Document generated on 08/04/2025 8:13 p.m.

Circula
Revue d'idéologies linguistiques

La lingua del cinema dei Taviani tra scelte ideologiche e arte. Una testimonianza personale

Raffaella Setti

Number 20, Fall 2024

Varia

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1116557ar
DOI: https://doi.org/10.17118/11143/22338

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions de l'Université de Sherbrooke (ÉDUS)

ISSN

2369-6761 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Setti, R. (2024). La lingua del cinema dei Taviani tra scelte ideologiche e arte. Una testimonianza personale. *Circula*, (20), 3–17. https://doi.org/10.17118/11143/22338

Article abstract

The criteria that guide screenwriters and directors in their choice of varieties and linguistic features included in film dialogue do not usually find explicitness in texts formulated with this function in mind. Screenplays do not provide metalinguistic paratexts, just as filmmaking diaries and critiques devoted to individual films do not primarily comment on these aspects. In this contribution, which is also meant to be a remembrance of Paolo and Vittorio Taviani, I have reworked my experience of studying the linguistic choices of the two directors, whom I had the good fortune to meet and interview many years ago, precisely in order to compare my research findings with their expressive intentions mediated by linguistic choices. The tool of the interview, specific in this case to investigate the Taviani's ideas with respect to style and linguistic registers, proves to be a useful tool to bring out any underlying ideologies and further highlight the expressive power, visual and aural, of their works.

© Raffaella Setti, 2025

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Titre: La lingua del cinema dei Taviani tra scelte ideologiche e arte. Una testimonianza personale

Auteure: Raffaella Setti (Università degli Studi di Firenze)

Revue: *Circula*, numéro 20 : *Varia*

Éditeur: Les Éditions de l'Université de Sherbrooke

Année: 2024

Pages: 3-17

ISSN: 2369-6761

URI: http://hdl.handle.net/11143/22338

DOI: https://doi.org/10.17118/11143/22338

Cet ouvrage est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

La lingua del cinema dei Taviani tra scelte ideologiche e arte. Una testimonianza personale

Raffaella Setti, Università degli Studi di Firenze
raffaella.setti@unifi.it

Riassunto: I criteri che guidano sceneggiatori e registi nella scelta di varietà e tratti linguistici inseriti nei dialoghi filmici non trovano, solitamente, una esplicitazione in testi formulati con tale funzione. Le sceneggiature non prevedono paratesti metalinguistici, così come diari di lavorazione e critiche dedicate ai singoli film non commentano primariamente questi aspetti. In questo contributo, che vuole essere anche un ricordo di Paolo e Vittorio Taviani, ho rielaborato la mia esperienza di studio sulle scelte linguistiche dei due registi, che ho avuto la fortuna di conoscere e di intervistare molti anni fa, proprio per confrontare i miei risultati di ricerca con i loro intenti espressivi mediati dalle scelte linguistiche. Lo strumento dell'intervista, specifica in questo caso a indagare le idee dei Taviani rispetto allo stile e ai registri linguistici, si rivela un utile strumento per far emergere eventuali ideologie sottostanti e mettere ulteriormente in luce la forza espressiva, visiva e sonora, delle loro opere.

Parole chiave: lingua filmica, varietà, regionalità, intervista, tradizioni popolari, modelli letterari.

Abstract: The criteria that guide screenwriters and directors in their choice of varieties and linguistic features included in film dialogue do not usually find explicitness in texts formulated with this function in mind. Screenplays do not provide metalinguistic paratexts, just as filmmaking diaries and critiques devoted to individual films do not primarily comment on these aspects. In this contribution, which is also meant to be a remembrance of Paolo and Vittorio Taviani, I have reworked my experience of studying the linguistic choices of the two directors, whom I had the good fortune to meet and interview many years ago, precisely in order to compare my research findings with their expressive intentions mediated by linguistic choices. The tool of the interview, specific in this case to investigate the Taviani's ideas with respect to style and linguistic registers, proves to be a useful tool to bring out any underlying ideologies and further highlight the expressive power, visual and aural, of their works.

Keywords: filmic language, variety, regionality, interview, folk traditions, literary patterns.

1. Introduzione. Testi filmici e ideologie linguistiche

Le definizioni stesse del concetto di ideologia linguistica[1] hanno messo in evidenza la caratteristica della frequente implicitezza delle idee sulla lingua, del loro manifestarsi attraverso la mediazione di una rappresentazione che, solo in alcuni casi, può essere accompagnata da riflessioni metalinguistiche esplicite, ma che comunque mantiene attiva la relazione tra lingua e gruppi sociali e alimenta la formazione e il consolidamento delle idee sulla lingua e dei giudizi di valore dei parlanti rispetto a fenomeni, scelte e varietà linguistiche presenti in determinati contesti comunicativi.

La lingua filmica è stata oggetto di analisi come tassello integrante della più generale questione della lingua italiana: se nelle fasi iniziali del cinema il problema più urgente era delineare un modello di lingua adatto al nuovo mezzo che tenesse insieme la realtà linguistica del Paese e la tradizione letteraria, è innegabile che la stagione del neorealismo abbia posto le basi a forme di rappresentazione, anche linguistiche, capaci di mantenere ben saldo il rapporto tra società dei parlanti e lingua di finzione[2].

Il cinema, vista la sua natura primariamente rappresentativa, affida anche la trasmissione delle ideologie linguistiche più alla realizzazione concreta del parlato (e di riflesso all'interpretazione dei critici e del pubblico) che a testi metalinguistici; i criteri linguistici che generano i "testi" cinematografici (sceneggiature, ma soprattutto dialoghi effettivi, parlato così come poi viene reso, specie se in presa diretta) difficilmente trovano una sede naturale in cui possono essere esplicitati; nelle sceneggiature, anche quando queste siano pubblicate, non sono previsti paratesti in cui gli autori possano raccogliere le loro "avvertenze" finalizzate a mettere al corrente critici e spettatori riguardo alle loro idee sulla lingua e alle motivazioni che li hanno portati a scegliere quelle forme, quei dialoghi, quella precisa selezione di varietà, così come invece accade in altri testi di tipo rappresentativo: basti pensare, per esempio, al teatro e ai libretti d'opera[3]. Il luogo interpretativo per eccellenza diventa la critica cinematografica che, a seconda degli interessi dei singoli autori, può applicarsi anche al commento dei testi e dei dialoghi in chiave linguistica. Per quanto ricche di spunti e di riflessioni spesso acute

1. Il concetto di ideologia linguistica è qui considerato nella sua accezione più ampia di concezione generale dell'impiego della lingua e delle sue varietà, non solo relativamente alle forme e alle strutture impiegate, ma anche rispetto ai valori che tali scelte riflettono e trasmettono all'interno di una comunità di parlanti. Per una completa rassegna delle definizioni di ideologia linguistica si rimanda a Santulli 2015.

2. Fabio Rossi ha parlato per il cinema italiano di vocazione "metalinguistica e metaculturale" per evidenziare la tendenza degli italiani a riflettere sulla lingua e a manifestare le proprie convinzioni, anche ingenue, inconsapevoli e spesso non fondate scientificamente (Rossi, 2017: 84).

3. Sulle ideologie linguistiche espresse dagli autori nei paratesti dei libretti d'opera si rimanda a Rossi 2022.

e molto pertinenti[4], restano, appunto, interpretazioni che risentono dell'idea di lingua degli autori e della temperie culturale in cui si sviluppano, oltre a essere talvolta proprio mirate a sostenere una delle correnti presenti nel dibattito linguistico in atto.

L'elemento linguistico nel cinema, storicamente successivo alle immagini e tradizionalmente non "primario", contribuisce tuttavia alla realizzazione dell'opera filmica; i soggetti e le sceneggiature sono testi che trovano la loro unitarietà nell'ultima versione del dialogo filmico, frutto di rielaborazioni, modifiche, adattamenti che spesso avvengono sul set quando si giri in presa diretta. Anche quando la fonte di ispirazione sia un testo letterario, la trasposizione filmica è un processo assolutamente autonomo che porta alla realizzazione di un prodotto di natura completamente diversa e che si serve di strumenti espressivi propri; questa profonda e totale trasformazione investe anche la lingua sicché un'immagine descritta, uno stralcio, un'espressione o una parola di forte impatto possono ritrovarsi nel tessuto dialogico del film in una redistribuzione totalmente rielaborata e rinnovata[5]. I copioni o i diari di lavorazione, pur avendo una funzione diversa, possono contenere occasionali tracce di modifiche linguistiche avvenute in corso d'opera, ma restano materiali di lavoro, una sorta di "verbali" che raramente rivelano qualcosa rispetto alla riflessione metalinguistica e, quindi, sulle ideologie linguistiche, quando siano consapevoli, degli autori che le hanno applicate[6].

In tale prospettiva, mi propongo, con questo contributo, di rielaborare la mia esperienza di studio sulle scelte linguistiche di Paolo e Vittorio Taviani, che ho avuto la fortuna di conoscere e di intervistare molti anni fa, proprio per confrontare i miei risultati di ricerca con i loro intenti espressivi mediati dalle scelte linguistiche. Ripensando a quale possa essere stata la fonte che mi ha maggiormente rivelato il pensiero dei Taviani rispetto al parlato filmico, direi senz'altro l'intervista, ma non un'intervista da critico o giornalista cinematografico, bensì una vera e propria indagine che, attraverso una serie di domande mirate, potesse rivelare la presenza di una consapevole e definita idea di lingua capace di produrre scelte stilistiche ed espressive ben precise. Le interviste che vengono realizzate

4. Un saggio di quanto la critica cinematografica possa veicolare questo aspetto, entrando addirittura nel dibattito linguistico che, possiamo dire in ogni tempo, ha caratterizzato la cultura italiana, lo troviamo sempre in Rossi 2017 che ha esaminato gli interventi di critici cinematografici usciti nelle principali riviste cinematografiche tra il 1936 e il 1945, arrivando a verificare che i filmologi italiani, già prima della stagione del Neorealismo, avevano anticipato alcuni nodi cruciali del rapporto tra lingua e cinema che avrebbero poi impegnato il mondo del cinema nei decenni successivi, come il rapporto tra parola e immagine, il doppiaggio, la rappresentazione delle varietà diatopiche e diamesiche senza mai prescindere da una lingua comprensibile a tutti.

5. In questo processo, più che in altri, si possono intercettare atteggiamenti diversi rispetto al trattamento del materiale linguistico di partenza e, specialmente a partire dalla fine degli anni '80 del Novecento, si sono strette collaborazioni d'elezione tra sceneggiatori/registi e scrittori: si pensi solo alle coppie Rubini-Benvenuti, Luchetti-Starnone, Pieraccioni, Verdone e Moretti con Veronesi, Benigni con Cerami. Nel merito mi permetto di rinviare a Setti 2010: 116; sulla questione e, in particolare, sulla trasposizione del romanzo *Caos calmo* di Sandro Veronesi nella sceneggiatura di Nanni Moretti, Laura Paolucci e Francesco Piccolo del film omonimo (per la regia di Antonello Grimaldi), sono tornate recentemente Maraschio Setti 2024.

6. Un esempio interessante in cui mi sono imbattuta recentemente è il "diario" del fumettista artista Igort (Igor Tuveri), dedicato alla lavorazione del film tratto dal graphic novel *5 è il numero perfetto* scritto e diretto dallo stesso autore (su questo si rimanda a Pietrini Setti 2024: 625-640).

normalmente all'uscita di un film solo occasionalmente vanno a indagare questo aspetto, per quei film che hanno la lingua e il confronto linguistico, talvolta lo scontro tra lingue diverse, come elemento tematico portante. Nella produzione dei Taviani l'esempio più emblematico in questo senso è stato *Padre padrone* (1977), tratto dall'omonimo romanzo autobiografico di Gavino Ledda, in cui l'emancipazione del protagonista dal padre pastore sardo e dall'isolamento della propria terra passa proprio dall'apprendimento della lingua italiana e dalla possibilità di uscire dall'afasia e dalla solitudine. Al momento dell'uscita del film, vincitore del festival di Cannes, molti interventi degli stessi registi furono centrati proprio su questo tema che fu interpretato come la chiave del successo dell'opera anche in contesti culturalmente molto distanti; questo mi riferirono Paolo e Vittorio Taviani sulla proiezione del film a New York:

"Quando abbiamo rappresentato *Padre padrone* a New York eravamo molto preoccupati per la profonda differenza culturale: temevamo che la realtà di Gavino fosse troppo diversa e lontana da quella dei ragazzi di Manhattan; il film invece fu molto amato e in un incontro con i giovani americani che lo avevano visto emersero le costanti che avevano trovato tra la loro vita e quella di Gavino: la solitudine di Gavino era anche la loro solitudine, come il bisogno di rompere questa solitudine, di incontrare gli altri"[7]. Più recentemente, in occasione di una proiezione di *Una questione privata* (2017, ultimo film che i fratelli hanno diretto insieme) seguìta da un incontro con il pubblico, furono rivolte domande anche sulla trasposizione linguistica del testo di Fenoglio e sulla costruzione dei dialoghi del film; con questa risposta in particolare i Taviani mostrano tutta la loro sensibilità e attenzione per l'autonomia e la credibilità della lingua filmica:

alla domanda "Mi è piaciuta molto la scelta del registro dei dialoghi. Ora si tende a rendere contemporanea la lingua usata. Come mai voi avete scelto questo registro molto vicino a quello del libro?", i Taviani hanno risposto: "I dialoghi di Fenoglio sono modernissimi. *Il partigiano Johnny* l'ha scritto prima in inglese, lui era un cultore e un conoscitore della lingua inglese, era quella la sua letteratura. Nella sua scrittura c'è una modernità che è data da questa sua formazione letteraria. Lavorando sulle battute ci siamo resi conto che non erano le battute di Pratolini o di Moravia: c'era una contemporaneità data dalle radici inglesi. Quindi le abbiamo usate senza problemi, non per "rispettarlo", ma perché ci stava bene, funzionavano bene anche nel cinema"[8].

Da queste considerazioni, tornate in superficie al momento doloroso della morte di Paolo Taviani, ho sentito l'esigenza di riprendere in mano l'intervista che feci a Paolo e Vittorio Taviani molti anni fa, in occasione del mio lavoro di tesi, e di rileggerla come testimonianza di alcune loro importanti considerazioni di carattere linguistico.

7. Il commento fa parte dell'intervista che feci ai Taviani nel dicembre del 1993, pubblicata in Setti 2001: 109-110, così come i brani riportati di seguito (di cui indicherò, d'ora in poi, solo le pagine).

8. Si tratta della proiezione che si è tenuta il 31 ottobre 2017 all'Anteo palazzo del Cinema di Milano con successivo incontro con il pubblico moderato da Fabrizio Tassi; i passaggi salienti si ritrovano su Cineforum (https://www.cineforum.it/intervista/Paolo-Taviani-su-Una-questione-privata).

2. Il mio primo incontro con i fratelli Taviani

Proprio quest'anno, il 29 febbraio 2024 è morto Paolo Taviani; il fratello Vittorio lo aveva lasciato già da qualche anno (il 15 aprile 2018) e Paolo, pur continuando a lavorare anche da solo, aveva manifestato in più occasioni quasi l'innaturalezza di questa condizione in cui, per la prima volta nella sua vita personale e professionale, si era trovato senza la presenza fisica costante del fratello, che sopravviveva comunque attraverso di lui, veicolo e testimone concreto di quella perfetta simbiosi fatta di confronto, condivisione, intesa tacita e profonda, ma anche di scontri e accese discussioni che aveva segnato le loro vite[9]. Appena avuta la notizia, dentro di me si è prodotta una sorta di risonanza che mi ha riportata a quel preciso e determinante momento della mia vita in cui avevo incontrato loro, i loro film e la lingua/le lingue del loro cinema. La lingua del cinema dei Taviani sarebbe stato l'argomento della mia tesi di laurea, ma soprattutto l'inizio di un filone dei miei studi dedicati all'analisi linguistica di quel particolare prodotto che è un film. Durante le ricerche per la tesi trovai casualmente i contatti di Paolo Taviani e considerai subito la grande opportunità di incontrarli, di chiedere loro direttamente come avevano costruito i dialoghi dei loro film, quali erano state le scelte linguistiche, se erano effettivamente scelte o invece frutto di una naturale casualità, ma ci misi molte settimane per decidere, una sera, di fare quella telefonata. Dopo una conversazione aperta e amichevole di pochi minuti, avevo avuto l'appuntamento per qualche settimana più tardi, il 10 dicembre 1993, a Roma, nella casa di Vittorio in Trastevere per un'intervista vera e propria con i Fratelli Taviani.

In vista dell'incontro, in un misto di euforia e ansia, preparai la scaletta delle domande, ma solo dopo lo studio approfondito delle tante cose che mi dissero, ebbi la consapevolezza che quello che stavo facendo si muoveva su un piano diverso e che le loro risposte avrebbero potuto solo arricchire la mia ricerca con ulteriori spunti ed eventuali prospettive complementari alla mia. E non poteva essere altrimenti proprio per la natura dell'arte cinematografica di cui la materia linguistica è solo uno dei tanti fattori che, nella magia della loro miscela, realizza opere in cui i confini tra immagine, suono, musica, parlato, luce non sono più nettamente distinguibili. Nella mia prospettiva di linguista in erba forse ancora pensavo di poter "estrarre" incontaminato il parlato filmico da sottoporre poi a un'analisi analoga a quella tradizionale dei testi, per singoli tratti, per categorie di fenomeni, tenendo certo in

9. Queste le sue parole, ad esempio, in un'intervista rilasciata ad Arianna Finos e pubblicata su "la Repubblica" del 29/05/2018: "Ci avete visto sempre insieme, lavorare e vivere. La mancanza, il senso di vuoto che provo potete immaginarli, io non riesco a esprimerli" e ricordando le riprese di *Una questione privata* a cui Vittorio, già malato, non aveva potuto partecipare direttamente: "Ogni giorno il materiale girato veniva trasferito su dvd e inviato a Vittorio, che lo vedeva dopo un giorno o due. Ci telefonavamo e, come sempre, discutevamo, litigavamo, apprezzavamo quello che c'era. Come sempre abbiamo fatto per tutta la vita". Più recentemente, in occasione del suo novantesimo compleanno in un articolo del 7 novembre 2021 sul "Giornale dello Spettacolo" si legge: "Oggi Paolo Taviani si definisce un 'mezzo regista', perché metà di lui non c'è sul set, si sente "un impiegato del cinema perché in fondo Vittorio ed io lavoriamo da sempre con certe regole e un certo ritmo. I film cambiano, io molto meno e continuo a pensare che facciamo questo mestiere perché, se il cinema ha questa forza, di rivelare a noi stessi una nostra stessa verità, allora vale la pena di metterci alla prova". (consultato il 18/03/2024: https://giornaledellospettacolo.globalist.it/cinema/2021/11/07/i-90-anni-di-paolo-taviani-senza-vittorio-al-mio-fianco-sui-set-sono-un-mezzo-regista/).

considerazione il contesto, ma sempre su presupposti teorici di tipo linguistico[10]; gli studi e l'approccio di Sergio Raffaelli[11] avevano certo rappresentato binari imprescindibili su cui muovermi, ma il confronto diretto con Paolo e Vittorio Taviani mi portò a immergermi in quella "bottega"[12] di altissimo artigianato del loro cinema, in cui la parola è uno dei tanti elementi in gioco che sembra sorgere in modo del tutto naturale, quasi non ci fosse una volontà consapevole, da situazioni, emozioni, gesti, luci e oggetti presenti sulla scena.

Durante la conversazione, fin dalle prime risposte, in cui le loro voci si alternavano in un fluire tanto coerente e complementare, quanto assolutamente spontaneo e naturale, avvertii nettamente che sarei stata completamente trascinata dalla corrente dei loro ricordi, dei loro incontri, di quella passione da cui, certo, scaturivano scelte ben precise, seppur attraverso percorsi non sempre ricostruibili in modo lineare, talvolta addirittura inconsapevoli. Gli argini delle mie domande erano scavalcati dalla vita, dagli esempi, dall'infinità di esperienze che irrompevano nelle loro parole che, magicamente, mi facevano apparire davanti persone e storie. Così, a proposito dei luoghi prescelti per ambientare le loro storie, e della Sicilia in particolare, mi raccontarono la loro immersione nella regione: «Prima di girare *Kaos* siamo stati a lungo in Sicilia e siamo andati alla ricerca dei luoghi e degli attori. [...] In questa nostra ricerca abbiamo trovato molti piccoli attori, che poi hanno lavorato nel film, abituati a recitare nel loro dialetto, che ci hanno molto aiutato, portando il loro accento, un loro modo di muoversi tipico della tradizione dialettale [...] che ha aiutato gli attori professionisti, che avevamo portato da Roma, creando una specie di integrazione, che non è dialettale perché noi non amiamo i film in dialetto, ma che ha garantito quel minimo di accento, quel minimo di verità che non è portata solo dalla parola ma anche dalla gestualità» (p. 139). E, sempre a proposito di fedeltà espressiva ai luoghi e ai personaggi messi in scena, anche a costo di modificare la sceneggiatura: «In Toscana, faccio un altro esempio, stavamo girando *La notte di San Lorenzo*: c'è la scena in cui Bigagli [l'attore che interpretava il personaggio di Corrado] uccide il bambino, e sta per uccidere anche il padre che si rotola in terra per la disperazione; a questo punto si inserisce la battuta di un contadino che assiste alla scena e che, secondo la nostra sceneggiatura, doveva dire: "ammazza anche lui, lo vedi come sta male?". Ma il contadino, quello era un contadino vero, disse: "ma io... non direi così, scusi eh, io direi: o un tu lo vedi come patisce?", usando il verbo *patior*, riportandoci alle radici profonde di questa espressione, tra l'altro straordinaria, perché il *patire* è di più che *soffrire*, è di più di *star male*. E immediatamente abbiamo accettato che la dicesse così» (p. 140).

10. Da pochi anni era stato introdotto da Francesco Sabatini (1982 e poi 1997) il trasmesso come varietà tipica dei nuovi mezzi di comunicazione di massa.

11. Fondamentali i suoi studi volti a una periodizzazione linguistica della storia del cinema italiano che mi guidarono nel lavoro di tesi (in particolare i volumi Raffaelli 1978 e 1992).

12. Riprendo il titolo di un pregevole volume e di una mostra (dal titolo *La bottega Taviani. Un viaggio nel cinema da San Miniato a Hollywood*, curato da Riccardo Ferrucci (SES-La casa Usher, 1987) realizzati nell'ambito di un progetto che comprendeva anche il film *Good Morning Babilonia*, uscito nello stesso anno, un omaggio alla grandiosità "dell'essere artigiani e sulla meraviglia e l'emozione di ciò che le mani dell'uomo possono fare" (*Fratelli di cinema* 2014: 96).

3. Cicli stilistici e scelte linguistiche

Riconducendo questi preziosi esempi del loro modo di lavorare sulla lingua nel quadro delle molte analisi autorevoli che hanno accompagnato la carriera dei *Fratelli di cinema* (2014)[13], sento l'esigenza di provare ad accostare le fasi tematiche e stilistiche della loro produzione con le scelte e le rappresentazioni linguistiche che ritroviamo nelle loro sceneggiature. Premesso che i due maestri hanno sempre ribadito la loro naturale disposizione a creare le immagini e la luce dei loro film in una fusione indissolubile con la musica[14], appare del tutto naturale come l'elemento linguistico sia colto in primo luogo nella sua sonorità, nel suo riecheggiare internamente richiamando in superficie emozioni. Una concezione che trova corrispondenza anche nel loro modo di avvicinarsi agli autori (con alcuni nomi d'elezione come Pirandello, Tolstoj, Goethe) e ai testi che sono stati di ispirazione per i film: la ricerca di storie e personaggi che con le loro emozioni, con i loro pensieri e sentimenti possono ancora parlare al nostro presente.

Della produzione dei Taviani, critici e storici del cinema hanno proposto diverse "periodizzazioni", che corrispondono a fasi parallele di cambiamenti dell'italiano contemporaneo. Una delle sintesi più recenti è quella di Lorenzo Cuccu (*Prefazione a Fratelli di cinema* 2014: 19-29), che individua una prima fase, quella del "Cinema dell'utopia" (o "cinema poetico politico") dal lungometraggio *Un uomo da bruciare* (1962) ad *Allonsanfan* (1974); un secondo periodo, con la realizzazione di *Padre padrone* (1977) e *Il prato* (1979), in cui diventa centrale la ricerca dell'armonia tra Uomo e Natura; la produzione degli anni Ottanta, con *La notte di San Lorenzo* (1982), *Kaos* (1984) e *Good Morning Babilonia* (1987), è all'insegna dello "spirito del racconto", in cui la realtà appare trasfigurata e proiettata in una dimensione incantata, mitizzata e dove solo l'immaginazione, la fantasia e l'arte sembrano avere un qualche potere salvifico. Nell'ultima lunga stagione i due temi, quello del paesaggio, in un tentativo di composizione tra bellezza e morte, e quello della centralità della narrazione, torneranno rispettivamente con *Il sole anche di notte* (1990), *Fiorile* (1993), *Le affinità elettive* (1996), *Tu ridi* (1998) e con *Resurrezione* (2001), *La masseria delle allodole* (2007). Un viaggio che tiene sempre uniti, ma espressivamente autonomi, l'impegno ideale e artistico di rappresentare la Storia e la condizione umana, e il piacere della narrazione che trova le sue radici più profonde nei grandi classici, modelli di nettezza formale, e ancor più fonti costanti di ispirazione per temi ed emozioni che, nelle loro trasposizioni, restano contemporanei. Quello con i classici è un rapporto che si mantiene vivo fino all'ultimo nel lavoro dei Taviani, in una tensione costante tra valori universali e contemporaneità: Shakespeare

13. Questo il titolo del bel libretto curato da Silvia Panichi (Roma, Donzelli, 2014) che raccoglie vari interventi (di Marco Barabotti, Remo Bodei, Roan Johnson, Bruna Niccoli e Roberto Perpignani) oltre a una *lectio magistralis* e due scritti autobiografici di Paolo e Vittorio Taviani. L'occasione, nel dicembre del 2012, era stata la consegna ai due maestri del riconoscimento della Torre d'argento da parte dell'allora sindaco di Pisa Marco Filippeschi "per la grande opera cinematografica e per il particolare legame con la città della Torre pendente" (p. 9).

14. Nella *lectio magistralis* appena citata, avevano affermato: "Fin dagli inizi presentivamo l'importanza che la musica avrebbe avuto per noi nel fare cinema. Musica intesa non come commento umilmente parallelo alle immagini, ma come struttura stessa del film. Per noi, l'abbiamo detto altre volte, il cinema è l'erede – a vent'anni dicevamo la summa! – di tutte le forme d'arte che l'hanno preceduto. E quella più vicina a noi è la musica" (p. 35).

rivive tra i detenuti in *Cesare deve morire* (2012), i giovani della brigata del *Decameron* messi in scena nel *Maraviglioso Boccaccio* (2015) ripropongono, pur nella loro freschezza e quotidianità, la difficoltà di affrontare le "pestilenze" del mondo, analoga a quella che opprime i giovani di ogni tempo; anche la scelta di fare un film da *Una questione privata* (2017), lasciandosi ispirare dal capolavoro di Beppe Fenoglio, è l'occasione per rappresentare l'effetto di annebbiamento prodotto dalla commistione tra la ferocia della guerra e l'ossessione di un incantamento amoroso.

La poetica dei Taviani trova un suo tratto di unitarietà nella definizione, periodicamente ripresa e riproposta dalla critica, di cinema ideologico: un'ideologia che però non si limita a una visione politica, nelle diverse epoche attraversate dalla loro attività artistica, ma investe e rappresenta i sentimenti profondi, i valori più alti e universali che spingono uomini e donne a trovare la loro ragione di vita e di "liberazione" nella storia condivisa e nell'aspirazione alla bellezza come possibilità di salvezza, da cui si origina il fascino della narrazione e della cultura letteraria che ha agito sempre sulle loro scelte.

In tutto questo come si armonizzano le scelte linguistiche che hanno prodotto il parlato dei loro film? Dall'intervista che mi concessero e che, a quello che mi risulta, resta ancora l'unica con questo taglio specifico, si possono individuare almeno tre costanti di fondo: l'arte di creare una lingua (prevalentemente regionale) che si leghi perfettamente a immagini e suoni; l'attrazione per la narrazione della grande letteratura, ispiratrice di tanti loro film che, pur mantenendosi testimoni fedeli al messaggio universale, sono il risultato di una radicale trasformazione (anche linguistica); il richiamo all'immaginario magico e arcaico trasmesso dalla tradizione orale.

Ciascuno di questi aspetti emerge dalle loro risposte:

1) L'attenzione per l'intreccio delle varietà della lingua come frutto dei luoghi, delle vicende e delle persone rappresentate. Per i film immersi nella cultura, nella luce, nei suoni di luoghi fortemente connotati, i Taviani hanno sempre avuto la curiosità e la necessità di calarsi nella sonorità, nel ritmo della lingua locale, per entrare nella lingua reale, per poi distaccarsene e conservarne il sentore, il richiamo, in una resa assolutamente non realistica, ma credibile ed emotivamente efficace; così è accaduto per la Sicilia del loro primo film *Un uomo da Bruciare* e poi di *Kaos,* per la Sardegna di *Padre padrone*, per la Toscana (anche se loro terra d'origine) della *Notte di San Lorenzo* o di *Good Morning Babilonia*.

«Quando nel nostro primo film *Un uomo da bruciare* abbiamo scritto i dialoghi, abbiamo sentito il bisogno di tuffarli, invece che in Arno, nelle acque di Palermo. Ci siamo rivolti allora al vecchio Buttitta, il poeta, il quale è stato con noi. Visitando tutti i luoghi insieme a lui, sono venuti fuori certi modi di dire che nascevano dalla sua esperienza diretta del siciliano, tra i quali noi abbiamo scelto quelli che ci colpivano maggiormente. [...] Anche perché la sceneggiatura era tutta scritta in italiano e con lui, almeno in parte, abbiamo spesso ristrutturato le frasi, scoprendo alcune parole, modificando la struttura sintattica più che inserendo brani di dialetto vero e proprio: perché la struttura della frase fatta da dei toscani romanizzati, come siamo noi, indubbiamente era una cosa, ma dato che la storia si svolgeva in Sicilia, la struttura doveva essere un'altra, il siciliano doveva trasparire a livello incon-

scio più che direttamente come dato erudito. Tutto ciò che è erudito non ci interessa assolutamente. Tutto era finalizzato all'espressività del film, a comunicare i sentimenti che volevamo comunicare attraverso il film in quel luogo e in quel momento» (pp. 141-142).

E, a proposito della ricerca di elementi locali, in occasione della realizzazione di *Kaos*: «Faccio un esempio, ricordando una cosa che abbiamo visto andando in giro in un paesino, non mi ricordo quale, sperduto sopra Ragusa, su in alto: una compagnia locale stava rappresentando *Il Ciclope* e a un certo punto hanno improvvisato una specie di balletto che consisteva nel muoversi intorno a una cosa [...] abbiamo chiesto spiegazioni riguardo a quegli strani gesti che facevano con quel ritmo: erano elementari ma potentissimi […]. Abbiamo immediatamente assimilato questo elemento regionale [...] e quindi abbiamo costruito quella specie di balletto che c'è nella *Giara* [uno degli episodi di Kaos], con quello che avevamo visto, che non avremmo mai saputo inventare a Roma e che avevamo trovato proprio nell'*humus* della Sicilia. Per noi è sempre stato importante avere questi elementi locali per esaltare la potenza della lingua depauperandola, cioè togliendole gli elementi prettamente dialettali, ma mantenendone la comunicatività, l'espressività» (pp. 139-140).

Dichiarazioni che mostrano quanto Paolo e Vittorio Taviani fossero lontani da intenti di rappresentazione realistica delle varietà linguistiche locali, pur nella totale consapevolezza dell'importanza di lasciarsi attraversare dalla realtà, anche linguistico-espressiva, per poi selezionare solo il necessario a creare un'immagine, a restituire il tenore emotivo di un luogo.

Un principio che mantiene la sua validità e che viene applicato, come abbiamo visto per la battuta del contadino della *Notte di San Lorenzo*, anche nel caso in cui comporti una revisione dei dialoghi già scritti nella sceneggiatura.

Oltre a queste considerazioni, strettamente connesse al metodo di ricerca e di lavoro dei Taviani, nella stessa intervista emergono dichiarazioni che riflettono una chiara visione del ruolo del parlato dialogico nell'economia dell'opera filmica e del tipo di effetto che si vuole raggiungere; presupposti che confermano la loro ideologia linguistica di fondo, non naturalistica, non realistica: «Non è assolutamente una lingua naturalistica, anche perché il dialogo nei nostri film ha un rapporto molto molto stretto con tutto l'apparato sonoro e visivo. [...] nei nostri film la parte dialogata non è molta perché facciamo un processo di sintesi sia nella struttura del racconto, in quella dell'immagine, e anche nella struttura del dialogo, cioè cerchiamo di ridurre ai minimi termini tutto il telaio parlato, uscendo, anche in questo senso, da un atteggiamento di tipo naturalistico» (p. 142); e ancora «Mi ricordo che Omero Antonutti (l'attore che fa la parte del padre) si era imparato tutto il copione in sardo, ma un sardo artefatto, che i veri sardi non avrebbero riconosciuto. Non ci interessava per niente la riproduzione naturalistica... nello spirito del film bastava conservare quel minimo accento, anche se non esatto da un punto di vista tecnico, che serviva all'attore e alla storia: tutto è in funzione del film e mai della ricerca storica e filologica» (pp. 144-145).

2) Un'altra costante che ha segnato la parabola della loro produzione si ritrova nel confronto sempre vivo e appassionato con le opere letterarie, che li ha portati ad affrontare le questioni connesse alla trasposizione filmica. La scelta del testo parte sempre da una fascinazione narrativa, dal messaggio universale, oltre ogni spazio e ogni tempo, che alcune storie (e i loro autori) riescono a traghettare fino al presente, tanto da intrecciarsi talvolta anche con la cronaca: è il caso di Gavino Ledda e del suo libro autobiografico *Padre padrone*, che i Taviani conoscono attraverso le recensioni e i commenti pubblicati sui giornali e in cui individuano la storia di un'esistenza che può rispecchiare quella di tante persone isolate, costrette al silenzio e in cerca di nuove prospettive; ma anche del più recente *Maraviglioso Boccaccio* (2015) che, pur nel confronto con un "mostro sacro" della classicità tanto lontano nel tempo come il *Decameron*, diventa per i Taviani l'occasione per riproporre la pestilenza come tema assoluto, metafora di tutte le pestilenze che segnano ogni tempo e, in particolare, il presente (a posteriori, dopo la pandemia del 2020, colpisce la visione profetica del film).

A proposito della rielaborazione di *Padre padrone* ricordavano: «Prendemmo questo materiale [il libro di Gavino Ledda] e lo scomponemmo, praticamente lo distruggemmo. Questa è l'operazione che facciamo in genere perché la comunicazione letteraria è una cosa e quella del cinema un'altra. [...] Ogni volta che si parla di un film o di un'opera letteraria bisogna discutere sul particolare di quel personaggio, di quel racconto, di quel film, di quella storia che ha necessità diverse dal discorso generale. [...] Per Ledda il silenzio era una tragedia e ciò è dimostrato anche da come poi si è realizzato: Gavino ha scritto il libro, ha usato la parola scritta che viene dopo quella parlata, quindi per lui, e per il nostro film, la parola parlata è quello di cui aveva bisogno» (p. 143).

Una parabola del tutto opposta appare quella rappresentata nel film *Il prato* (1979), immediatamente successivo a *Padre padrone*: nella mia analisi linguistica avevo notato come, in questo caso, i personaggi attraversassero un processo che da un registro di comunicazione elaborata, alta, a tratti letteraria (certamente riflesso dell'intellettualismo tipico dei giovani borghesi colti di sinistra della fine degli anni Settanta), li portava all'annullamento della comunicazione, a una sorta di afasia disillusa, effetto forse dell'incipiente consapevolezza del fallimento politico e ideologico che da lì a poco si sarebbe manifestato in tutta la sua evidenza. Posi la questione ai registi e Vittorio mi rispose: «Sì, è vero, mi piace, anche se noi non facciamo tutto mirato». La mia interpretazione, dunque, aveva fatto emergere scelte linguistico-espressive introdotte senza un intento determinato, ma effettivamente interiorizzate, tanto da entrare nella sceneggiatura "naturalmente" e da risultare condivisibili, una volta portate in superficie.

Sull'operazione di trasposizione del *Decameron* non ho avuto occasione di confrontarmi direttamente con loro, ma nell'analisi che le ho dedicato qualche anno fa (Setti, 2018) avevo cercato di mettere in luce come la rappresentazione dei valori universali riproposti avesse assunto forme riadattate alla modernità, in un'alternanza di epicità e realismo, allegoria e concretezza, cultura alta e tradizione popolare.

Tornando all'intervista, con le mie domande cercai di portarli a toccare questioni connesse con la storia linguistica italiana in generale, quali la comprensibilità del parlato filmico e il lungo percorso che la storia del cinema italiano ha dovuto tracciare per raggiungere un equilibrio tra comprensibilità e veridicità in un Paese, come il nostro, segnato dalla frammentarietà linguistica e da un profondo divario tra centro-nord e sud nei livelli di alfabetizzazione. Il mezzo filmico, secondo l'orizzonte vastissimo dei Taviani, va oltre i confini e consente di superare le frontiere culturali e linguistiche, di raggiungere "tutti" se solo si individuano, non solo temi, ma anche forme largamente riconoscibili:

«Quando ci siamo resi conto che i nostri film andavano in ogni parte del mondo, abbiamo avvertito due cose: prima di tutto che la nostra responsabilità di rappresentare la realtà era ancora maggiore, e poi che il linguaggio doveva diventare sempre più trasparente, non standardizzato, ma trasparente, in maniera che potesse arrivare a più persone possibili» (p. 149).

E sulle varietà regionali in particolare, la risposta fu ancora più dettagliata e analitica, frutto quindi di una riflessione precedente, approfondita e parallela a tutta la loro attività:

«Diciamo schematicamente: a) la cadenza presa come ritmo musicale del dire, cercando di portare anche gli attori non del luogo ad assecondare questo tipo di cadenza musicale nel parlato; b) i modi di dire, cercando quelli più particolari; c) per la struttura sintattica, direi che non ci siamo mai adattati a quella scritta, anche quando ci siamo ispirati a testi letterari. Nasce invece da un rapporto diretto con le cose, tanto è vero che per noi è veramente importante stare prima nella zona e fare una larghissima ricerca di ambienti e di persone, incontrare, farsi invadere da tutto questo» (p. 144).

3) L'innalzamento della favola a mito e dell'immaginario a magico nella produzione dei Taviani passa attraverso un costante richiamo della tradizione orale, spesso associata alla visione incantata di personaggi infantili (o di folli, o di anziani, ma caratterizzati da uno sguardo pulito e distaccato) e al tentativo di esorcizzare il dolore attraverso il racconto. Il contatto stretto con la narrazione orale popolare e locale è il terzo *fil rouge* che attraversa le scelte linguistiche dei due registi e che collocherei, in particolare, nel ciclo dominato dallo "spirito del racconto" in cui dominano ricordo, fantasia, infanzia e in cui i fatti tragici del passato sono trasfigurati in eventi epici e stupefacenti.

La natura diventa talvolta tutt'uno con il soprannaturale, come avviene negli episodi di *Kaos Mal di luna* (con il protagonista Batà licantropo) e *La giara* (che viene rotta da un'ombra notturna) e la fantasia, espressa nelle forme più istintive del gesto e della figurazione, ma anche in forme ritualizzate verbalmente come i proverbi, le filastrocche, le cantilene e le ninne nanne, posta come argine alla ferocia dell'essere umano e della storia. Sull'impiego di materiali linguistici tratti dalla tradizione orale, in particolare delle filastrocche presenti in *Allonsanfan* e nella *Notte di San Lorenzo*, i Taviani hanno nuovamente fatto riferimento alla musicalità: «Senza dubbio il ricorso alla filastrocca rimanda al mondo infantile e nello stesso tempo richiama una musicalità molto legata poi alla comunità, perché è nella comunità che nascono, si tramandano e diventano qualcosa che noi stessi abbiamo vissuto nella nostra infanzia. In parte acquisite dai genitori ma perlopiù dalle donne che aiutavano in casa e

che ci raccontavano delle storie. Ad esempio ce ne ricordiamo una che non è una filastrocca e nemmeno una fiaba perché è brevissima, che poi abbiamo inserito in *Allonsanfan* [...] quella della sorella vacca. Nel film la vacca l'abbiamo trasformata in rospo perché, come diceva Paolo, noi prendiamo alcuni elementi, non facciamo mai una ricostruzione precisa, linda, e cerchiamo di trarre la massima espressività da questi elementi molto veritieri, molto profondi nel nostro *humus*, e manteniamo l'elemento emozionale; di qui l'idea del rospo, anche se era la filastrocca della vacca che diceva: "la vacca è in fondo alla scala, ora sono alla porta e sto per venire, poi sono in fondo alla scala e sto per arrivare, ho fatto il primo scalino, finché...". Questa era una cosa che ci terrorizzava [...] questo abbiamo voluto recuperare in *Allonsanfan*, questa era una filastrocca che ci era rimasta da un'esperienza. In Toscana forse in modo particolare, ma credo un po' dovunque, possiamo ritrovare questo bisogno di ricorrere a delle strutture ritmiche, musicali; sembra sia molto diffuso da noi e per il nostro lavoro ha tanta importanza proprio perché, lo ripetiamo sempre, i nostri film hanno riferimento più alla pittura che alla narrativa, alla musica, ecco allora che la filastrocca si inserisce in questo bisogno di ritmica che ci fa scandire i tempi delle sequenze» (pp. 140-141).

Se in questo caso la riproposizione della filastrocca serve a suscitare nel bambino personaggio del film la stessa emozione di terrore depositata nella memoria dei registi, la filastrocca recitata a occhi e orecchie tappati da Cecilia, la bimba protagonista della *Notte di San Lorenzo*, ha un effetto opposto, catartico, volto a scacciare la paura della realtà soverchiante della guerra. Nello svolgersi della battaglia più violenta tra fascisti e partigiani la bimba cerca una via di fuga ripetendosi:

> *Mardocchio e mardocchiati /*
> *San Giobbe aveva i bachi medicina medicina /*
> *un po' di cacca di gallina un po' di cane un po' di gatto /*
> *domattina è tutto fatto singhiozzo singhiozzo /*
> *albero mozzo vite tagliata /*
> *vattene a casa pioggia pioggia /*
> *corri corri fammi andare via i porri*

Un richiamo poetico a pratiche magiche per debellare l'orzaiolo (mardocchio, ovvero 'mal d'occhio') o i bachi che tradizionalmente venivano "segnati" e a rimedi superstiziosi per far passare il singhiozzo o eliminare i porri: l'umanità più essenziale e radicata nella natura, attraverso una sequenza verbale recitata quasi come una formula magica, si trasforma in scudo per difendersi dalla tragicità della realtà che viene così trasfigurata e collocata in una dimensione immaginifica.

Sempre in omaggio alla cultura popolare orale è stato formulato il titolo di un altro film dei Taviani, *Il sole anche di notte*: «Questo titolo viene proprio da laggiù [napoletano], è un modo di dire che sentimmo in uno dei primi sopralluoghi che facemmo. Tante giornate buone e 'o sole pure a notte. Lavorando poi con Tonino Guerra, fu lui a suggerirci di mettere nel titolo una cosa simile, che contenesse qualcosa di questo modo di dire» (p. 147).

Ripercorrendo la produzione dei Taviani e le loro riflessioni sull'elemento linguistico nel parlato filmico, sarei tentata di affermare che, pur nella condivisa valutazione critica che li vede come rappresentanti di un cinema sicuramente impegnato, le scelte linguistiche non sono riconducibili a modelli definiti di lingua e neanche frutto di una ricerca di adesione a determinate ideologie. Gli aspetti che i due registi hanno sempre curato con estrema attenzione e consapevolezza sono la credibilità dello scambio dialogico nel contesto della rappresentazione filmica e l'armonizzazione della sonorità della lingua e delle sue varianti con il ritmo di ciascun film, ma in un costante atteggiamento di apertura e completa libertà rispetto a limiti imposti da qualsiasi norma o visione preconcetta della lingua. Il materiale linguistico, sia di provenienza letteraria sia di matrice popolare e locale, recuperato dalle tradizioni dei tanti luoghi attraversati dalla loro macchina da presa, è selezionato, smontato e ricombinato nei dialoghi e nelle battute sempre in funzione della resa complessiva, del messaggio narrativo e comunicativo fulcro di ciascun film. Un lavoro che presuppone una sensibilità profonda rispetto alle infinite potenzialità dello strumento linguistico, in particolare dell'italiano e delle sue multiformi varietà, e rimanda a un'idea dell'opera filmica come vera e propria arte in cui ogni parte contribuisce all'unitarietà e alla bellezza del tutto.

Bibliografia

Fratelli di cinema. Paolo e Vittorio Taviani in viaggio dietro la macchina da presa, Panichi, Silvia (a cura di) 2014, Roma, Donzelli Editore.

Maraschio, Nicoletta e Setti, Raffaella (2024), *Trovare il cinema nei romanzi*, in Caruana, Sandro (a cura di), *Malta and Italy: Language, Linguistics. Film and Literature. Writings in honour of Joseph M Brincat/ Malta e Italia: Lingua, Linguistica, Cinema e Letteratura. Scritti in onore di Giuseppe Brincat*, Midsea Books, Malta: 37-46.

Pietrini, Daniela e Setti, Raffaella (2024), «'A casella bianca se vede pecché ce sta 'a casella nera. È la magica sintonia!». *5 è il numero perfetto: dal graphic novel al film*, in Librandi, Rita e Piro, Rosa (a cura di), *I testi e le varietà*. Atti del XV Convegno ASLI (Napoli, 21-24 settembre 2022), Firenze, Franco Cesati Editore: 625-640.

Raffaelli, Sergio (1978), *Cinema, film, regia. Saggi per una storia linguistica del cinema italiano*, Roma, Bulzoni.

Raffaelli, Sergio (1992), *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere.

Rossi, Fabio (2017), «Un'ideologia linguistica sommersa: la questione della lingua (non solo filmica) nei periodici cinematografici italiani tra il 1936 e il 1945», Circula, nº 5: 83-105.

Rossi, Fabio (2022), «Ideologie linguistiche e vecchi media: il dibattito intorno a italiano/dialetto nell'opera lirica settecentesca (le prefazioni dei libretti)», Circula, nº 16: 2-20.

Sabatini, Francesco (1982), *La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni*, in *Educazione linguistica nella scuola superiore. Sei argomenti per un curricolo*, a cura di A.M. Boccafurni & S. Serromani, Roma, Provincia di Roma e Consiglio Nazionale delle Ricerche: 105-127.

Sabatini, Francesco (1997), *Prove per l'italiano 'trasmesso' (e auspici di un parlato serio semplice)*, in *Gli italiani trasmessi: la radio.* Atti del Convegno (Firenze, Villa Medicea di Castello, 13-14 maggio 1994), Firenze, Accademia della Crusca: 11-30.

Santulli, Francesca (2015), «La riflessione metalinguistica sulla stampa italiana: oltre l'epicedio?», Circula, nº 2, p. 55-75.

Setti, Raffaella (2001), *Cinema a due voci. Il parlato nei film di Paolo e Vittorio Taviani*, Firenze, Cesati.

Setti, Raffaella (2010), *La lingua del cinema italiano contemporaneo*, in Stefania Stefanelli e A. Valeria Saura (a cura di), *I linguaggi artistici*, Firenze, Accademia della Crusca: 105-126.

Setti, Raffaella (2018), *La cornice del* Decameron *nel* Maraviglioso Boccaccio *dei fratelli Taviani tra fedeltà e rivisitazione*, in *Acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro. Scritti in onore di Nicoletta Maraschio*, a cura di Marco Biffi Francesca Cialdini Raffaella Setti, Firenze, Accademia della Crusca: 1003- 1012.