

MICHELA COSTANTINO

*Omaggio al cinema dei Taviani.  
Innesti ed intrecci*

In

*Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),  
a cura di A. Campana e F. Giunta,  
Roma, Adi editore, 2020  
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MICHELA COSTANTINO

*Omaggio al cinema dei Taviani.  
Innesti ed intrecci*

*Nelle opere di Paolo e Vittorio Taviani, che sono tra le espressioni più alte non solo del cinema ma anche della cultura del nostro tempo, il rapporto tra letteratura e cinema non si restringe all'ambito dell'«adattamento», termine che i nostri autori preferirebbero sostituire con «disadattamento». La complessità dei rapporti tra i due orizzonti linguistici ed espressivi si manifesta in più forme e modi. Il loro cinema, attraversato da un intenso vedere figurativo, ci sorprende anche per mirabili innesti, nello stesso film, di testi letterari di autori diversi e ci rivela straordinari intrecci di letteratura e arti figurative.*

Nel rendere omaggio al cinema dei fratelli Taviani,<sup>1</sup> desidero ricordare il maestro Vittorio, recentemente scomparso, che con il fratello Paolo ha tanto studiato e amato la letteratura, straordinariamente interpretata nei loro film.

Con l'ADI (Associazione degli Italianisti) e l'ADI SD (Associazione degli Italianisti Sezione Didattica) abbiamo incontrato e dialogato intensamente con i fratelli Taviani che con le loro opere hanno arricchito fin dagli anni Sessanta il nostro patrimonio culturale e che hanno sempre espresso molto rispetto per la fatica quotidiana degli insegnanti e il loro impegno nel promuovere un incontro vivo, attivo e critico con i saperi e con la realtà.<sup>2</sup>

Le opere dei Taviani sono tra le espressioni più alte non solo del cinema ma anche della cultura del nostro tempo: per la forza espressiva del racconto e dell'immagine, per il profondo dialogo con gli autori della letteratura del passato e del presente, da Boccaccio a Goethe, da Shakespeare a Dumas, da Tolstoj a Pirandello, da Fenoglio alla Arslan, per l'arte «di collegare la ricerca di un linguaggio originale con la capacità di trasformare la tradizione letteraria, figurativa e musicale in strumento vivo di espressione e di conoscenza».<sup>3</sup>

Il loro cinema, inscindibilmente *politico* e *mitico*, approda ad un realismo utopico e poetico unendo la forza della letteratura con quella della musica, la potenza espressiva del paesaggio con le suggestioni delle arti figurative e della luce. Straordinaria è la loro capacità di creare un universo realistico ma anche mitico che ci appare come un'epifania utopica ma solida e concreta come la realtà.

### 1. 'Disadattamento'

Nel suo ininterrotto rapporto dialogico ed ermeneutico, divenuto sempre più profondo, con le opere letterarie e i loro autori, il cinema con il suo linguaggio, la sua specificità espressiva, la sua autonomia creativa costituisce, soprattutto in prospettiva didattica e nell'orizzonte di ricerca e formazione dell'ADI e dell'ADI SD, anche una feconda risorsa per riflettere sulla complessità dei processi interpretativi e per ampliare gli spazi del sapere critico.

---

<sup>1</sup> L'omaggio è condiviso con Gabriele Cingolani; al suo intervento sul cinema dei Taviani rimando in questi stessi *Atti*.

<sup>2</sup> Con l'ADI e l'ADI SD abbiamo dialogato anche con artisti ed esperti - da sempre nell'«orchestra» diretta dai nostri autori, come la costumista Lina Nerli Taviani e Roberto Perpignani che ha curato il montaggio di quasi tutti i loro film - i quali, in più incontri culturali e formativi, hanno ripercorso momenti nodali della ricca elaborazione cinematografica dei fratelli Taviani, con riferimento alle arti coinvolte e alla loro interazione.

<sup>3</sup> L. CUCCU, *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Roma, Gremese Editore, 2001, 9.

Analizzare i rapporti tra cinema e letteratura significa anche affrontare il problema dell'adattamento, con la consapevolezza che non si può restringere a questo ambito la complessità delle relazioni tra i due orizzonti espressivi.

Per Paolo e Vittorio Taviani realizzare un film ispirandosi ad un romanzo non significa farne una bella illustrazione patinata, ben girata. Preferiscono parlare, infatti, non di adattamento filmico di un'opera letteraria ma di 'disadattamento', per indicare la dislocazione delle vicende in nuovi contesti spazio-temporali, per alludere all'insinuarsi dell'autore cinematografico nella struttura del testo letterario, per affermare la sua autonomia e la sua rielaborazione creativa rispetto alla pagina scritta. Parlando di Tolstoj<sup>4</sup> e del suo romanzo, *Resurrezione*, da cui è liberamente tratto l'omonimo film, Paolo Taviani ha proposto suggestive riflessioni:

*Resurrezione* non è uno dei libri più belli di Tolstoj [...]. Tolstoj aveva già scritto *Il racconto di Koni* e poi lo ha ampliato. Dopo aver scritto le prime cento pagine, ha avuto l'intuizione che poteva ampliare la storia e metterci dentro tutto l'orrore che sentiva per le prigioni, per le tristi condizioni dei carcerati, per le ingiustizie sociali ed allora ha allargato questa opera, ma così facendo ha creato delle zone non armoniche tra di loro. Ecco, per noi non c'è niente di meglio quando un autore lascia dei varchi, delle maglie che non tengono. Allora noi ci siamo infilati dentro i suoi varchi per piegare, 'adattare' la storia alle nostre esigenze espressive.<sup>5</sup>

Vittorio Taviani ha messo in rilievo:

Io non parlerei mai di *adattamento*, semmai di *disadattamento*. Poi parlerei di *dislocazione*. Quando ci confrontiamo con un romanzo, a più di cento anni dalla sua composizione, è ovvio che quei cento anni che sono dentro di noi, per la vita che abbiamo vissuto e per le esperienze assimilate attraverso i genitori, i nonni, ce ne fanno fare una lettura diversa da quella di un lettore contemporaneo dell'autore, perché noi uomini del nostro tempo siamo diversi da quel primo lettore.<sup>6</sup>

E, ripercorrendo il loro rapporto con le opere di Pirandello, entrato nella loro adolescenza, come colui che distrugge l'armonia della vita, il maestro Vittorio ha così proseguito:

Quando noi abbiamo ripreso Pirandello, la nostra vita aveva conosciuto la guerra, il nazismo, il fascismo, la resistenza, la ricostruzione, i partiti della sinistra, il partito comunista, le disfatte, le vittorie e l'utopia; quindi è inevitabile che se si riprende una storia di quell'autore la si cambi, anche se rimane un po' la stessa storia. [...] Ecco perché il nostro *Kaos* è diverso dai racconti di Pirandello.<sup>7</sup>

Non solo in *Resurrezione* di Tolstoj, ma in tutti i romanzi o racconti, anche di altri autori più lontani o più vicini, a cui hanno attinto per i loro film, i maestri Taviani hanno sempre scoperto dei 'varchi' in cui penetrare per sprigionare la complessità delle narrazioni, per coglierne le profondità, per attualizzarle, disadattarle e piegarle alla propria poetica.

---

<sup>4</sup> Alle opere di Tolstoj sono liberamente ispirati più film dei Taviani: *San Michele aveva un gallo* (1971) tratto dal racconto *Il divino e l'umano*; *Il sole anche di notte* (1990) dal racconto *Padre Sergio*; *Resurrezione* (2001), film per la televisione, dall'omonimo romanzo.

<sup>5</sup> P. E. V. TAVIANI, G. FERRONI. Interventi di M. COSTANTINO, *Incontro con Paolo e Vittorio Taviani. Mito, realismo, utopia*, in M. Costantino (a cura di), *Cinema e letteratura. Incontri con gli autori*, Milano, FrancoAngeli, 2008, 55-84: 70-71.

<sup>6</sup> Ivi, 71.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

Nel loro confronto con la letteratura e con la storia, che interrogano con passione, i film di Paolo e Vittorio Taviani sfuggendo ad ogni mero adattamento, non vogliono elaborare una traduzione visiva delle pagine letterarie, né offrire l'illusione di un passato storico oggettivamente riprodotto. Molte delle loro opere sono ambientate in un mondo lontano dalla nostra contemporaneità, sono film storici, ma il loro sguardo sul passato schiude e provoca sempre domande sul senso del presente, come scrive Giulio Ferroni:

La corporeità e la visività di ogni film, i dati concreti, culturali, politici da cui prende avvio, vengono come a disporsi in uno spazio 'altro', a immergersi in un tempo 'remoto', assoluto, da cui è possibile interrogare il senso della vita, i conflitti che la travagliano, le contraddizioni e le ambiguità delle scelte e delle soluzioni, il legame inafferrabile tra razionalità e irrazionalità.<sup>8</sup>

Sottolineando che per il cinema il modo più autentico di 'salvare' la letteratura e la storia è forse quello di interrogarne e rispettarne le motivazioni più profonde, senza pretendere di darne una trasposizione immediata, ma lavorando su intensi e delicati 'nessi mitici e simbolici', Giulio Ferroni così prosegue nella sua lettura critica:

Nel lavoro dei Taviani quei nessi mitici e simbolici assumono un'eccezionale forza critica ed ermeneutica: ci portano a riflettere sui moventi della storia, sulle spinte eterogenee che motivano l'agire umano, ci pongono delle domande sul destino del mondo, sulla passione e sul dolore del nostro essere nel mondo, sul nesso oscuro e non sempre districabile tra violenza e pietà, tra aggressività e dolcezza, tra passione e abiezione. E la letteratura e la storia, ciò che è stato scritto e vissuto in altri tempi e in altri luoghi, diventa materia sofferente e luminosa del nostro tempo: i testi e i mondi lontani sono condotti dal loro cinema a fornire non 'ricostruzioni' o 'riproduzioni' di universi già dati, ma indagini sulla nostra realtà, sul nostro sguardo, sulle nostre scelte possibili e impossibili.<sup>9</sup>

## 2. Innesti

Dopo aver raccontato le storie della Sardegna in *Padre padrone* (1977) e della Toscana ne *La notte di San Lorenzo* (1982), i Taviani tornano in Sicilia, in cui avevano girato il loro primo film *Un uomo da bruciare* (1962) e in cui nasce un nuovo film, liberamente ispirato a Pirandello, non allo scrittore sublime dei *Sei personaggi in cerca d'autore* e di altri drammi, non all'autore acre dei romanzi e delle novelle di ambiente cittadino e piccolo borghese, ma al Pirandello che racconta storie contadine. Da *Novelle per un anno* nasce *Kaos* (1984). Paolo Taviani ne narra la genesi:

Volevamo parlare di questa terra che molto amavamo e amiamo. Ad un certo punto abbiamo scoperto che il Pirandello che conoscevamo o che credevamo di conoscere era soprattutto quello del teatro, quello che graffia la piccola borghesia [...]. In alcune novelle abbiamo scoperto un Pirandello per noi nuovo che provava anche pietà per i suoi personaggi, che parlava del dolore, della sofferenza, della fatica del lavoro, dell'ingiustizia. [...] Perché cercare altre storie? Oltre che un amore della giovinezza, Pirandello in quel momento diventò un fratello che collaborava con noi, un padre. Ma al tempo stesso non dovevamo essere dominati, soggiogati da Pirandello.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> G. FERRONI, *Il mito critico*, in V. Zagarrò (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Venezia, Marsilio, 2004, 133-135: 134.

<sup>9</sup> Ivi, 135.

<sup>10</sup> P. E V. TAVIANI, G. FERRONI. Interventi di M. COSTANTINO, *Incontro con Paolo e Vittorio Taviani...*, 60. Così prosegue Paolo Taviani: «Abbiamo sempre avuto un rapporto di collaborazione con gli autori a cui ci siamo ispirati, li abbiamo considerati dei grandi soggettisti, dei grandi narratori di storie che ci davano – come

Nel loro attingere a Pirandello e ad altri grandi autori della letteratura, senza volerne rimanere soggiogati, i Taviani, affermando la propria autonomia creativa, intendono forse anche resistere a quello che Brecht chiama ‘l’effetto intimidatorio dei classici’:

Questo effetto è provocato da una concezione errata ed esteriore della classicità di un’opera. La grandezza dei testi classici consiste nella loro grandezza umana, non in una esteriore grandezza tra virgolette. [...] Se ci lasciamo intimidire da una concezione falsa, superficiale, decadente della classicità, non riusciremo mai a rappresentare le grandi opere in maniera viva ed umana.<sup>11</sup>

Forse è anche questo il senso della loro poetica, del loro modo di ‘disadattare’ le fonti letterarie, scoprendo dei ‘varchi’ per insinuarsi nella materia narrativa, realizzando nello stesso film mirabili innesti con testi letterari di autori diversi, rivelando straordinari intrecci tra letteratura e arti figurative.

Penso agli innesti che proprio nel film *Kaos*, in particolare in uno degli episodi, *La giara*, i registi realizzano inserendo sequenze di ispirazione verghiana.

Per enfatizzare la grandezza della giara nuova, «bella panciuta e maestosa, che fosse delle altre cinque la badessa»<sup>12</sup> – acquistata da Don Lollò «prevedendo che le cinque giare vecchie di coccio smaltato che aveva in cantina non sarebbero bastate a contenere tutto l’olio della nuova raccolta»<sup>13</sup> – i Taviani descrivono Don Lollò ancor più ricco e i suoi possedimenti ben più estesi rispetto alla novella pirandelliana: all’‘inizio’ dell’episodio, per realizzare una cornice grandiosa in cui far risaltare la monumentale giara, innestano la descrizione degli sconfinati possedimenti di Mazzarò, protagonista de *La roba* di Verga.

La sequenza ‘iniziale’ dell’episodio, che mostra il viaggio e l’arrivo dell’enorme giara nella masseria di Don Lollò (nella novella di Pirandello la giara è già collocata nella masseria), è infatti la rielaborazione filmica della descrizione del paesaggio, delle domande e delle risposte sempre uguali contenute nell’*incipit* della novella verghiana: «Qui di chi è?» [...] «Tutta roba di Mazzarò»<sup>14</sup>, ovvero di Don Lollò.

Nello stesso episodio di *Kaos* è individuabile anche un altro innesto, non meno significativo, sempre tratto da *La roba*, mediante cui i registi attribuiscono a Don Lollò i comportamenti, i pensieri, le espressioni di Mazzarò, con i quali si chiude la novella verghiana. Mazzarò comincia a prendere coscienza dell’inevitabile scacco esistenziale che la vita ineluttabilmente comporta e vedendo un suo giovane e poverissimo servo, curvo sotto un carico pesante, esclama, lanciandogli un bastone tra le gambe per farlo cadere: «Guardate chi ha i giorni lunghi! Costui che non ha niente!».<sup>15</sup>

---

uno sceneggiatore, come un soggettista del cinema – la possibilità di fare un film. Quando poi abbiamo cominciato a lavorare, abbiamo salutato Pirandello con un ‘arrivederci’. Noi siamo andati per la nostra strada, cercando di dimenticarlo il più possibile; ma anche senza sforzo, perché andavamo rielaborando e trasformando la storia che stavamo scrivendo. Credo che se Pirandello vedesse *Kaos*, direbbe che è un buon film, anche se aveva un rapporto un po’ particolare con il cinema. Forse direbbe: - Però non sono le mie storie! [...]. Noi abbiamo attinto a Pirandello per parlare di quello che noi sentivamo. E questo è stato, prevalentemente, il nostro impatto con Pirandello e con la letteratura» (ivi, 60-61).

<sup>11</sup> B. BRECHT, *Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1957 (trad. it. di E. Castellani, R. Fertoni, R. Mertens, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, 92-93).

<sup>12</sup> L. PIRANDELLO, *La giara*, in ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1990, vol. terzo, t. I, 5-15: 5.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> G. VERGA, *La roba*, in ID., *Novelle*, a cura di A. Cannella, Milano, Principato, 1986, 160-168: 160-161.

<sup>15</sup> Ivi, 168.

I Taviani inseriscono questa stessa scena e questa considerazione amara in una sequenza che mostra il dialogo (assente ne *La giara* pirandelliana) tra Don Lollò e la sua giovane amante seduti nell'aia della masseria e che ha l'effetto di proiettare una luce pirandellianamente umoristica e grottesca sull'imminente 'catastrofe': la rottura della giara e la sua definitiva perdita, che è l'epifanico nucleo drammatico della narrazione, divenendo valore iconico sia del frantumarsi del potere egemonico di Don Lollò sia della sua inevitabile sconfitta esistenziale.

In questo come negli altri episodi del film, la campagna iblea, *set* del film, diventa «la campagna siciliana *tout court*, o meglio, paradigma universale della civiltà contadina», come scrive Sebastiano Gesù che così prosegue:

E i temi congeniali al primo periodo dello scrittore agrigentino si ritrovano tutti in *Kaos*: la terra, la grande madre; la fatica, la miseria, il dolore; l'arsura delle zolle e della gente; la malattia, la superstizione; e non ultime le ferite della storia. In più, il paesaggio con le sue sconfinite aperture, enfatizza i temi e vi infonde quel che di arcaico, di chiuso marca i volti e i gesti, oltre le pietraie e i crinali giallastri.<sup>16</sup>

### 3. Letteratura e arti figurative. Intrecci

Nel cinema dei fratelli Taviani l'intenso legame con la letteratura è uno degli aspetti che non è facile considerare separatamente dal rapporto con altre forme artistiche ed espressive con cui si intreccia mirabilmente: arti figurative, musica, memoria storica.

La loro filmografia è attraversata da un singolare rapporto con le arti figurative, in particolare con la pittura<sup>17</sup> che, analogamente a quello con le opere letterarie, si manifesta come una personale interpretazione ed elaborazione del modo in cui la realtà, il paesaggio, i corpi, i volti sono stati rappresentati e dipinti dagli artisti; si esprime, in particolare, attraverso un gusto dell'immagine pittorica, uno sguardo profondo formati alla scuola della tradizione artistica, soprattutto toscana.

Alcune inquadrature di Omero Antonutti in *Padre padrone* richiamano i personaggi corposi degli affreschi di Masaccio; le torri che sveltano ne *Il prato* ricordano Simone Martini; il fascista trafitto dalle lance nel campo di grano ne *La notte di San Lorenzo* evoca Paolo Uccello. Le immagini paesaggistiche di cui sono densi i loro film rievocano negli effetti compositivi e luministici, nei valori cromatici soprattutto la tradizione pittorica toscana, le opere di Lorenzetti, Botticelli, Leonardo, Benozzo Gozzoli... Non mancano richiami fiamminghi o caravaggeschi. Tante citazioni e riferimenti indiretti, tutti o quasi tutti.

Nei film di altri autori molto sensibili alle suggestioni delle arti figurative, come Visconti, Pasolini, Kubrick, accanto alle opere pittoriche richiamate indirettamente, si possono individuare anche citazioni esplicite, riferimenti immediati e diretti.

<sup>16</sup> S. GESÙ, *Pirandello e la Sicilia*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Utopisti, esagerati...*, 155-161: 155-156. Tra i numerosi saggi sul film *Kaos*, cfr. anche LAURA BUFFONI, *Violenza, morte, rinascita. Kaos*, in V. Zagarrìo (a cura di), *I Taviani. Un cinema di affinità elettive*, Roma, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus e Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, 2004, 47-50; S. SOCCI, *Kaos e Tu ridi: I Taviani leggono Pirandello*, in CUCCU, *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani...*, 123-136.

<sup>17</sup> Il cinema fin dalle sue origini si è confrontato con le arti figurative e in particolare con la pittura, con finalità e modi diversi. La pittura può agire nei film come oggetto o come modello, può essere evocata direttamente o indirettamente, ricostruita in *tableaux vivants*, richiamata nei valori compositivi, cromatici, luministici delle inquadrature. Può agire sia sul piano compositivo sia a livello tematico, con funzione diegetica. Tra gli studi sul tema, cfr. A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002; J. AUMONT, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, 1998.

I maestri Taviani, intervistati dalla scrivente sulle relazioni tra la loro cultura figurativa e le loro scelte estetiche, sui rapporti del loro cinema con la pittura, sul loro citare indirettamente le opere d'arte, per allusive e personali rielaborazioni, ci hanno permesso di approfondire altri aspetti del loro orizzonte cinematografico.

Vittorio Taviani, sorridendo, ci ha affidato questa testimonianza:

Non abbiamo forse mai pensato di ispirarci ad un quadro. Però la fortuna di essere nati in Toscana, l'aver avuto nella vita rapporti continui e prolungati con la bellezza delle arti, in particolare quelle figurative, credo che ti plasmi ed entri nel tuo DNA, se tu sei aperto verso tutto quello che esprime la forza della vita, nell'orrore e nella bellezza. Se tu sei aperto a tutto ciò, tante risposte ti vengono attraverso i secoli, le fai tue, le trasformi, le dimentichi, ma poi, ad un certo punto, come un fiume carsico, rivengono fuori improvvisamente e senza un preventivo atto della volontà. Vengono fuori come memoria involontaria, così per caso.<sup>18</sup>

E Paolo Taviani ci ha rivelato:

In un nostro film c'è la citazione di un'opera, ma è la citazione di un'opera che non c'è. È *La Battaglia di Cascina* di Michelangelo che conosciamo solo attraverso la descrizione fattane dal Vasari. Dopo la battaglia, lungo l'argine dell'Arno – racconta il Vasari – si vedono dei soldati sbracati, che si stanno lavando: chi strizza i calzini, chi si toglie l'elmo, chi si gode il riposo del guerriero dopo la battaglia e così via. Ma in lontananza si vede un soldato che sta arrivando, che fa dei gesti e grida: "I nemici! Tornano! Non è finita la battaglia!".

Allora ecco che alcuni cercano di infilarsi i calzini, un altro si alza a guardare... Conoscendo Michelangelo, si può immaginare cosa può essere stata questa opera che non esiste più.

Il racconto cinematografico del Vasari<sup>19</sup>, il racconto di questo cartone che non c'è più, noi abbiamo sempre pensato che prima o dopo lo avremmo inserito in un film. E lo abbiamo utilizzato in *Fiorile*, nel momento in cui i soldati francesi di Napoleone che si stanno bagnando nell'acqua sono improvvisamente sorpresi dall'arrivo dei nemici, i nobili toscani...

Ecco, l'anima di questo cartone abbiamo cercato di trasporla lì.<sup>20</sup>

Vivo nella cultura e nella memoria dei Taviani, il Cartone con la *Battaglia di Cascina*<sup>21</sup> di Michelangelo, perduto ma 'visto' attraverso il racconto letterario-'cinematografico' di Giorgio Vasari<sup>22</sup>, è 'ripreso' nel film *Fiorile* (1993).

<sup>18</sup> P. E. V. TAVIANI, G. FERRONI. Interventi di M. COSTANTINO, *Incontro con Paolo e Vittorio Taviani...*, 82.

<sup>19</sup> Corsivo nel testo.

<sup>20</sup> Ivi, 83.

<sup>21</sup> Il Cartone rappresenta un episodio della Battaglia di Cascina (vinta nel 1364 dai fiorentini contro i pisani), tratto dalla *Cronaca* di Filippo Villani: i fiorentini in marcia verso Pisa, imprudentemente intenti a bagnarsi nell'Arno durante una sosta, vengono allertati del sopraggiungere degli avversari e precipitosamente si rivestono per affrontarli. La raffigurazione della Battaglia di Cascina, come quella della Battaglia di Anghiari (vinta nel 1440 dai fiorentini contro il Duca di Milano), faceva parte della decorazione pittorica progettata per la Sala Grande del Maggior Consiglio (poi detta Salone dei Cinquecento) di Palazzo Vecchio a Firenze. La realizzazione degli affreschi fu commissionata rispettivamente a Michelangelo e a Leonardo, tra il 1503 e il 1504, da Pier Soderini, gonfaloniere della Repubblica fiorentina, ma nessuno dei due progetti fu completato. Entrambi gli artisti portarono a termine tra il 1505 e il 1506 solo i cartoni preparatori che purtroppo andarono perduti. Di quello di Michelangelo ce ne conservano testimonianza i disegni preparatori superstiti, le copie contemporanee e le *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* di Vasari. Delle copie coeve, quella di Aristotile da Sangallo del 1542 è conservata nelle Collezioni del Conte di Leicester a Holkham Hall.

<sup>22</sup> G. VASARI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti fiorentino. Pittore Scultore et Architetto*, in F. Mancinelli e R. Bellini (a cura di), *Michelangiolo*, Firenze, Edizioni D'Arte Il Fiorino, 1992, 71-172. Cfr. il racconto del Cartone, Ivi, 85-86: «[...] Michelagnolo ebbe una stanza nello Spedale de' Tintori a Santo Onofrio, e quivi cominciò un grandissimo cartone: né però volse mai che altro lo vedesse. E lo empì di ignudi, che bagnandosi per lo



Aristotile da Sangallo, Copia del *Cartone per la Battaglia di Cascina* (1542), Norfolk Holkham Hall, Collezioni del Conte di Leicester.

Un duplice omaggio a Vasari e a Michelangelo<sup>23</sup>, una sorta di doppia citazione indiretta, una doppia allusione al mondo toscano della letteratura e dell'arte figurativa.<sup>24</sup>

Nel film, che racconta la leggenda di una famiglia toscana, originariamente contadina – i Benedetti – arricchitasi con l'oro rubato ai soldati di Napoleone “liberatore” durante la discesa in

caldo nel fiume Arno, in quello stante si dava a Parme nel campo, fingendo che li inimici li assalsero; e mentre che fuor delle acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michelagnolo chi affrettare lo armarsi per dare aiuto a' compagni, altri affibbiarsi la corazza, e molti mettersi altre armi indosso, et infiniti combattendo a cavallo cominciare la zuffa.

Eravi fra l'altre figure un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una grillanda di ellera, il quale, postosi a sedere per mettersi le calze, e non potevano entrargli per avere le gambe umide dell'acqua, e sentendo il tumulto de' soldati e le grida et i romori de' tamburini, affrettando tirava per forza una calza; et oltre che tutti i muscoli e' nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai quanto e' pativa e che egli si adoperava fin alle punte de' piedi. Erarvi tamburini ancora, e figure che, coi panni avvolti, ignudi correvano verso la baruffa; e di stravaganti attitudini si scorgeva chi ritto, chi ginocchioni, o piegato o sospeso a giacere, et in aria attaccati con iscorti difficili. V'erano ancora molte figure aggruppate et in varie maniere abbozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti, e chi sfumato e con biacca lumeggiato, volendo egli mostrare quanto sapesse in tale professione. Per il che gli artefici stupiti et ammirati restorono, vedendo l'estremità dell'arte in tal carta per Michelagnolo mostrata loro. Onde veduto sì divine figure, dicono alcuni, che le videro, di man sua e d'altri ancora non [s']essere mai più veduto cosa che della divinità dell'arte nessuno alto ingegno possa arrivarla mai. E certamente è da credere, perciò che, da poi che fu finito e portato alla Sala del Papa con gran romore dell'arte e grandissima gloria di Michelagnolo, tutti coloro che su quel cartone studiarono e tal cosa disegnarono, come poi si seguitò molti anni in Fiorenza per forestieri e per terrazzani, diventarono persone in tale arte ecc[ellenti], come vedemo; poi che in tale cartone studiò Aristotile da S. Gallo, amico suo, Ridolfo Ghirlandaio, Raffael Sanzio da Urbino, [...] i quali tutti ottimi maestri fiorentini furono. [...]».

<sup>23</sup> Cfr. M. COSTANTINO, *Intermezzo. La Battaglia di Cascina. Arte figurativa, letteratura e cinema*, in Ead. (a cura di), *Cinema e letteratura...*, 85-88.

<sup>24</sup> Sull'uso della citazione e dell'allusione nel cinema, cfr. A. COSTA, *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, in I. Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002, 33-48; COSTA, *Il cinema e le arti visive...*, 326-338; G. TINAZZI, *La scrittura e lo sguardo*, Venezia, Marsilio, 2007, 109-116.



Italia, il Cartone narrato dal Vasari è 'ripreso' e interpretato in una delle sequenze iniziali, in cui i soldati francesi, approfittando di una sosta per rinfrescarsi nell'acqua di un fiume, vengono sorpresi da un attacco dei nobili toscani.

Ma la cultura figurativa dei Taviani non pervade solo la scena ispirata alla *Battaglia di Cascina*.

Il gusto dell'immagine pittorica percorre tutto il film, fin dallo sfondo con la fioritura su cui scorrono i titoli di testa e in cui si riconosce il prato fiorito della *Primavera* di Botticelli.

Attraverso il racconto del padre ai propri bambini, ultimi discendenti della famiglia Benedetti – racconto filtrato dalla memoria e dalle leggende della tradizione popolare – il film si snoda incrociando la storia italiana di quasi due secoli con la storia privata della famiglia stessa, in cui è protagonista soprattutto la Toscana<sup>25</sup> con il suo mistero, la sua storia, le sue passioni distruttive, ma anche con la sua luce e il suo paesaggio, che richiamano la pittura del Quattrocento e del Cinquecento.<sup>26</sup>

Il passato, evocato dalla voce narrante del padre, è visto come ne *La notte di San Lorenzo* e in altri film dei Taviani, con l'immaginazione, con lo stupore dei bambini che, con il loro sguardo magico e incantato, guardano anche la terra toscana. Come scrive Laura Buffoni:

La funzione del paesaggio non è mai naturalistica, né risponde a esigenze realistiche: i luoghi ricorrenti del loro cinema (la Toscana e la Sicilia: territori d'elezione perché spazi del ricordo e dell'autobiografia) sono potentemente trasfigurati nella memoria e nell'immaginazione.<sup>27</sup>

Anche in questo film, il passato, il ricordo, la memoria, distanti da sentimenti nostalgici, suggeriscono domande sul presente, accendono luci sulla realtà contemporanea: «*Fiorile* è una leggenda, un mistero toscano, che racconta la maledizione dell'oro, della ricchezza e del potere che corrompono l'uomo, una leggenda del passato che sembra parlarci del presentex».<sup>28</sup>

Così Paolo e Vittorio Taviani in una densa testimonianza:

Il film, in realtà, appartiene a nostra madre: è lei che ci ha sempre raccontato questa leggenda. Riguardava un borgo contadino vicino al nostro paese di San Miniato. [...] *Fiorile* contiene, dall'inizio alla fine, in una storia che attraversa due secoli, un unico sentimento: il rapporto tra la ricchezza, la potenza e i fatti luttuosi che spesso le accompagnano.

È una storia che ci appartiene da sempre e se diventa, adesso, una nuova tappa del nostro lavoro, forse è anche perché sentiamo la voglia di raccontare questo nostro paese, il suo aspetto notturno, oscuro, 'maledetto': le tangenti, la corruzione... l'oro, insomma... E però ci piacerebbe che il senso del film si annullasse in una *fabula*: un film non si fa, non si deve fare, a nostro parere, per dimostrare qualcosa. Un film è solo, e sempre, raccontare una storia.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Tra i saggi sulla Toscana nel cinema dei Taviani, cfr. S. BERNARDI, *Paesaggi toscani*, in CUCCU, *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani...*, 103-122.

<sup>26</sup> Quando *Fiorile* uscì a New York, il 31 gennaio 1994, Martin Scorsese presentando il film così commentò: «La prospettiva magica e mitica di un bambino [...] crea un'opera totalmente originale e sorprendente. *Questa opera si evolve come un quadro rinascimentale* (corsivo nostro): grazie alla padronanza della luce, dei colori e della composizione. [I Taviani] Sono senza pari: riescono a comunicare la semplice grandiosità di un paesaggio con la tecnica più pura e onesta che si possa immaginare», cfr. *Testimonianze* di M. SCORSESE, in R. Ferrucci e P. Turini (a cura di), *Paolo e Vittorio Taviani. La poesia del paesaggio*, Roma, Gremese Editore, 1995, 9.

<sup>27</sup> LAURA BUFFONI, *Documentario e memoria*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Utopisti, esagerati...*, 219-230: 220.

<sup>28</sup> R. FERRUCCI, *La sinfonia toscana di Paolo e Vittorio Taviani*, in R. Ferrucci e P. Turini (a cura di), *Paolo e Vittorio Taviani...*, 11-26: 13.

<sup>29</sup> P. E. V. TAVIANI, *Intervista di A. M. Mori*, in R. Ferrucci e P. Turini (a cura di), *Paolo e Vittorio Taviani...*, 95.