, fissa saldamente a terra in quel punto. Ed è soprattutto in Piero della Francesca che si possono trovare i riferimenti più evidenti.

Questo tipo di frontalità ritornerà costantemente nel cinema dell'autore sino a diventare una delle sue marche enunciatricive più caratteristiche. Cercando di restituire lo spazio teatrale nel cinema, Benvenuti stabilisce dunque un collegamento con la pittura. L'approccio alla visione non è più *immediato* ma *mediato* da tutti questi passaggi: cinema, pittura, teatro. Una concezione stratificata dell'immagine, debitrice di tutta una tradizione figurativa, che l'autore continuerà a maturare in seguito applicandola nei lungometraggi.

Nella cinematografia di Benvenuti non vi è un semplice comporre belle inquadrature dal sapore pittorico; si tratta piuttosto d'una presa di coscienza percettiva di stampo pittorico, immessa con rigore nelle fasi nevralgiche del processo filmico. La scelta dei sopralluoghi è vissuta con *il modus operandi* del pittore impressionista che vaga alla ricerca di quel posto (scelto tramite un punto di vista) che – come direbbe Rossellini – contiene il maggior numero d'informazioni e – come aggiungerebbe Benvenuti stesso – con il minor numero di elementi.

Come si è visto, Benvenuti assembla così in sé lo sguardo del pittore e lo sguardo delle vedute Lumière: uno sguardo sospeso tra pittura e cinema, uno sguardo di un cineasta e di un pittore.

Durante le riprese del film *Tiburzi*, Benvenuti mutò il suo approccio alla regia, abbandonando i dettagliati story-board per abbracciare un esercizio dello sguardo e dell'ascolto più vigile e consapevole. Dialogare con la realtà e scegliere istintivamente il punto di vista della macchina da presa richiama il *modus operandi* dei pittori impressionisti e dei Fratelli Lumière e rappresenta per l'autore pisano la completa assimilazione della lezione rosselliniana. In *Tiburzi*, i paesaggi della Maremma, narrati senza nessuna presenza musicale, sono l'esempio di come l'esercizio dello sguardo e dell'ascolto abbiano trovato in Benvenuti una sintesi concreta e rigorosa.

Anche se l'approccio alla pittura in Benvenuti ha come retroterra lo studio e l'assimilazione della storia dell'arte, va precisato che Benvenuti non ama le continue citazioni pittoriche all'interno del tessuto filmico: il medium pittorico s'innesta all'interno del suo discorso poetico in modo più profondo e strutturato.

Come abbiamo visto, analizzando la natura delle inquadrature di Paolo Benvenuti, la definizione che ci sembra più idonea ce la fornisce Antonio Costa (1991, 177-79) parlando di "effetto quadro" (ovvero il rapporto diretto di un'inquadratura cinematografica, caratterizzata da tempo sospeso, selettività cromatica, con un quadro).

Inoltre Benvenuti lavora sulla percezione pittorica dei suoi film attraverso il montaggio cinematografico e la prossemica attoriale. Le inquadrature sono montate lasciando volontariamente un tempo sovrabbondante alla semplice lettura dell'immagine. Il montaggio così gestito cristallizza l'immagine fuori dal tem-

po filmico fornendo allo spettatore un tempo di fruizione più assimilabile all'opera pittorica. Inoltre anche gli attori, finita la loro azione rimangono, secondo il volere del regista, immobili, come congelati in un quadro.

Come abbiamo visto, l'uso drammaturgico che Benvenuti esercita con la pittura va ben oltre la superficiale citazione. Scrive a tal proposito Gian Luca Roncaglia:

Lo suggerisce il fatto che in tanta abbondanza di riferimenti pittorici siano piuttosto scarse [...] le citazione *dirette*. Studiando gli statuti di rappresentazione figurativa di un'epoca storica ben precisa, Benvenuti realizza le sue inquadrature secondo quel principio definito da Erwin Panofsky, "intuizione sintetica visiva", facendone l'equivalente filmico di quel patrimonio di conoscenza visivo⁴.

In questo senso si va ad esprimere il vero intento drammaturgico che riveste la pittura nella poetica di Benvenuti ovvero restituire il respiro del tempo storico della vicenda narrata..

Benvenuti utilizza il materiale pittorico come un "materiale storico" capace di fornirgli una serie di informazioni (più o meno affidabili a seconda dei casi) che poi lui utilizza nella messa in scena e nella messa in quadro per imprimere credibilità storica alle inquadrature che costituiscono il film.

Dopo aver passato in rassegna i vari snodi concettuali della poetica di Benvenuti, prendiamo atto che anche la pittura, forse il più discusso aspetto del suo cinema, ci riporta alla Storia; vero cuore pulsante del suo cinema.

Il titolo che ho dato alla tesi (*Il pittore con la macchina presa*) non vuole dichiarare l'intento di una ricerca volta alle dinamiche tra il cinema e la pittura nell'autore in esame, bensì vuole aiutare a definire la genesi cinematografica di Paolo Benvenuti, ricordando come la sua «scintilla danzante» nei confronti del cinema si fosse accesa proprio mentre era in corso la visione del film *L'uomo con la macchina da presa* (1929) di Dziga Vertov.

Come abbiamo visto Paolo Benvenuti spicca inoltre, nel panorama cinematografico italiano, come il *Pittore con la macchina da presa* per l'essere stato pittore in gioventù; affetto, poi, da disforia da *medium*, lascia il pennello e abbraccia il cinema alla ricerca di un pubblico 'totale', non elitario. Egli però non ha mai abbandonato l'intento della prima arte (la ricerca totale), bensì l'ha plasmata e traslata nel suo discorso cinematografico.

Attraverso la ricerca fin qui presentata abbiamo voluto suggerire un approccio metodologico che permetta di entrare con maggiore chiarezza e completezza all'interno del cinema di Paolo Benvenuti; questo autore appartato, questo artigiano, quest'uomo sospeso tra pittura e cinema, questo cineasta, questo *Pittore con la macchina da presa*.

⁴ Roncaglia (2003, 66). Il testo a cui fa riferimento Roncaglia è Panofsky (1962, 43, la prima edizione è del 1955).

Bibliografia

- Caretti, Laura (a cura di). 2000. *Gostanza da Libbiano di Paolo Benvenuti. Dal documento al film*. Pisa: ETS.
- Ceretto, Luisa (a cura di). 1997. *Il cinema di Paolo Benvenuti. Catalogo della rassegna Paolo Benvenuti, regista pisano* (Cinema Lumière, 24-28 aprile 1997). Bologna: Futura press.
- Cini, Marco (a cura di). 1999. *Tiburzi. Dalla sceneggiatura al film*. Santa Croce sull'Arno: Il Grandevetro-Jaca Book.
- Fantuzzi, Virgilio. 2004. *Paolo Benvenuti. Cinque saggi di Virgilio Fantuzzi*. Pisa: Titivillus.
- Fofi, Goffredo. 2000. *Gostanza da Libbiano*. Torino: FAI.
- Fofi, Goffredo. 2003. *Paolo Benvenuti*. Alessandria: Falsopiano.
- Morsiani, Alberto, Serena Augusto (a cura di). 2010. *Le maschere della storia. Il cinema di Paolo Benvenuti*, Milano: Il Castoro.
- Roncaglia, Gian Luca. 2003. *Inquadratura, etica e storia: il cinema di Paolo Benvenuti*. Palermo: Della Battaglia: collana di cultura cinematografica.

Studi e saggi di carattere storico critico

- Aprà, Adriano (a cura di). 1972. *Dibattito su Rossellini*, Diabatis, Reggio Emilia 2009. Prima edizione Gianni Menon (a cura di) *Dibattito su Rossellini*. Roma: Partisan.
- Aprà, Adriano (a cura di). 2006. Roberto Rossellini, *Il mio metodo: scritti e interviste*. Venezia: Marsilio.
- Aprà, Adriano. 1999. *Per non morire hollywoodiani. Notizie dal cinema di fine millennio*. Roma: Reset.
- Aprà, Adriano. 2005. *I "marginali"*, in Vito Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano, XIII, 1977-1985*. Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco & nero.
- Aumont, Jacques. 1998. *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*. Venezia: Marsilio.

- Benjamin, Walter. 2000. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di Enrico Filippini, introduzione di Cesare Cases, nota di Paolo Pullega. Torino: Einaudi (I ed. 1966).
- Biro, Yvette. 1994. *Il film storico e i suoi aspetti moderni*, in Gianfranco Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*. Roma: Bulzoni.
- Bovani, Renato, Rosalia Del Porto. 2004. *Il Lumière di Pisa. Cento anni di cinema a Palazzo agostini*. Pisa: Felici editore.
- Brunetta, Gian Piero. 2003. *Cent'anni di cinema italiano, II, Dal 1945 ai nostri giorni*. Roma-Bari: Laterza.
- Burguière, André. 1980. *L'antropologia storica*, in Jacques Le Goff (a cura di), *La nuova storia*. Milano: Mondadori.
- Campari, Roberto. 1994. *Il fantasma del bello*. Venezia: Marsilio.
- Casetti, Francesco, Maria Grazia Franchi (a cura di). 2006. *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*. Roma: Carocci.
- Costa, Antonio. 1991. *Cinema e pittura*. Torino: Loescher.
- Costa, Antonio. 2002. *Il cinema e le arti visive*. Torino: Einaudi.
- Cresci, Gian Luca. 1972. *La Tv di Rossellini*. Roma: Coines.
- Cruciani, Mariella. 2001. "Il tempo e la verità." *CineCritica* 22-23, aprile-settembre: 17-19.
- De Giusti, Luciano (a cura di). 2000. *La bellezza e lo sguardo. Il cinematografo di Robert Bresson*. Milano: Il Castoro.
- De Giusti, Luciano (a cura di). 2008. *Immagini migranti: forme intermediali del cinema nell'era digitale*. Venezia: Marsilio.
- Deleuze, Gilles. 1989. *L'immagine-tempo. Cinema 2 (1985)*, trad. it. Liliana Rampello. Milano: Ubulibri.
- Delluc, Louis. 1990. *Le cinéma, art populaire (1921)*, ora in *Ecrits cinématographiques. Le cinéma au quotidien, II/2*. Paris: Cinnémathèque Française.
- Di Franceschi, Leonardo. 2003. *Cinema/Pittura: dinamiche di scambio*. Torino: Lindau.
- Dolci, Danilo. 1987. *La creatura e il virus del dominio*. Latina: L'Argonauta.
- Dolci, Danilo. 1996. *La struttura maieutica e l'evolverci*. Firenze: La Nuova Italia.
- Fink, Guido. 1994. *Essere o essere stati: il film italiano, il tempo, la storia*, in Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*. Roma: Bulzoni.
- Freire, Paolo. 1987. *Liberare l'educazione sommersa*, Convegno nazionale CEM (Assisi, 21-24 luglio 1986). Bologna: EMI.
- Giovannetti, Eugenio. 1936. "L'angolazione." *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica* 15, 25 novembre: 375.
- Gori, Gianfranco (a cura di). 1994. *La storia al cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*. Roma: Bulzoni.
- Gori, Gianfranco Miro (a cura di). 1982. *Passato ridotto. Gli anni del dibattito tra cinema e storia*. Firenze: La casa Usher.
- Le Goff, Jacques. 1980. *La nuova storia*. Milano: Mondadori.
- Le Goff, Jacques. 1998. *Apologia della storia*. Torino: Einaudi.
- Mancino, Anton Giulio. 2010. "Lo storiografismo eretico di Paolo Benvenuti." *CineCritica* 59: 20-26.
- Masoni, Tullio, Paolo Vecchi (a cura di). 2000. *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*. Torino: Lindau.
- Morandini, Morando. 2001. "Ieri, oggi, domani." *film TV IX*, 9, 25 febbraio: 19.
- Panofsky, Erwin. 1962. *Il significato nelle arti visive*. Torino: Einaudi.

- Parigi, Stefania. 2006. *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*. Roma: Bulzoni.
- Ponty-Merleau, Maurice. 1989. *L'occhio e lo spirito*. Milano: Gallimard.
- Rondolino, Gianni. 1988. "Il labirinto della cinestoria." *Il nuovo spettatore* 2: 8-22.
- Rondolino, Gianni. 1995. *Roberto Rossellini*. Milano: Il Castoro.
- Rossi, Alfredo, Volpi Giovanni, Jacopo Chessa (a cura di). 2013. *Barricate di carta. Cinema e film e Ombre Rosse, due riviste intorno al '68*. Milano-Udine: Mimesis.
- Sorlin, Pierre. 1974. *La storia nel film*. Firenze: La Nuova Italia.
- Zagarrio, Vito (a cura di). 2004. *Cine ma TV: film, televisione, video nel nuovo millennio*. Torino: Lindau.
- Zagarrio, Vito. 2005. "Dopo la morte dei padri. Dagli anni della crisi agli albori della rinascita." In Vito Zagarrio (a cura di), *Storia del cinema italiano, XIII, 1977-1985*. Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco & nero.

Volumi, saggi e articoli scritti da Paolo Benvenuti

- Benvenuti, Paolo. 1981. "Io sto con Giuda." *Corriere della sera* 27 agosto.
- Benvenuti, Paolo. 2001. *Cinema e storia*." *Bianco e Nero* 1: 76.
- Baroni, Paola, Paolo Benvenuti. 2003. *Segreti di Stato. Dai documenti al film*, a cura di Nicola Tranfaglia. Roma: Fandango Libri.
- Benvenuti, Paolo. 2003. *Il mio è un film verità*." *Il Secolo XIX*, 28 agosto.
- Benvenuti, Paolo, Enzo Cei. 2011. *Puccini e la fanciulla. Anatomia di un film*. Lucca: Living.
- Benvenuti, Paolo. 1997-98. *L'odore del cinema*." *Lo Straniero* 2: 55-56.

Articoli, saggi e interviste sui film di Paolo Benvenuti

Cortometraggi e mediometraggi

- Canova, Franco. 1973. "Metti una Tv diversa dall'attuale." *Paese sera* 2 dicembre.
- Guidi, Umberto. 1994. "Insegno a capire il cinema." *La Nazione* 4 giugno.
- Novati Cottinelli, Laura. 1978. "Attraverso il cinema gioco con la morte." *Bresciaoggi* 11 novembre.
- Pelloni, Giuseppe. 1974. "Un racconto cinematografico su una pagina della storia pisana." *La Nazione* 24 ottobre.

Il bacio di Giuda

- Agostinelli, Alessandro. 1988. "Parla il regista Benvenuti: mi vuole Scorsese." *Il Tirreno* 8 ottobre.
- Antonelli, Lucia. 1991. "Tradimento necessario." *La Gazzetta di Siena* 5 luglio.
- Autera, Leonardo. 1981. "Giuda un bacio come atto d'amore." *Corriere della sera* 27 agosto.
- Baldo, Ernesto. 1988. "Cristo è marxista: piace alla Chiesa." *La Stampa* 24 agosto.
- Barabotti, Marco. 1988a. "Benvenuti: il mio film è assai più provocatorio di quello di Scorsese." *Il Tirreno* 8 settembre.
- Barabotti, Marco. 1988b. "È il turno di Benvenuti con *Il bacio di Giuda*." *Il Tirreno* 6 settembre.
- Barabotti, Marco. 1988c. "Il bacio di Giuda che piace alla Chiesa." *Il Tirreno* 21 agosto.

- Barabotti, Marco. 1988d. "Il leone corre nella foresta delle polemiche." *Il Tirreno* 6 agosto.
- Barabotti, Marco. 1990. "Il Bacio di Pasqua." *Il Tirreno* 14 aprile.
- Bogani, Giovanni. 1988. "Giuda, l'altro volto." *La Nazione* 10 giugno.
- Bolzoni, Franco. 1988. "L'ateo non pentito ha letto Borges più che il vangelo." *Avvenire* 7 settembre.
- Caminoli, Francesca. 1988. "Dalla parte di Giuda." *L'Europeo* 35, 26 agosto.
- Catacchio, Antonio. 1988. "Giuda, Nick e Gino." *il manifesto* 1° settembre.
- Cestari, Roberto. 1988. "Quando il vangelo è pisano, Giuda è livornese." *La Nazione* 28 agosto.
- Fantuzzi, Virgilio. 1998. "Il bacio di Giuda di Paolo Benvenuti: il testo, la storia, la tradizione." In Lino Micciché (a cura di). *Schermi Opachi. Il cinema Italiano degli anni '80, 260-72*. Venezia: Marsilio.
- Ferzetti, Fabio. 1989. "E I vangeli raccontano un altro mito." *Il Messaggero* 6 agosto.
- Fontanelli, Giorgio. 1988. "Cristo è nato a Pisa." *La Nazione* 27 agosto.
- Frosali, Sergio. 1988. "Traditore? No vittima." *La Nazione* 5 giugno.
- Grassi, Giovanna. 1988. "Il leone corre nella foresta delle polemiche." *Corriere della sera* 30 luglio.
- Grasso, Cristiana. 1988. "E Gesù Cristo vuole tradirsi." *Il Tirreno* 9 ottobre.
- Lastella, Aldo. 1988. "Ritratti assortiti di italiani negli anni Ottanta." *la Repubblica* 7 agosto.
- Manin, Giuseppina. 1988. "Un Giuda super sfida Venezia." *Corriere della sera* 27 agosto.
- Mazzi, Enzo. 1989. "Un fratello scomodo di nome Giuda." *la Repubblica* 15 giugno.
- Morandini, Morando. 1988. "Un'utopia, se il Leone lo vencesse un africano." *Il Giorno* 7 settembre.
- Padre Nazareno Taddei (a cura di). 1988. "Il bacio di Giuda." *Edav* 164, dicembre: 26-27.
- Paladini, Jerry. 1988. "Marina, attrice per caso, innocente Maddalena." *Corriere adriatico* 25 settembre.
- Simoncini, Fabio. 1988. "Conquista il Giuda innocente nato e cresciuto in toscana." *La Nazione* 4 novembre.
- Spezi, Mario. 1988a. "Un povero Cristo." *La Nazione* 1° settembre.
- Spezi, Mario. 1988b. "Vangelo secondo potere operaio." *La Nazione* 27 agosto.
- Trionfera, Claudio. 1988. "Il bacio di Giuda. Quel tradimento era inevitabile?." *Il Tempo* 7 settembre.
- Ulivi, Ferruccio. 1988. "Anche Giuda è un falso." *Avvenire* 7 settembre.
- Werba, Hand. 1988. "Controversial Kiss of Judas, 10 years in Making." *Unspool Variety* 24 agosto.

Confortorio

- Agostinelli, Alessandro. 1992a. "Figli di David, vittime del Papa." *l'Unità* 6 febbraio.
- Alessandro Agostinelli. 1992b. "Diario di un regista italiano a Locarno." *l'Unità* 26 agosto.
- Anselmi, Michele. 1992a. "Due Ebrei, il Papa, La forza." *l'Unità* 2 dicembre.
- Anselmi, Michele. 1992b. "No, io muoio da Ebreo." *l'Unità* 15 marzo.
- Anselmi, Michele. 1992c. "Voglio morire da Ebreo." *l'Unità* 9 agosto.
- Ara, Pier Luigi. 1991. "La Certosa dà grande sfondo al nuovo film di Benvenuti." *Il Tirreno* 10 agosto.
- Autera, Leonardo. 1992. "L'Italia a Locarno con monaci caravaggeschi e baby gang napoletane." *Corriere della sera* 9 agosto.

- Bardelli, Beatrice. 1991. "Un film sulla Roma del '700." *La Nazione* 1° luglio.
- Cantelli, Alfio. 1992a. "A Locarno l'inferno fa paura." *Il Giornale* 9 agosto.
- Cantelli, Alfio. 1992b. "Locarno fedele ai suoi debuttanti." *Il Giornale* 5 agosto.
- Catacchio, Antonello. 1992. "Morte nel *Confortorio* eretico dell'infedele Benvenuti." *il manifesto* 9 agosto.
- D'Agostini, Paolo. 1992a. "Benvenuti all'utopia." *la Repubblica* 26 luglio.
- D'Agostini, Paolo. 1992b. "C'era una volta la Roma antiebraica." *la Repubblica* 10 dicembre.
- De Cumis Siciliani, Nicola. 1993. "Confortorio." *Cinema Nuovo* 341, gennaio-febbraio: 73-74.
- Di Porto, Bruno. 1992. "Dio è. Non impone." *Davar: periodico della comunità ebraica di Pisa* 41, 19 giugno.
- Ferzetti, Fabio. 1992. "La morte verrà e allora sarà chiaro che cos'è la vita." *Il Messaggero* 9 dicembre.
- Fontana, Monica. 1991. "Gli squarci antichi del Confortorio." *Il Tirreno* 22 marzo.
- Levantesi, Alessandra. 1992. "Il braccio violento della Chiesa." *La Stampa* 9 agosto.
- Levantesi, Alessandra. 1993. "Due ladruncoli contro l'abiura." *La Stampa* 15 gennaio.
- Matteuzzi, Fabio, Simona Migliorini. 1993. "Incontro con Paolo Benvenuti." *Cineclub* 8, aprile-maggio: 53-54.
- Morandini, Morando. 1992. "Confortorio ovvero la macchina della pietà al lavoro nella Roma papale delle impiccagioni." *Il Giorno* 9 agosto.
- Piccino, Cristina. 1992a. "Benvenuti nel presente romito." *il manifesto* 13 agosto.
- Piccino, Cristina. 1992b. "Gli sguardi Baby di Locarno." *il manifesto* 9 agosto.
- Rizza, Gabriele. 1992. "Tra sogni e bisogni del cinema italiano." *Il Tirreno* 29 settembre.
- Scarpelli, Furio. 1992. "Ben vengano i film che si ribellano al potere omicida." *l'Unità* 15 marzo.
- Tornabuoni, Lietta. 1992. "Convertitevi, prima della forca." *La Stampa* 14 giugno.
- Vanelli, Marco. 1997. "Il cinema incontra la fede." *Toscana Oggi* 23 febbraio.
- Young, Deborah. 1992. "Confortorio." *Variety* 2 novembre.

Tiburzi

- Albano, Vittorio. 1997. "Tiburzi, brigante della Maremma." *Il Mediterraneo* 2 settembre.
- Alberti, Paola. 1997. "Il film sul brigante maremmano *Tiburzi* come analisi storica della nostra società, *Il Tirreno* 25 maggio.
- Anselmi, Michele. 1996a. "Il mio *Tiburzi* è l'ultimo degli Etruschi." *l'Unità* 28 luglio.
- Anselmi, Michele. 1996b. "Questo brigante sembra Giuliano." *l'Unità* 14 marzo.
- Autera, Leonardo. 1996. "Un western alla maremmana esalta Locarno." *Corriere della sera* 11 agosto.
- Barisone, Luciano. 1996. "Tiburzi, dei suoi spiriti estremi." *Duel* 43, novembre: 38.
- Carabba, Claudio. 1997. "Qui si fa il cinema italiano (o si muore)." *Sette* 12, 20 marzo.
- Castellini, Giuseppe. 1996a. "Tiburzi a Locarno." *Corriere di Viterbo* 9 agosto.
- Castellini, Giuseppe. 1996b. "Tiburzi spopola al festival di Locarno." *Corriere di Viterbo* 132, agosto.
- Cristalli, Paola. 1996. "Niente mito: vi ricostruisco un brigante." *il Resto del Carlino* 11 dicembre.
- Cristalli, Paola. 1997. "La solitudine dell'eretico e del brigante." *Cineteca* marzo-aprile.
- Ferzetti, Fabio. 1996. "Quando in Maremma regnava Tiburzi, brigante e galantuomo." *Il Messaggero* 15 agosto.

- Floris, Antioco. 1997. "Storia di un santo bandito." *La nuova Sardegna* 8 giugno.
- Fofi, Goffredo. 1996. "Paolo Benvenuti: Io canto il Maggio." *Linea d'ombra* 119, ottobre-novembre.
- Frezzato, Achille. 1996a. "Locarno, Italia lontana." *L'Eco di Bergamo* 19 agosto.
- Frezzato, Achille. 1996b. "Locarno: nei temi del festival c'è la ricerca dell'identità." *L'Eco di Bergamo* 12 agosto.
- Furlani, Norberto. 1996. "Tiburzi. Brigante dileggiato." *La Prealpina* 11 agosto.
- Fusco, Maria Rita. 1996. "Storia del brigante Tiburzi, un eroe come Di Pietro." *la Repubblica* 28 luglio.
- Giannice, Gabriella. 1996. "Tiburzi: western in Maremma." *La Gazzetta del Mezzogiorno* 11 agosto.
- Grassi, Giovanna. 1996. "Il Tiburzi dell'800 brigante di oggi." *Corriere della sera* 28 luglio.
- Grasso, Cristina. 1996. "Tiburzi Story." *Il Tirreno* 9 agosto.
- Jappolo, Francesca. 1996. "Il brigante è vivo." *La Nazione* 12 marzo.
- Kezich, Tullio. 1996. "Ma non dimentichiamo il diritto di visione." *Corriere della sera* 13 agosto.
- Levantesi, Alessandra. 1996a. "Gli ultimi giorni di un bandito." *La Stampa* 11 agosto.
- Levantesi, Alessandra. 1996b. "Gli ultimi giorni di un bandito." *La Stampa* 11 agosto.
- Lugaresi, Giovanni. 1996. "Tiburzi. Una piazza per il brigante." *Il Gazzettino* 28 settembre.
- Maggiorelli, Simona. 1996. "Tiburzi. Briganti, ladri e contadini nella Maremma di fine '800." *Liberazione* 10 agosto.
- Malossi, Filiberto. 1996. "Anche i briganti vanno in paradiso." *Corriere dell'Umbria* 11 agosto.
- Malossi, Filiberto. 1996. "Il Re della Maremma." *Gazzetta di Parma* 11 agosto.
- Manetti, Beatrice. 1996. "Maremma ribelle, tre secoli di briganti." *la Repubblica* 18 agosto.
- Monti, Antonella. 1996. "Il mio Tiburzi." *Il Tirreno*.
- Morandini, Morando. 1996. "Gli italiani protagonisti con il cinema regionale." *Il Giorno* 12 agosto.
- Olla, Gianni. 1997. "Gli straordinari briganti del mito maremmano." *La nuova Sardegna* 8 giugno.
- Piccino, Cristina. 1996a. "I luoghi ribelli dai nuovi ritmi." *il manifesto* 11 agosto.
- Piccino, Cristina. 1996b. "L'ultimo Etrusco." *il manifesto* 28 luglio.
- Polvani, Simona. 2000. "La storia di una leggenda." *Carte di Cinema* 5 estate.
- Robiony, Simonetta. 1996. "Tiburzi, Robin Hood di Toscana." *La Stampa* 29 luglio.
- Rondi, Gian Luigi. 1996. "Le ultime ore del regno di Tiburzi." *Il Tempo* 11 agosto.
- Vecchi, Bruno. 1996a. "Locarno, Benvenuti ai film "adulti"." *l'Unità* 20 luglio.
- Vecchi, Bruno. 1996b. "Locarno. Polemica conferenza stampa di Paolo Benvenuti al festival con Tiburzi." *l'Unità* 11 agosto.
- Vecchi, Bruno. 1996a. "Un brigante contro tutti." *l'Unità* 11 agosto.
- Vecchi, Bruno. 1996b. "Un brigante contro tutti." *l'Unità* 11 agosto.

Gostanza da Libbiano

- Alberione, Ezio. 2000. "Gostanza da Libbiano." *Panoramiche* inverno.
- Anselmi, Michele. 2000. "Il libro su Gostanza, erborista torturata dal santo tribunale." *l'Unità* 30 aprile.
- Argentieri, Mino. 2001. "Gostanza da Libbiano." *CinemaSessanta* 258, marzo-aprile: 20-21.
- Bardelli, Beatrice. 2000. "Dopo il successo un amaro sfogo: ma questa città mi ha sdegnato." *La Nazione* 26 agosto.

- Barisone, Luciano. 2001a. "Gostanza da Libbiano." *Duel* 78, marzo-aprile.
- Barisone, Luciano. 2001b. "Gostanza da Libbiano." *Duel* 87, marzo-aprile: 38.
- Bertarelli, Vito. 2000. "Il film *Gostanza*: noia italiana in gara a Locarno." *Il Giornale* 6 agosto.
- Braida, Giovanni. 2001. "*Gostanza da Libbiano*. Dagli atti processuali alla sceneggiatura del film." *Ciemme* 135, marzo: 92-94.
- Brusaporco, Ugo. 2000. "Gostanza, uccisa senza la morte." *La Regione Ticino* 7 agosto.
- Cardini, Franco. 2000. "Hansel, Gretel e la povera Katharina." *Il Giorno* 7 agosto.
- Catella, Gregory. 2000. "La donna, la strega e L'Inquisizione." *Il Giornale del Popolo* 7 agosto.
- Cavalleri, Marco. 2001. "Gostanza da Libbiano." *Ciemme* 135, marzo: 68-72.
- Coco, Attilio. 2000. "Gostanza da Libbiano." *Segnocinema* 109, maggio-giugno: 42.
- Colli, Lucia. 2000. "Lucia Poli: la strega che viene dalla Toscana." *La Padania* 7 agosto.
- Cruciani, Mariella. 2001. "*Il Tempo* e la verità." *CineCritica* 22-23, aprile-settembre: 17-19.
- Danese, Silvio. 2000a. "Gostanza: strega del '500, donna del 2000." *Il Giorno* 10 agosto.
- Danese, Silvio. 2000b. "La strega che ammaliò l'Inquisizione." *Il Giorno* 5 agosto.
- Escobar, Roberto. 2001. "Unica libertà: essere strega." *Il Sole 24 ore* 11 marzo.
- Fiesoli, David. 2000. "La strega che piace in Vaticano." *Il Tirreno* 22 marzo.
- Galimberti, Massimo (a cura di). 2001. "Paolo Benvenuti: l'attualità dell'inattuale." *Duel* 87, marzo-aprile: 36-37.
- Jappolo, Francesca. 2000. "Paolo Benvenuti, un regista tra i grandi." *La Nazione* 26 agosto.
- Manin, Giuseppina. 2000a. "Cinema, una strega italiana divide la Chiesa." *Corriere della sera* 25 aprile.
- Manina, Giuseppina. 2000b. "Cinema, una storia italiana divide la Chiesa." *Corriere della sera* 25 aprile.
- Masoni, Tullio. 2000. "Paolo Benvenuti, il fascino della verità." *Bianco e Nero* 4: 16-28.
- Mosso, Luca (a cura di). 2001. "I due volti del potere della chiesa sul femminile." *Cineforum* 402, marzo: 37-39.
- Polvani, Simona, Vito Contenteo. 2000. "Processo di immaginazione. Incontro con Paolo Benvenuti sul set di Gostanza da Libbiano." *Carte di Cinema* 5, estate.
- Signorelli, Angelo. 2001a. "Sacrificio ed esilio della parola." *Cineforum* 402, marzo: 34-37.
- Signorelli, Angelo. 2001b. "Sacrilegio ed esilio della parola." *Cineforum* 402, marzo: 34-37.
- Silvestri, Silvana. 2001a. "1594. Papa vs Donna." Alias supplemento di *il manifesto* 3 marzo.
- Silvestri, Silvana. 2001b. "La guaritrice di San Miniato." *il manifesto* 15 febbraio.
- Ugolini, Gherardo. 2002. "Caccia alle streghe." *Corriere d'Italia* 30 marzo.

Segreti di Stato

- Alberto Pesce. 2003. "Giochi occulti di potere dietro la strage di Portella." *Giornale di Brescia* 30 agosto.
- Alfio Pennisi. 2003. "Tra gli untori della peste del 1628 anche il senatore Giulio Andreotti." *La Sicilia* 1° settembre.
- Anselmi, Michele. 2003. "Troppi segreti di stato per un film solo." *Il Giornale* 29 agosto.
- Aspesi, Natalia. 2003a. "Misteri d'Italia." *la Repubblica* 30 agosto.
- Aspesi, Natalia. 2003b. "Portella, in cerca di un'altra verità." *la Repubblica* 29 agosto.
- Bolzoni, Francesco. 2003. "*Segreti di Stato*: un film di denuncia senza prove." *Avvenire* 29 agosto.

- Bozza, Gianluigi. 2003. "Il film verità di Benvenuti." *L'Adige* 30 agosto.
- Campione, Giuseppe. 2003. "Ancora foschia su Portella." *Gazzetta del Sud* 5 settembre.
- Casarrubea, Giuseppe. 2003. "In *Segreti di Stato* c'è anche la mia mano." *Liberazione* 26 agosto.
- Catone, Giampietro. 2003. "Questo film è da boicottare." *La Discussione* 4 settembre.
- Cirinei, Cecilia. 2003. "E Moretti ospita il film-caso di Benvenuti." *la Repubblica* 2 settembre.
- Cosulich, Oscar. 2003. "A Venezia riapro il caso Giuliano." *Il Mattino* 22 agosto.
- Crespi, Alberto. 2003a. "Mafiosi con il certificato firmato Scelba." *l'Unità* 29 agosto.
- Crespi, Alberto. 2003b. "*Segreti di Stato*. Ho visto un bel film, a tratti." *l'Unità* 30 agosto.
- D'Agostini, Paolo. 2003a. "Salvatore Giuliano, il mistero continua." *la Repubblica* 2 agosto.
- D'Agostini, Paolo. 2003b. "Salvatore Giuliano, il mistero continua." *la Repubblica* 1° agosto.
- Danese, Silvio. 2003a. "Benvenuti: e ora vogliamo la verità." *Il Giorno* 30 agosto.
- Danese, Silvio. 2003b. "*Segreti di Stato*, applausi e polemiche." *Gazzetta del Sud* 30 agosto.
- Delancey, Steve. 2003. "La strage di Portella della Ginestra usata per attaccare la destra." *Libero* 29 agosto.
- Dell'Oro, Marco. 2003a. "Il bandito Giuliano e l'occulta una strage." *L'Eco di Bergamo* 29 agosto.
- Dell'oro, Marco. 2003b. "Una superstite narra la strage." *L'Eco di Bergamo* 30 agosto.
- Ferzetti, Fabio. 2003. "Venezia, sotto accusa l'Italia dei misteri." *Il Messaggero* 29 agosto.
- Filitteri, Paolo. 2003. "I mostri di Venezia." *L'Opinione* 5 settembre.
- Fiore, Titta. 2003. "Per le vittime di Portella chiedo giustizia." *Il Mattino* 30 agosto.
- Fofi, Goffredo. 2003. "*Segreti di Stato*." *film TV* 9 settembre.
- Gallozzi, Gabriella. 2003a. "La firma di Scelba accende gli animi." *l'Unità* 31 agosto.
- Gallozzi, Gabriella. 2003b. "Sopravvissuti di Stato." *l'Unità* 30 agosto.
- Giuliani, Francesca. 2003. "E il Sacher di Moretti si inchina al film di Portella-story." *la Repubblica* 3 settembre.
- Gottardi, Michele. 2003. "*Segreti di Stato*: film a tesi." *la tribuna di Treviso* 30 agosto.
- Grando, Elisa. 2003. "A Portella fu strage di Stato." *Il Piccolo* 30 agosto.
- Jannuzzi, Lino. 2002. "Intrighi, granate e vecchie bufale." *Panorama* 11 settembre.
- Jattarelli, Leonardo. 2003. "Benvenuti: per Portella si parli di strage politica." *Il Messaggero* 30 agosto.
- Jori, Francesco. 2003. "Giovannardi: Benvenuti ha mistificato la storia." *Il Gazzettino* 2 settembre.
- Kzeich, Tullio. 2003a. "Fantacinema." *Corriere della sera* 30 agosto.
- Kzeich, Tullio. 2003b. "Ma lo stile è lento e ritualistico." *Corriere della sera* 29 agosto.
- Labozzetta, Antonio. 2003. "*Segreti di Stato*: se questo è un film...." *Avanti!* 31 agosto.
- Levantesi, Alessandra. 2003. "Quei *Segreti di Stato* fanno già polemica." *La Stampa* 22 agosto.
- Mancino, Antonio Giulio. 2001. "Il mistero di Portella." *La Gazzetta del Mezzogiorno* 29 agosto.
- Manin, Giuseppina. 2003a. "Esplode *Segreti di Stato*: l'Italia fa subito discutere." *Corriere della sera* 29 agosto.
- Manina, Giuseppina. 2003b. "Quella strage divide ancora. Bufera sul film di Benvenuti." *Corriere della sera* 29 agosto.
- Marinoni, Bernardino. 2003. "Ma su Portella il mistero resta." *La provincia di Como* 8 settembre.
- Martini, Andrea. 2003. "Portella della Ginestra, misteri di una strage." *Il Giorno* 29 agosto.
- Merendi, Massimo. 2003. "Mistificata la verità storica." *Il Giornale* 8 settembre.

- Molossi, Filippo. 2003. "Benvenuti: Il mio sogno è che i familiari delle vittime siano indennizzati – ma non faccio film verità. La testimonianza di una sopravvissuta." *La Gazzetta di Bergamo* 30 agosto.
- Niccolò, Ippolito Menniti. 2003. "I misteri d'Italia. La denuncia del cinema." *La Nuova Venezia* 29 agosto.
- Nichetti, Maurizio. 2003. "Quando il cinema ha coraggio." *la Repubblica* 30 agosto.
- Nicoli, Lara. 2003. "Miracoli, segreti e sognatori." *Europa* 6 settembre.
- Pelesini, Gian Paolo. 2003. "Portella: un complotto di Stato." *Messaggero Veneto* 30 agosto.
- Pesce, Alberto. 2003. "Giochi occulti di potere dietro la strage di Portella." *Giornale di Brescia* 30 agosto.
- Petta, Giorgio. 2003. "Segreti di Stato passa nelle mani degli avvocati." *La Sicilia* 29 agosto.
- Piccino, Cristina. 2003. "Uno sguardo oltre la storia." *il manifesto* 30 agosto.
- Pugliese, Roberto. 2003. "Troppe chiacchiere e poca tensione in quei segreti." *Il Gazzettino* 30 agosto.
- Ricci, Aldo. 2003. "L'assurdo teorema del doppio Stato." *Avanti!* 2 settembre.
- Riva, Valerio. 2003. "Segreti di Stato. Il film che descrive la storia ma distorce la verità." *Il Giornale* 27 agosto.
- Robiony, Simonetta. 2003. "Benvenuti: la storia di Portella è da riscrivere." *La Stampa* 30 agosto.
- Ronconi, Roberta. 2003. "Portella: un film può cambiare la storia?." *Liberazione* 30 agosto.
- Schiaretti, Maurizio. 2003. "Segreti, non tanto segreti." *Corriere adriatico* 30 agosto.
- Serra, Fausto. 2003. "Benvenuti scagiona Giuliano." *Il Secolo XIX* 30 agosto.
- Signorini, Antonio. 2003. "Infamie e silenzi; così l'opposizione vuole riscrivere la storia." *Il Giornale* 1° settembre.
- Silvestri, Roberto. 2003. "Segreti di Stato, requiem estetico ed antimanicheo." *il manifesto* 30 agosto.
- Suma, Ilenia. 2003. "Venezia applaude Segreti di Stato." *La Sicilia* 30 agosto.
- Telese, Luca. 2003a. "Il mio film per aiutare le vittime della strage siciliana." *Il Giornale* 30 agosto.
- Telese, Luca. 2003b. "In quelle carte dell'antimafia non c'è nulla." *Il Giornale* 30 agosto.
- Tornabuoni, Lietta. 2003. "La madre di tutte le stragi." *La Stampa* 29 agosto.
- Vergerio, Flavio. 2003. "Segreti di Stato." *Tutti i film della stagione* 65, settembre-ottobre.
- Volpi, Cristiana. 2003. "Del Turco: solo ritagli di giornali nei documenti." *Corriere della sera* 30 agosto.
- Zocarò, Ettore. 2003. "La mia verità su Salvatore Giuliano." *Gazzetta del Sud* 22 agosto.
- Puccini e la fanciulla**
- Bernardi, Sandro. 2015. "Puccini e la fanciulla, Appunti per una storiografia cinematografica." *L'avventura* 1, gennaio-giugno: 21-40.
- Chatrian, Carlo. 2008. "Puccini e la fanciulla." *Cineforum* 479, novembre: 61-62.
- Codelli, Lorenzo. 2008. "Venise 65° mostra." *Positif* 573, novembre: 41-49.
- Escobar, Roberto. 2009. "Puccini e la fanciulla." *Il Sole 24 Ore* 19 luglio.
- Fantuzzi, Virgilio. 2009a. "Puccini e la fanciulla di Paolo Benvenuti." *La Civiltà Cattolica* 15 agosto.
- Fantuzzi, Virgilio. 2009b. "Puccini e la fanciulla." *La Civiltà Cattolica* 15 agosto: 292-304.
- Lodato, Nuccio. 2009. "Puccini e la fanciulla – Rapporti di classe." *Cineforum* 490, dicembre: 20-31.
- Nepoti, Roberto. 2009. "Puccini e la fanciulla." *la Repubblica* 3 luglio.
- Spoladori, Simone. 2009. "Puccini e la fanciulla." *Corriere della sera* 19 giugno.

Articoli on line

- <http://www.lavocedifiore.org> Lamberto L'Abate, *Il dialogo, una maieutica reciproca. La lezione del "Gandhi italiano", Danilo Dolci.*
- <http://www.centrostudialeph.it> Antonino Mangano, *Danilo Dolci educatore, Cultura della Pace, Firenze 1992.*
- <http://www.centrostudialeph.it> Antonio Mangano, *Educazione e dominio in Danilo Dolci.*
- <http://www.centrostudialeph.it> Antonio Mangano, *Educazione e istruzione nel pensiero e nell'opera di Danilo Dolci.*
- <http://www.rassegnastampa.unipi.it> *Quando Rossellini ispirò la nuova critica.*
- <http://www.filmstudioroma.com> *Filmstudio.*
- <http://www.fondazioneinc.it> *Nell'ambito della rassegna "prima della rivoluzione" – Cinema militante italiano '60-'70.*
- <http://www.film.it> *Zavattini e l'altro cinema. Dai Cinegiornali liberi alla Fondazione dell'Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico.*
- <http://www.labiennale.org> *Archivio storico Istituto Luce Cinecittà.*
- <http://www.arabeschi.it> Michele Guerra, *Il cinema di Paolo Benvenuti: discorso sul metodo.*
- <http://www.istitutodipolitica.it>
- <http://www.associazionealfreadoagosta.it>
- <http://www.ricerca.repubblica.it>

Filmografia

Balla-Balla

regia e sceneggiatura: Paolo Benvenuti. *fotografia e montaggio:* Mario Benvenuti. *interprete:* Fabiano Corsini. *produzione:* collettivo Cinemazero per Cinegiornali Liberi di Zavattini. *Origine:* Italia, 1968. *formato:* 16mm. *durata:* 5'.

Fuori gioco

regia e sceneggiatura: Paolo Benvenuti. *soggetto:* Faliero Rosati. *fotografia e montaggio:* Mario Benvenuti. *suono:* Gianni Scandiffio. *produzione:* Cinemazero per Club Spastici Pisa. *origine:* Italia, 1969. *formato:* 16 mm, b/n. *durata:* 16'.
Festival di Montecatini 1969: Premio Fedic per il miglior cortometraggio

Del Monte Pisano

regia e sceneggiatura: Paolo Benvenuti. *fotografia:* Mario Benvenuti. *montaggio:* Alfredo Muschietti. *musica:* Sona Ardontz. *suono:* Gianni Scandiffio. *produzione:* Mario Benvenuti per l'Amministrazione Provinciale di Pisa. *origine:* Italia, 1971. *formato:* 16mm. *durata:* 25'.

Medea, un maggio di Pietro Frediani

regia: Paolo Benvenuti. *sceneggiatura:* Paolo Benvenuti da un "Maggio" di Pietro Frediani. *collaborazione alla regia:* Eleonora Martelli, Riccardo Catola. *fotografia:* Mario Benvenuti. *aiuto operatore:* Sergio Martelli. *suono:* Mario Dallimonti. *montaggio:* Alfredo Muschietti.
capo squadra tecnica: Francesco Ragusa. *interpreti:* Ermindo Bernardini (il corriere), Mario Filippo (il clarino), Fernando Bernardini (Creonte re di Corinto), Giuseppina Baroni (Glaucia, sua figlia), Bianca Bernardini (Medea, principessa

di Colco), Dolando Bernardini (Giasone, condottiero degli Argonauti), Arduina Delry (Licisca, serva di Medea), Nello Landi (Eumelo, capitano di Creonte) Dino Landi, Gino Berti (guardie), Rossella Bernardini, Silvio Filippi (i gemelli), Orfeo Bernardini (un butese). *direttore di produzione*: Elvio Dottori. *produzione*: CEPA Film per i programmi sperimentali RAI-TV. *origine*: Italia, 1972. *formato*: 16mm. *durata*: 48'.

Film Forum del Festival del Cinema di Berlino 1973
Festival Internazionale del Teatro di Nancy (Francia)

Frammento di cronaca volgare

regia: Paolo Benvenuti. *sceneggiatura*: Paolo Benvenuti e Michele Luzzati da *Una guerra di popolo* di M. Luzzati. *fotografia e montaggio*: Mario Benvenuti. *suono*: Franco De Angelis. *collaboratore alla regia*: Daniela Meucci. *consulenza dialettale*: Gino Tanzi, *interpreti*: Benedetto Fiaschi (ser Pierizolo), Renato Moretti (Piero Vaglianti), Marco Salardi (armifero francese), Paolo Benvenuti (Burgundio Leoli), Raffaele Monti (vescovo Soderini), Giovanna Ghio (donna con bambino), Mario Baratto (Domenico Malipiero), Ezio Vettori (Leonardo Serenati), Augusto del Genovese (Giovann Bernardino dell'Agnello), Eugenio Luporini (Giovanni Portovenieri), Egisto Falconetti (il popolano), Luciano Meciani (Alfonso del Mutolo), Enzo Virgili (prete Domenico), Andrea Martini (messo fiorentino), Novello Bruscoli (Vitelozzo Vitelli), Gilberto Casini (Giovanni Alberti), Mario Martinetti (Tarlantino da Città di Castello), Fernando Bernardini (Farnaspe), Maurizio Manetti (Alamanno Salviati). *produzione*: Lello Rotolo, Coop. Nuova Comunicazione per i programmi sperimentali RAI-TV. *origine*: Italia, 1974. *formato*: 16mm. *durata*: 70'.

Pasolini, morte di un poeta

regia: Paolo Benvenuti. *origine*: Italia 1975.

Il cartapestaio

regia, soggetto e sceneggiatura: Paolo Benvenuti. *fotografia*: Mario Benvenuti. *montaggio*: Paolo Benassi. *musiche*: Pino Pellino. *produzione*: Cooperativa Alfea Cinematografica per il Centro Sperimentazione Teatrale di Pontedera. *origine*: Italia, 1977. *formato*: 16mm. *durata*: 11'.

Il Cantamaggio

regia: Paolo Benvenuti e Gianni Menon. *soggetto e sceneggiatura*: Paolo Benvenuti. *fotografia*: Mario Benvenuti e Ezio Bellani. *operatori*: Carla Batini, Carlo Meoni. *montaggio*: Lulu Traina. *suono*: Francesco Bigini, Alberto Gabbrielli. *interpreti*: Dario Fo, Sergio Ghiloni, Attilio Baccianti. *organizzazione*: Daniela Meucci. *produzione*: Cooperativa Alfea Cinematografica per i programmi sperimentali RAI-TV. *origine*: Italia, 1978. *formato*: 16mm. *durata*: 37'.

Bambini di Buti

regia, soggetto e sceneggiatura: Paolo Benvenuti. *fotografia*: Mario Benvenuti. *suono*: Alberto Gabbrielli. *montaggio*: Paolo Benassi. *interpreti*: Massimo Pratali ed altri bambini. *produzione*: Alfea Cinematografica per la RAI-TV dei ragazzi. *origine*: Italia, 1979. *formato*: 16mm. *durata*: 12'.

Il Giorno della regata

regia: Paolo Benvenuti. *fotografia:* Mario Benvenuti e gli allievi del 1° Corso Operatori Audiovisivi di Pisa. *montaggio:* Paolo Benvenuti, Marcella Piccolini. *musiche:* Brian Eno e King Crimson. *suono:* Massimo Martella. *commento:* Paolo Benvenuti. *produzione:* Alfea Cinematografica per l'Ente del Turismo di Pisa. *origine:* Italia, 1983. *formato:* 16mm. *durata:* 24'.

Il bacio di Giuda

regia: Paolo Benvenuti. *sceneggiatura:* Paolo Benvenuti, con la collaborazione di Marcella Niccolini e Gianni Menon e la consulenza di Roberto Filippini. *fotografia:* Aldo di Marcantonio, *scenografia:* Paolo Barbi. *costumi:* Marcella Niccolini e Damiano Sini. *montaggio:* Mario Benvenuti. *musica:* Stefano Bambini e Andrea di Sacco. *suono:* Alberto Salvadori.

interpreti: Carlo Bachi (il Nazareno), Giorgio Algranti (Giuda Iscariota), Pio Gianelli (Simon Pietro), Jean Foppiano (Andrea), Francesco Drosera (Giacomo di Zebedeo), Luciano Ardiccioni (Taddeo), Stefano Bambini (Matteo), Lele Biagi (Filippo), Eugenio Sanna (Bartolomeo), Enzo Del Sarto (Simone Cananeo), Giancarlo Rossi (Giacomo D'Alfeo), Dolfo Scardelli (Tommaso), Emidio Simini (Nicodemo), Marina Barsotti (la Maddalena), Roberto Morini (Caifa), Nicola Checchi (Giovanni), Aldo Cavalli, Giorgio Gabbrielli, Francesco Nardi, Piero Matteoni, Salvatore Barone, Fidio Bartalini, Fernando Palagano, Panfilo Colaprete, Benvenuto Di Siena (sacerdoti).

organizzazione: Bruno Tribioli. *produzione:* Paolo Benvenuti; Cooperativa Alfea Cinematografia in collaborazione con RAI Tre. *origine:* Italia, 1988. *durata:* 90'.
Settimana della Critica della Mostra di Venezia 1988

Confortorio

regia: Paolo Benvenuti. *soggetto:* da una ricerca storica di Simona Foà, relazioni sui fatti raccontati in "Anonimo religioso, la giustizia degli ebrei", Carucci editore, 1987, e "Le croniche della famiglia Citone", edizioni di Storia e Letteratura, 1988. *sceneggiatura:* Paolo Benvenuti, Giuseppe Cordoni, Simona Foà, Gianni Lazzaro. *fotografia:* Aldo di Marcantonio.

operatore: Giancarlo Battaglia. *montaggio:* Mario Benvenuti. *scenografia:* Paolo Barbi. *costumi:* Marta Scarlatti. *suono:* Marco Fiumana. *aiuto regia:* Gianni Lazzaro, Alessandro Tofanelli.

interpreti: Emidio Simini (il Provveditore), Emanuele Carucci Viterbi (Abramo Cajvani), Franco Pistoni (Angeluccio della Riccia), Marcello Tolomei (il notaio), Adriano Jurishevich (il domenicano), Gianfranco Biagi (il governatore), Giovanbattista Cardellini (l'arcivescovo Gamberucci), Dario Marroncini (il cappuccini), Atos Davini (il sacrestano Cicciporci), Mario Delli (il secondo sagrestano), Lucia Bartalini (la prima suora), Luisa Maria Varetto (la seconda suora), Stefano Bambini (il carnefice).

direttore di produzione: Emanuele Emiliani. *produzione:* Andrea De Gioia per Arsenalì Medicei, con la collaborazione di RAI-Terza Rete TV. *origine:* Italia 1992. *durata:* 85'.

Festival di Locarno 1992: premio della giuria dei Giovani

Festival di Montpellier 1992: Gran Premio della Giuria

Ciak d'oro a Paolo Barbi per la migliore scenografia

Fame

regia: Paolo Benvenuti. *sceneggiatura:* Paolo Benvenuti, Paolo Rossi, Claudio Ciurlante, Francesco Bettini. *fotografia:* Mario Benvenuti. *scenografia e suono:* Mida s.r.l..
montaggio: Roberto Burchielli. *musica:* Claudio Ciurlante. *interpreti:* Gli Specchio.
produzione: Interferenze audiovisivi. *origine:* Italia, 1992. *durata:* 10'

Tiburzi

regia: Paolo Benvenuti. *soggetto:* Paolo Benvenuti e Antonio Masoni. *sceneggiatura:* Paolo Benvenuti, Lele Biagi, Mario Cereghino, Antonio Masoni. *consulenza storica:* Alfio Cavoli. *fotografia:* Aldo di Marcantonio. *montaggio:* Roberto Perpignani. *scenografia:* Paolo Barbi. *costumi:* Marta Scarlatti.
interpreti: Pio Gianelli (Domenico Tiburzi), Roberto Valenti (Luciano Fioravanti), Marcello Bartolomei (capitano Giacheri), Stefano Bambini (tenente Rizzoli), Silvana Pampanini (il Destino o Prologo), Giuseppe Francione (brigadiere Giudici), Dario Marconcini (principe Corsini), Atos Davini (monsignor Luchetti), Viola Buzzi (Marianna), Felice Tazzini (il poeta carbonaio), Paolo Benvenuti (voce narrante).
produzione: Grazia Volpi, Andrea De Gioia, Claudio Grassetto per Arsenali Medicei, AGER 3. *origine:* Italia, 1996. *formato:* 35mm, *durata:* 81'.

Gostanza da Libbiano

regia: Paolo Benvenuti. *sceneggiatura:* Stefano Bacci, Paolo Benvenuti, Mario Cereghino, dagli atti originali del processo. *collaborazione alla sceneggiatura:* Lele Biagi, Valentino Davanzati, Basilio Franchina. *fotografia:* Aldo Di Marcantonio. *camera:* Stefano Bacci. *suono in presa diretta:* Fabio Melario. *scenografia:* Paolo Barbi, in collaborazione con Paola Peraro, Paolo Fischer. *costumi:* Marta Scarlatti. *maestro d'armi:* Antonio Pucciarelli. *montaggio:* César Meneghetti, *collaborazione alla regia:* Paola Baroni. *aiuto regia:* Lillo Iacolino. *interpreti:* Lucia Poli (Gostanza da Libbiano), Valentino Davanzati (monsignor Tommaso Roffia), Renzo Cerrato (padre Dionigi da Costacciaro), Paolo Spaziani (padre Mario Porcacchi da Castiglione), Lele Biagi (il notaio Vincenzo Viviani), Nadia Capocchini (monna Lisabetta di Menicone), Teresa Soldaini (Dianora), Antonio Masoni, Osvaldo Pellinacci (i carnefici), Domenico De Carolis, Mario Pulleli (i secondini), Massimiliano Antonucci, Luca Del Muratore (le guardie di Gostanza), Mario Rossi (il capitano degli armigeri), Lele Biagi (voce narrante).
organizzazione generale: Rean Mazzone. *produzione:* Giovanni Carratori per Arsenali Medicei. *origine:* Italia, 2000. *formato:* 35mm, b/n. *durata:* 92'.
 Festival di Locarno 2000: Premio speciale della giuria

Segreti di Stato

regia: Paolo Benvenuti. *soggetto e sceneggiatura:* Paola Baroni, Paolo Benvenuti, Mario J. Cereghino. *collaborazione alla sceneggiatura:* Sandro Bettin, Gabriele Biondi, Dino Giannessi, Gianpaolo Smiraglia. *consulenza storica:* Giuseppe Casarrubea, Giuseppe Dicevi, Angelo La Bella, Rosa Mecarolo. *fotografia:* Giovanni Battista Marras. *scenografia:* Paolo Bonfini.
costumi: Giovanni Addante. *disegni:* Loredano Ugolini. *suono in presa diretta:* Fabio Melorio, Roberto Bartoli. *montaggio:* César Meneghetti. *collaborazione alla regia:* Paola Baroni.

interpreti: Antonio Catania (l'avvocato), David Coco (Pisciotta), Aldo Puglisi (il perito).

Sergio

Graziani (il professore), Francesco Guzzo (Cacao).

responsabile amministrativo e finanziario: Paolo Di Gravio. *organizzazione generale*: Luigi

Lagrasta. *prodotto da*: Domenico Procacci. *produzione*: Fandango. *origine*: Italia, 2003. *formato*: 35mm, col. *durata*: 85'.

Puccini e la fanciulla

regia: Paolo Benvenuti. *sceneggiatura*: Paolo Benvenuti e Paola Baroni. *fotografia*: Gianni Marras. *scenografia*: Aldo Buti, Paolo Benvenuti. *costumi*: Simonetta Leocini.

interpreti: Riccardo Moretti (Giacomo Puccini), Tania Squillario (Doria Manfredi), Giovanna Daddi (Elvira Puccini), Debora Mattiello (Fosca), Federica Chezzi (Giulia). *montaggio*: Cesare Augusto Meneghetti. *produttore*: Paolo Benvenuti. *produttore esecutivo*: Giampaolo Smiraglia. *origine*: Italia, 2008. *durata*: 84'.

Premio Gianni di Venanzo 2010: miglior fotografia italiana

Evidenziamo la presenza di un cofanetto dal titolo *Paolo Benvenuti. I Lungometraggi (1988-2008)* realizzato grazie alla volontà di:

Corsi di Laurea in Progettazione e Gestione di Eventi dell'Arte e dello Spettacolo e Scienze dello Spettacolo. Università di Studi di Firenze e P.I.N. di Prato. Proff. Sandro Bernardi e Teresa Megale.

Cattedra di Storia e Critica del Cinema – Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società. Università degli Studi di Parma. Proff. Roberto Campari e Michele Guerra.

Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università degli Studi di Pisa. Prof. Sandra Lischi.

Cattedra di Storia del Cinema e Cattedra di Letteratura Italiana, Facoltà di Lettere. Università degli Studi "Suor Orsola Benincasa" di Napoli. Proff. Augusto Sainati e Emma Giammattei.

Laboratorio di arte e Diritto, Dipartimento di Scienze Economiche e Giuridiche.

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. Prof. Pasquale Beneduce.

Fondazione "Horcynus Orca" – Capo Peloro – Messina

Presidente ing. Gaetano Giunta.

Indice dei nomi

- Balla Balla 8, 25, 32
Bambini di Buti 8, 32, 72-73, 79
Confortorio 8, 18, 21, 23, 25, 89, 93, 95,
97, 107, 112-113, 144, 146-147, 150,
155-157, 161, 178
Del Monte Pisano 8, 12, 15, 32, 56, 58,
60-61, 79
Fame 8
Frammento di cronaca volgare 8, 9, 32,
67-68, 145
Fuori gioco 8, 32, 47
Gostanza da Libbiano 8, 16, 18, 21, 23,
25, 89, 93, 105, 107, 112, 139, 144, 146,
156-157, 163, 178
Il Bacio di Giuda 8-9, 17, 21, 25, 68, 74,
83, 85-88, 93, 105, 107, 113, 135, 146,
155, 157, 161, 187
Il Cantamaggio 8, 32, 70-71, 79
Il cartapestaio 32, 74, 80, 186
Il giorno della regata 8, 25, 32, 72
Medea, un maggio di Pietro Frediani 8,
188
Pasolini, morte di un poeta 32
Puccini e la Fanciulla 8, 20-21, 23, 25,
108, 119-120, 128-129, 131, 138-139,
144, 156, 158, 178
Segreti di Stato 8, 19-20, 22, 25, 71, 89,
107-108, 113, 116, 118-119, 136, 138,
144, 156, 158, 178
Tiburzi 8, 18, 23, 25, 71, 74, 79-81, 93, 96-
105, 144, 146, 153, 155-157, 161, 178,
183, 186, 189

Profilo biografico dell'autore

Francesco Giusiani è PhD in Arti Visive. Già professore di Regia presso l'Accademia di Belle Arti di Pisa, ha insegnato in numerose istituzioni nel campo della formazione cinematografica e multimediale, tra cui l'Accademia di Comunicazione e Design "Cappiello" di Firenze, istituzione di riferimento nel settore. Attualmente è docente di Progettazione Multimediale presso il Liceo Artistico di Porta Romana di Firenze.

Regista, sceneggiatore e film editor, ha collaborato a numerosi progetti selezionati e premiati in festival cinematografici di rilevanza internazionale, tra cui il Festival di Cannes, la Biennale di Venezia, il Giffoni Film Festival, il Taormina Film Festival, il David di Donatello e i Nastri d'Argento. Alcune delle opere a cui ha contribuito sono state proiettate in contesti simbolici della storia del cinema, come il Chinese Theatre di Los Angeles. Ha inoltre collaborato con studi di produzione di rilievo, tra cui il Sud Sound Studios di Roma, consolidando un'ampia esperienza nel panorama cinematografico internazionale.

Si è diplomato in Regia e Sceneggiatura presso l'Accademia del Cinema e della Televisione di Cinecittà, specializzandosi in Drammaturgia presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico". Ha conseguito due lauree, tra cui una magistrale in Cinema, Teatro e Produzione Multimediale presso l'Università di Pisa, e ha affinato la sua preparazione in sceneggiatura attraverso corsi avanzati presso l'Università di Westminster di Londra, formandosi con script doctor di riferimento internazionale quali John Truby, Syd Field, Chris Vogler e Robert McKee.

Parallelamente all'attività cinematografica, ha conseguito una laurea magistrale in Psicologia Clinica ed è attualmente specializzando in Psicopsicologia Terapeutica presso la SIPT di Firenze. La sua ricerca si concentra sull'intersezione tra drammaturgia e psicologia percettiva nella comunicazione visiva, esplorando i processi narrativi, le dinamiche cognitive e le esperienze emotive che strutturano l'immaginario cinematografico.

STRUMENTI PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

TITOLI PUBBLICATI

1. Brunetto Chiarelli, Renzo Bigazzi, Luca Sineo (a cura di), *Alia: Antropologia di una comunità dell'entroterra siciliano*
2. Vincenzo Cavaliere, Dario Rosini, *Da amministratore a manager. Il dirigente pubblico nella gestione del personale: esperienze a confronto*
3. Carlo Biagini, *Information technology ed automazione del progetto*
4. Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), *Paolo Mantegazza. Medico, antropologo, viaggiatore*
5. Luca Solari, *Topics in Fluvial and Lagoon Morphodynamics*
6. Salvatore Cesario, Chiara Fredianelli, Alessandro Remorini, *Un pacchetto evidence based di tecniche cognitivo-comportamentali sui generis*
7. Marco Masseti, *Uomini e (non solo) topi. Gli animali domestici e la fauna antropocora*
8. Simone Margherini (a cura di), *BIL Bibliografia Informatizzata Leopardiana 1815-1999: manuale d'uso ver. 1.0*
9. Paolo Puma, *Disegno dell'architettura. Appunti per la didattica*
10. Antonio Calvani (a cura di), *Innovazione tecnologica e cambiamento dell'università. Verso l'università virtuale*
11. Leonardo Casini, Enrico Marone, Silvio Menghini, *La riforma della Politica Agricola Comunitaria e la filiera olivicolearia italiana*
12. Salvatore Cesario, *L'ultima a dover morire è la speranza. Tentativi di narrativa autobiografica e di "autobiografia assistita"*
13. Alessandro Bertirotti, *L'uomo, il suono e la musica*
14. Maria Antonietta Rovida, *Palazzi senesi tra '600 e '700. Modelli abitativi e architettura tra tradizione e innovazione*
15. Simone Guercini, Roberto Piovan, *Schemi di negoziato e tecniche di comunicazione per il tessile e abbigliamento*
16. Antonio Calvani, *Technological innovation and change in the university. Moving towards the Virtual University*
17. Paolo Emilio Pecorella, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2000. Relazione preliminare*
18. Marta Chevanne, *Appunti di Patologia Generale. Corso di laurea in Tecniche di Radiologia Medica per Immagini e Radioterapia*
19. Paolo Ventura, *Città e stazione ferroviaria*
20. Nicola Spinosi, *Critica sociale e individuazione*
21. Roberto Ventura (a cura di), *Dalla misurazione dei servizi alla customer satisfaction*
22. Dimitra Babalis (a cura di), *Ecological Design for an Effective Urban Regeneration*
23. Massimo Papini, Debora Tringali (a cura di), *Il pupazzo di garza. L'esperienza della malattia potenzialmente mortale nei bambini e negli adolescenti*
24. Manlio Marchetta, *La progettazione della città portuale. Sperimentazioni didattiche per una nuova Livorno*
25. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Note su progetto e metropoli*
26. Leonardo Casini, Enrico Marone, Silvio Menghini, *OCM seminativi: tendenze evolutive e assetto territoriale*
27. Pecorella Paolo Emilio, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2001. Relazione preliminare*
28. Nicola Spinosi, *Wir Kinder. La questione del potere nelle relazioni adulti/bambini*
29. Stefano Cordero di Montezemolo, *I profili finanziari delle società vinicole*
30. Luca Bagnoli, Maurizio Catalano, *Il bilancio sociale degli enti non profit: esperienze toscane*
31. Elena Rotelli, *Il capitolo della cattedrale di Firenze dalle origini al XV secolo*
32. Leonardo Trisciuzzi, Barbara Sandrucci, Tamara Zappaterra, *Il recupero del sé attraverso l'autobiografia*
33. Nicola Spinosi, *Invito alla psicologia sociale*
34. Raffaele Moschillo, *Laboratorio di disegno. Esercitazioni guidate al disegno di arredo*
35. Niccolò Bellanca, *Le emergenze umanitarie complesse. Un'introduzione*
36. Giovanna Allegretti, *Porto Alegre una biografia territoriale. Ricercando la qualità urbana a partire dal patrimonio sociale*

37. Riccardo Passeri, Leonardo Quagliotti, Christian Simoni, *Procedure concorsuali e governo dell'impresa artigiana in Toscana*
38. Nicola Spinosi, *Un soffitto viola. Psicoterapia, formazione, autobiografia*
39. Tommaso Urso, *Una biblioteca in divenire. La biblioteca della Facoltà di Lettere dalla penna all'elaboratore. Seconda edizione rivista e accresciuta*
40. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2002. Relazione preliminare*
41. Antonio Pellicanò, *Da Galileo Galilei a Cosimo Noferi: verso una nuova scienza. Un inedito trattato galileiano di architettura nella Firenze del 1650*
42. Aldo Burresti (a cura di), *Il marketing della moda. Temi emergenti nel tessile-abbigliamento*
43. Curzio Cipriani, *Appunti di museologia naturalistica*
44. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Incipit. Esercizi di composizione architettonica*
45. Roberta Gentile, Stefano Mancuso, Silvia Martelli, Simona Rizzitelli, *Il Giardino di Villa Corsini a Mezzomonte. Descrizione dello stato di fatto e proposta di restauro conservativo*
46. Arnaldo Nesti, Alba Scarpellini (a cura di), *Mondo democristiano, mondo cattolico nel secondo Novecento italiano*
47. Stefano Alessandri, *Sintesi e discussioni su temi di chimica generale*
48. Gianni Galeota (a cura di), *Traslocare, riaggregare, rifondare. Il caso della Biblioteca di Scienze Sociali dell'Università di Firenze*
49. Gianni Cavallina, *Nuove città antichi segni. Tre esperienze didattiche*
50. Bruno Zanoni, *Tecnologia alimentare 1. La classe delle operazioni unitarie di disidratazione per la conservazione dei prodotti alimentari*
51. Gianfranco Martiello, *La tutela penale del capitale sociale nelle società per azioni*
52. Salvatore Cingari (a cura di), *Cultura democratica e istituzioni rappresentative. Due esempi a confronto: Italia e Romania*
53. Laura Leonardi (a cura di), *Il distretto delle donne*
54. Cristina Delogu (a cura di), *Tecnologia per il web learning. Realtà e scenari*
55. Luca Bagnoli (a cura di), *La lettura dei bilanci delle Organizzazioni di Volontariato toscane nel biennio 2004-2005*
56. Lorenzo Grifone Baglioni (a cura di), *Una generazione che cambia. Civismo, solidarietà e nuove incertezze dei giovani della provincia di Firenze*
57. Monica Bolognesi, Laura Donati, Gabriella Granatiero, *Acque e territorio. Progetti e regole per la qualità dell'abitare*
58. Carlo Natali, Daniela Poli (a cura di), *Città e territori da vivere oggi e domani. Il contributo scientifico delle tesi di laurea*
59. Riccardo Passeri, *Valutazioni imprenditoriali per la successione nell'impresa familiare*
60. Brunetto Chiarelli, Alberto Simonetta, *Storia dei musei naturalistici fiorentini*
61. Gianfranco Bettin Lattes, Marco Bontempo (a cura di), *Generazione Erasmus? L'identità europea tra vissuto e istituzioni*
62. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri / Kahat. La campagna del 2003*
63. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Il cervello delle passioni. Dieci tesi di Adolfo Natalini*
64. Saverio Pisaniello, *Esistenza minima. Stanze, spazi della mente, reliquiario*
65. Maria Antonietta Rovida (a cura di), *Fonti per la storia dell'architettura, della città, del territorio*
66. Ornella De Zordo, *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*
67. Chiara Favilli, Maria Paola Monaco, *Materiali per lo studio del diritto antidiscriminatorio*
68. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri / Kahat. La campagna del 2004*
69. Emanuela Caldognetto Magno, Federica Cavicchio, *Aspetti emotivi e relazionali nell'e-learning*
70. Marco Massetti, *Uomini e (non solo) topi (2ª edizione)*
71. Giovanni Nerli, Marco Pierini, *Costruzione di macchine*
72. Lorenzo Viviani, *L'Europa dei partiti. Per una sociologia dei partiti politici nel processo di integrazione europea*
73. Teresa Crespellani, *Terremoto e ricerca. Un percorso scientifico condiviso per la caratterizzazione del comportamento sismico di alcuni depositi italiani*

74. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Cava. Architettura in "ars marmoris"*
75. Ernesto Tavoletti, *Higher Education and Local Economic Development*
76. Carmelo Calabrò, *Liberalismo, democrazia, socialismo. L'itinerario di Carlo Rosselli (1917-1930)*
77. Luca Bagnoli, Massimo Cini (a cura di), *La cooperazione sociale nell'area metropolitana fiorentina. Una lettura dei bilanci d'esercizio delle cooperative sociali di Firenze, Pistoia e Prato nel quadriennio 2004-2007*
78. Lamberto Ippolito, *La villa del Novecento*
79. Cosimo Di Bari, *A passo di critica. Il modello di Media Education nell'opera di Umberto Eco*
80. Leonardo Chiesi (a cura di), *Identità sociale e territorio. Il Montalbano*
81. Piero Degl'Innocenti, *Cinquant'anni, cento chiese. L'edilizia di culto nelle diocesi di Firenze, Prato e Fiesole (1946-2000)*
82. Giancarlo Paba, Anna Lisa Pecoriello, Camilla Perrone, Francesca Rispoli, *Partecipazione in Toscana: interpretazioni e racconti*
83. Alberto Magnaghi, Sara Giacomozzi (a cura di), *Un fiume per il territorio. Indirizzi progettuali per il parco fluviale del Valdarno empoiese*
84. Dino Costantini (a cura di), *Multiculturalismo alla francese?*
85. Alessandro Viviani (a cura di), *Firms and System Competitiveness in Italy*
86. Paolo Fabiani, *The Philosophy of the Imagination in Vico and Malebranche*
87. Carmelo Calabrò, *Liberalismo, democrazia, socialismo. L'itinerario di Carlo Rosselli*
88. David Fanfani (a cura di), *Pianificare tra città e campagna. Scenari, attori e progetti di nuova ruralità per il territorio di Prato*
89. Massimo Papini (a cura di), *L'ultima cura. I vissuti degli operatori in due reparti di oncologia pediatrica*
90. Raffaella Cerica, *Cultura Organizzativa e Performance economico-finanziarie*
91. Alessandra Lorini, Duccio Basosi (a cura di), *Cuba in the World, the World in Cuba*
92. Marco Goldoni, *La dottrina costituzionale di Sieyès*
93. Francesca Di Donato, *La scienza e la rete. L'uso pubblico della ragione nell'età del Web*
94. Serena Vicari Haddock, Marianna D'Ovidio, *Brand-building: the creative city. A critical look at current concepts and practices*
95. Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*
96. Massimo Moneglia, Alessandro Panunzi (edited by), *Bootstrapping Information from Corpora in a Cross-Linguistic Perspective*
97. Alessandro Panunzi, *La variazione semantica del verbo essere nell'Italiano parlato*
98. Matteo Gerlini, *Sansone e la Guerra fredda. La capacità nucleare israeliana fra le due superpotenze (1953-1963)*
99. Luca Raffini, *La democrazia in mutamento: dallo Stato-nazione all'Europa*
100. Gianfranco Bandini (a cura di), *noi-loro. Storia e attualità della relazione educativa fra adulti e bambini*
101. Anna Taglioli, *Il mondo degli altri. Territori e orizzonti sociologici del cosmopolitismo*
102. Gianni Angelucci, Luisa Vierucci (a cura di), *Il diritto internazionale umanitario e la guerra aerea. Scritti scelti*
103. Giulia Mascagni, *Salute e disuguaglianze in Europa*
104. Elisabetta Cioni, Alberto Marinelli (a cura di), *Le reti della comunicazione politica. Tra televisioni e social network*
105. Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), *Paolo Mantegazza e l'Evoluzionismo in Italia*
106. Andrea Simoncini (a cura di), *La semplificazione in Toscana. La legge n. 40 del 2009*
107. Claudio Borri, Claudio Mannini (edited by), *Aeroelastic phenomena and pedestrian-structure dynamic interaction on non-conventional bridges and footbridges*
108. Emiliano Scampori, *Firenze, archeologia di una città (secoli I a.C. - XIII d.C.)*
109. Emanuela Cresti, Iørn Korzen (a cura di), *Language, Cognition and Identity. Extensions of the endocentric/exocentric language typology*
110. Alberto Parola, Maria Ranieri, *Media Education in Action. A Research Study in Six European Countries*
111. Lorenzo Grifone Baglioni (a cura di), *Scegliere di partecipare. L'impegno dei giovani della provincia di Firenze nelle arene deliberative e nei partiti*

112. Alfonso Lagi, Ranuccio Nuti, Stefano Taddei, *Raccontaci l'ipertensione. Indagine a distanza in Toscana*
113. Lorenzo De Sio, *I partiti cambiano, i valori restano? Una ricerca quantitativa e qualitativa sulla cultura politica in Toscana*
114. Anna Romiti, *Coreografie di stakeholders nel management del turismo sportivo*
115. Guidi Vannini (a cura di), *Archeologia Pubblica in Toscana: un progetto e una proposta*
116. Lucia Varra (a cura di), *Le case per ferie: valori, funzioni e processi per un servizio differenziato e di qualità*
117. Gianfranco Bandini (a cura di), *Manuali, sussidi e didattica della geografia. Una prospettiva storica*
118. Anna Margherita Jasink, Grazia Tucci e Luca Bombardieri (a cura di), *MUSINT. Le Collezioni archeologiche egee e cipriote in Toscana. Ricerche ed esperienze di museologia interattiva*
119. Ilaria Caloi, *Modernità Minoica. L'Arte Egea e l'Art Nouveau: il Caso di Mariano Fortuny y Madrazo*
120. Heliana Mello, Alessandro Panunzi, Tommaso Raso (edited by), *Pragmatics and Prosody. Illocution, Modality, Attitude, Information Patterning and Speech Annotation*
121. Luciana Lazeretti, *Cluster creativi per i beni culturali. L'esperienza toscana delle tecnologie per la conservazione e la valorizzazione*
122. Maurizio De Vita (a cura di / edited by), *Città storica e sostenibilità / Historic Cities and Sustainability*
123. Eleonora Berti, *Itinerari culturali del consiglio d'Europa tra ricerca di identità e progetto di paesaggio*
124. Stefano Di Blasi (a cura di), *La ricerca applicata ai vini di qualità*
125. Lorenzo Cini, *Società civile e democrazia radicale*
126. Francesco Ciampi, *La consulenza direzionale: interpretazione scientifica in chiave cognitiva*
127. Lucia Varra (a cura di), *Dal dato diffuso alla conoscenza condivisa. Competitività e sostenibilità di Abetone nel progetto dell'Osservatorio Turistico di Destinazione*
128. Riccardo Roni, *Il lavoro della ragione. Dimensioni del soggetto nella Fenomenologia dello spirito di Hegel*
129. Vanna Boffo (edited by), *A Glance at Work. Educational Perspectives*
130. Raffaele Donvito, *L'innovazione nei servizi: i percorsi di innovazione nel retailing basati sul vertical branding*
131. Dino Costantini, *La democrazia dei moderni. Storia di una crisi*
132. Thomas Casadei, *I diritti sociali. Un percorso filosofico-giuridico*
133. Maurizio De Vita, *Verso il restauro. Temi, tesi, progetti per la conservazione*
134. Laura Leonardi, *La società europea in costruzione. Sfide e tendenze nella sociologia contemporanea*
135. Antonio Capestro, *Oggi la città. Riflessione sui fenomeni di trasformazione urbana*
136. Antonio Capestro, *Progettando città. Riflessioni sul metodo della Progettazione Urbana*
137. Filippo Bussotti, Mohamed Hazem Kalaji, Rosanna Desotgiu, Martina Pollastrini, Tadeusz Łoboda, Karolina Bosa, *Misurare la vitalità delle piante per mezzo della fluorescenza della clorofilla*
138. Francesco Dini, *Differenziali geografici di sviluppo. Una ricostruzione*
139. Maria Antonietta Esposito, *Poggio al vento la prima casa solare in Toscana - Windy hill the first solar house in Tuscany*
140. Maria Ranieri (a cura di), *Risorse educative aperte e sperimentazione didattica. Le proposte del progetto Innovascuola-AMELIS per la condivisione di risorse e lo sviluppo professionale dei docenti*
141. Andrea Runfola, *Apprendimento e reti nei processi di internazionalizzazione del retail. Il caso del tessile-abbigliamento*
142. Vanna Boffo, Sabina Falconi, Tamara Zappaterra (a cura di), *Per una formazione al lavoro. Le sfide della disabilità adulta*
143. Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Welllitteratur. Ungheria*
144. Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Percorsi di ricerca*
145. Enzo Catarsi (a cura di), *The Very Hungry Caterpillar in Tuscany*
146. Daria Sarti, *La gestione delle risorse umane nelle imprese della distribuzione commerciale*
147. Raffaele De Gaudio, Iacopo Lanini, *Vivere e morire in Terapia Intensiva. Quotidianità in Bioetica e Medicina Palliativa*
148. Elisabete Figueiredo, Antonio Raschi

- (a cura di), *Fertile Links? Connections between tourism activities, socioeconomic contexts and local development in European rural areas*
149. Gioacchino Amato, *L'informazione finanziaria price-sensitive*
 150. Nicoletta Setola, *Percorsi, flussi e persone nella progettazione ospedaliera. L'analisi configurazionale, teoria e applicazione*
 151. Laura Solito e Letizia Materassi, *DIVERSE eppur VICINE. Associazioni e imprese per la responsabilità sociale*
 152. Ioana Both, Ayşe Saraçgil e Angela Tarantino, *Storia, identità e canoni letterari*
 153. Barbara Montecchi, *Luoghi per lavorare, pregare, morire. Edifici e maestranze edili negli interessi delle élites micenee*
 154. Carlo Orefice, *Relazioni pedagogiche. Materiali di ricerca e formazione*
 155. Riccardo Roni (a cura di), *Le competenze del politico. Persone, ricerca, lavoro, comunicazione*
 156. Barbara Sibilio (a cura di), *Linee guida per l'utilizzo della Piattaforma Tecnologica PO.MA. Musei*
 157. Fortunato Sorrentino, Maria Chiara Pettenati, *Orizzonti di Conoscenza. Strumenti digitali, metodi e prospettive per l'uomo del terzo millenni*
 158. Lucia Felici (a cura di), *Alterità. Esperienze e percorsi nell'Europa moderna*
 159. Edoardo Gerlini, *The Heian Court Poetry as World Literature. From the Point of View of Early Italian Poetry*
 160. Marco Carini, Andrea Minervini, Giuseppe Morgia, Sergio Serni, Augusto Zaninelli, *Progetto Clic-URO. Clinical Cases in Urology*
 161. Sonia Lucarelli (a cura di), *Gender and the European Union*
 162. Michela Ceccorulli, *Framing irregular immigration in security terms. The case of Libya*
 163. Andrea Bellini, *Il puzzle dei ceti medi*
 164. Ambra Collino, Mario Biggeri, Lorenzo Murgia (a cura di), *Processi industriali e parti sociali. Una riflessione sulle imprese italiane in Cina (Jiangsu) e sulle imprese cinesi in Italia (Prato)*
 165. Anna Margherita Jasink, Luca Bombardieri (a cura di), *AKROTHINIA. Contributi di giovani ricercatori italiani agli studi egei e ciprioti*
 166. Pasquale Perrone Filardi, Stefano Urbini, Augusto Zaninelli, *Progetto ABC. Achieved Best Cholesterol*
 167. Iryna Solodovnik, *Repository Istituzionali, Open Access e strategie Linked Open Data. Per una migliore comunicazione dei prodotti della ricerca scientifica*
 168. Andrea Arrighetti, *L'archeoisomologia in architettura*
 169. Lorenza Garrino (a cura di), *Strumenti per una medicina del nostro tempo. Medicina narrativa, Metodologia Pedagogia dei Genitori e International Classification of Functioning (ICF)*
 170. Ioana Both, Ayşe Saraçgil e Angela Tarantino (a cura di), *Innesti e ibridazione tra spazi culturali*
 171. Alberto Gherardini, *Squarci nell'avorio. Le università italiane e l'innovazione tecnologica*
 172. Anthony Jensen, Greg Patmore, Ermanno Tortia (a cura di), *Cooperative Enterprises in Australia and Italy. Comparative analysis and theoretical insights*
 173. Raffaello Giannini (a cura di), *Il vino nel legno. La valorizzazione della biomassa legnosa dei boschi del Chianti*
 174. Gian Franco Gensini, Augusto Zaninelli (a cura di), *Progetto RIARTE. Raccontaci l'Ipertensione ARTERiosa*
 175. Enzo Manzato, Augusto Zaninelli (a cura di), *Racconti 33. Come migliorare la pratica clinica quotidiana partendo dalla Medicina Narrativa*
 176. Patrizia Romei, *Territorio e turismo: un lungo dialogo. Il modello di specializzazione turistica di Montecatini Terme*
 177. Enrico Bonari, Giampiero Maracchi (a cura di), *Le biomasse lignocellulosiche*
 178. Mastroberti C., *Assoggettamento e passioni nel pensiero politico di Judith Butler*
 179. Franca Tani, Annalisa Ilari, *La spirale del gioco. Il gioco d'azzardo da attività ludica a patologia*
 180. Angelica Degasperri, *Arte nell'arte. Ceramiche medievali lette attraverso gli occhi dei grandi maestri toscani del Trecento e del Quattrocento*
 181. Lucilla Conigliello, Chiara Melani (a cura di), *Esperienze di gestione in una biblioteca accademica: la Biblioteca di scienze sociali dell'Ateneo fiorentino (2004-2015)*
 182. Anna Margherita Jasink, Giulia Dionisio (a cura di), *Musint 2. Nuove esperienze di ricerca e didattica nella museologia interattiva*

183. Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*
184. Gian Luigi Corinto, Roberto Fratini, *Caccia e territorio. Evoluzione della disciplina normativa in Toscana*
185. Riccardo Bruni, *Dialogare: compendio di logica*
186. Daniele Buratta, *Dialogare: compendio di matematica*
187. Manuela Lima, *Dialogare: compendio di fisica*
188. Filippo Frizzi, *Dialogare: compendio di biologia*
189. Riccardo Peruzzini, *Dialogare: compendio di chimica*
190. Guido Vannini (a cura di), *Florentia. Studi di archeologia: vol. 3*
191. Rachele Raus, Gloria Cappelli, Carolina Flinz (édité par), *Le guide touristique: lieu de rencontre entre lexique et images du patrimoine culturel. Vol. II*
192. Lorenzo Corbetta (a cura di), *Hot Topics in pneumologia interventistica*
193. Valeria Zotti, Ana Pano Alamán (a cura di), *Informatica umanistica. Risorse e strumenti per lo studio del lessico dei beni culturali*
194. Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2. Manuale per insegnanti in formazione*
195. Ginevra Cerrina Feroni, Veronica Federico (a cura di), *Società multiculturali e percorsi di integrazione. Francia, Germania, Regno Unito ed Italia a confronto*
196. Anna Margherita Jasink, Judith Weingarten, Silvia Ferrara (edited by), *Non-scribal Communication Media in the Bronze Age Aegean and Surrounding Areas : the semantics of a-literate and proto-literate media (seals, potmarks, mason's marks, seal-impressed pottery, ideograms and logograms, and related systems)*
197. Nicola Antonello Vittiglio, *Il lessico miceneo riferito ai cereali*
198. Rosario D'Auria, *Recall Map. Imparare e Ricordare attraverso Immagini, Colori, Forme e Font*
199. Bruno Bertaccini, *Introduzione alla Statistica Computazionale con R*
200. Lorenzo Corbetta (a cura di), *Hot Topics in Pneumologia Interventistica. Volume 2*
201. Carolina Flinz, Elena Carpi, Annick Farina (édité par), *Le guide touristique: lieu de rencontre entre lexique et images du patrimoine culturel. Vol. I*
202. Anna Margherita Jasink, Maria Emanuel Alberti (a cura di), *AKROTHINIA 2. Contributi di giovani ricercatori agli studi egei e ciprioti*
203. Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*
204. Lea Campos Boralevi (a cura di), *La costruzione dello Stato moderno*
205. Maria Renza Guelfi, Marco Masoni, Jonida Shtylla, Andreas Robert Formiconi (a cura di), *Peer assessment nell'insegnamento di Informatica del Corso di Laurea in Medicina e Chirurgia dell'Università di Firenze. Una selezione di elaborati di Informatica Biomedica prodotti dagli studenti*
206. Fabio Silari, *Massive Open Course. "Un audace esperimento di apprendimento distribuito" nelle università*
207. Raffaele Pavoni, *Gli sguardi degli altri. Filmare il paesaggio urbano come esperienza multi-culturale e multi-identitaria*
208. Luigi Barletti, Giorgio Ottaviani, *Il premio Laboratorio Matematico "Riccardo Ricci" 2014-2016*
209. Josep-E. Baños, Carlo Orefice, Francesca Bianchi, Stefano Costantini, Good Health, *Quality Education, Sustainable Communities, Human Rights. The scientific contribution of Italian UNESCO Chairs and partners to SDGs 2030*
210. Lorenzo Corbetta (a cura di), *Hot Topics in Pneumologia Interventistica. Volume 3*
211. Michele Nucciotti, Chiara Bonacchi, Chiara Molducci (a cura di), *Archeologia Pubblica in Italia*
212. Guido Vannini (a cura di), *Florentia. Studi di archeologia vol. 4*
213. Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) - Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*
214. Mario Mauro, *L'impresa selvicolturale alla luce del decreto legislativo 3 aprile 2018, n. 34 "Testo unico in materia di foreste e filiere forestali"*
215. Guido Carlo Pigliasco, *The Custodians of the Gift. Fairy Beliefs, Holy Doubts and Heritage Paradoxes on a Fijian Island*
216. Inmaculada Solís García, Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*
217. Annick Farina, Fernando Funari (a cura di), *Il passato nel presente: la lingua dei beni culturali*

218. Riccardo Billero, Annick Farina, María Carlota Nicolás Martínez (a cura di), *I Corpora LBC. Informatica Umanistica per il Lessico dei Beni Culturali*
219. Enrica Boldrini, Lucilla Conigliello (a cura di), *Tramandare la memoria sociale del Novecento. L'archivio di Gino Cerrito presso la Biblioteca di scienze sociali dell'Università di Firenze. Atti della giornata di studio (Firenze, 21 novembre 2019)*
220. Elisabetta Jafrancesco, Matteo La Grassa (a cura di), *Competenza lessicale e apprendimento dell'Italiano L2*
221. Claudia Pieralli, Marco Sabbatini (edited by), *Voci libere in URSS. Letteratura, pensiero, arti indipendenti in Unione Sovietica e gli echi in Occidente (1953-1991)*
222. Raffaella Biagioli, Stefano Oliviero (a cura di), *Il Tirocinio Diretto Digitale Integrato (TDDI). Il progetto sperimentale per lo sviluppo delle competenze delle maestre e dei maestri*
223. Antonello Romano, *La geografia delle piattaforme digitali. Mappe, spazi e dati dell'intermediazione digitale*, 2022
224. Onofrio Bellifemine, *'Maledetta Signora'. Storia dell'antijuventinismo (1897-2023)*, 2023
225. Michele Nucciotti, Elisa Pruno (a cura di), *Florentia. Studi di archeologia: vol. 5 - Numero speciale - Studi in onore di Guido Vannini*, 2024
226. Elisabetta Jafrancesco, Ivana Fratter, Ida Tucci (a cura di), *Educazione all'uguaglianza di genere ed educazione linguistica*, 2024
227. Francesco Giusiani, Paolo Benvenuti. *Il pittore con la macchina da presa*, 2025

Il saggio analizza il cinema di Paolo Benvenuti, svelandone la poetica sospesa tra storia, pittura e teatro epico. Attraverso interviste approfondite, materiali inediti e d'archivio, il volume ricostruisce l'originalità di un autore che concepisce il cinema come atto pedagogico e maieutico: uno strumento per indurre riflessione e pensiero critico. Nevralgico è il rigore nella scelta del punto di vista: ogni inquadratura diventa un atto di narrazione consapevole, dove estetica ed etica si integrano in una sintesi profonda. Benvenuti emerge così come 'il pittore con la macchina da presa', capace di trasformare il cinema in uno spazio di riflessione visiva, etica e storica senza tempo.

FRANCESCO GIUSIANI, PhD in Arti visive, si è formato in Drammaturgia presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Laureato in Psicologia clinica, è specializzando in Psicopsintesi terapeutica alla SIPT di Firenze. La sua ricerca esplora i nessi tra drammaturgia e psicologia percettiva nella comunicazione visiva.

ISSN 2704-6249 (print)
ISSN 2704-5870 (online)
ISBN 979-12-215-0609-9 (Print)
ISBN 979-12-215-0610-5 (PDF)
ISBN 979-12-215-0611-2 (ePUB)
ISBN 979-12-215-0603-7 (XML)
DOI 10.36253/979-12-215-0610-5
www.fupress.com