

In the Taviani brothers' cinematic vision, the Italian landscape is often framed in shots that turn it into a sort of isolated stage. Through careful cinematic choices, such as the exclusion of the horizon, the narrowing of the field of view towards the ground, the cropping of the sky and specific camera angles, the two directors create on film a series of unique 'open-air rooms', in which reality takes on a theatrical dimension. By alternating almost exclusively between evocative close-ups and wide-shots enclosed by the horizon, the Tuscan filmmakers transform the filmic space into a visual composition that evokes the Italian pictorial tradition.

## Il paesaggio chiuso nel cinema di Paolo e Vittorio Taviani o sul 'fare della realtà un teatro'

The enclosed landscape in the cinema of Paolo and Vittorio Taviani, or on "transforming reality into a theatre"

Simone Barbi

Guarda le cose con gli occhi di quelli che non le vedono più! Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà più sacre e belle<sup>1</sup>.

Nel segmento intitolato *Colloquio con la madre*, epilogo di *Kaos*, film scritto con Tonino Guerra e realizzato dai fratelli Paolo e Vittorio Taviani<sup>2</sup> nel 1984, l'attrice Regina Bianchi, che interpreta il fantasma della madre di Luigi Pirandello, raccomanda al figlio, e a tutti noi spettatori, di non guardare alle cose con l'abitudine di chi le vede tutti i giorni, ma piuttosto con lo sguardo di chi sta per perderle o le ha già perse.

Le categorie del 'sacro' e del 'bello', che questo modo di osservare il mondo promette, sono anche identificabili come due costanti dell'opera cinematografica dei Taviani. Condizione prima: il sacro, inteso come atto necessario a separarsi dal reale per costruire una oggettività mediata nella finzione drammaturgica<sup>3</sup> e in una sorta di indeterminatezza<sup>4</sup> geografica o temporale; orizzonte ultimo: il bello, come risultato di una ricerca espressiva fortemente autoriale e caratterizzata da una «forte espressione formale»<sup>5</sup>, poco interessata al 'testo' e dominata dall'immagine in rapporto al suono<sup>6</sup> e al silenzio<sup>7</sup>.

La bellezza nell'immagine nei film dei Taviani è ottenuta componendo con cura le inquadrature, interessandosi alle qualità scenografiche degli interni, dei borghi, dei paesaggi italiani, filmati sotto una luce reale, vera. Invece di ricostruire tutto a Cinecittà, sin dagli esperimenti col teatro di massa<sup>8</sup> a Livorno nel 1950, e poi nei documentari successivi<sup>9</sup>, fino al film d'esordio *Un uomo da bruciare* (1962) – pellicola con cui si fanno subito notare a Venezia<sup>10</sup>, impostando sia una precisa estetica visuale che un

Look at things with the eyes of those who can no longer see them! You will feel a sense of regret, my son, that will make them seem more sacred and beautiful<sup>1</sup>.

In the scene entitled "Conversation with the Mother", which serves as the epilogue to *Kaos* – a film from 1984 directed by the brothers Paolo and Vittorio Taviani<sup>2</sup>, and co-written with Tonino Guerra – the actress Regina Bianchi, who plays the ghost of Luigi Pirandello's mother, urges her son, as well as us in the audience, not to look at things with the routine eye of someone who sees them every day, but rather through the gaze of someone who is about to lose them or has already lost them.

Categories such as 'sacred' and 'beautiful', which this way of looking at the world offers the viewer, are two recurring motifs in the work of the Taviani brothers. The initial premise is the sacred, understood as the need to establish a distance from reality in order to construct, through dramatic fiction<sup>3</sup> and a deliberate absence of geographical and temporal specificity<sup>4</sup>, a mediated view of the world. The outcome is beauty, which results from a highly authorial approach, characterised by a "pronounced formal expression"<sup>5</sup>, that is more interested in the power of the image and its relationship to sound<sup>6</sup> and silence<sup>7</sup>, that in the central role of the 'text'.

The beauty of the images in the films by the Taviani brothers is obtained by a careful composition of the frame, with a detailed attention to the scenic qualities of interiors, of villages and of Italian landscapes, filmed in real lighting. Instead of building stages in Cinecittà, the Taviani brothers, ever since their first experiments with mass theatre<sup>8</sup> in Livorno in 1950, in their early documentaries<sup>9</sup>, and





*modus operandi* tecnico – i Taviani hanno bisogno di grandi spazi, perché, dicono: «facciamo un cinema di finzione e perciò abbiamo bisogno di grandi palcoscenici. Se Fellini costruiva in teatro la realtà, noi della realtà facciamo un teatro»<sup>11</sup>.

Nonostante la povertà dei mezzi, o proprio grazie alle ridotte disponibilità economiche messe a disposizione dal sodale 'Giuliani' De Negri, affiancato dalla RAI nella produzione dell'opera dei Taviani a partire dal 1972, i due fratelli scelgono la fatica di girare in esterna, concentrandosi sui risultati estetici più che sui dati del box-office<sup>12</sup>. Fare cinema gli piace perché li «obbliga ad una pratica dura, da uomini di fatica: bisogna viaggiare, visitare luoghi, genti diverse, scontrarsi con la natura, stare fuori casa, vivere dei mesi come un esercito in battaglia. Dal chiuso del nostro studio [...] ai giorni sotto il sole del deserto, alle notti gelide, alla luce dei proiettori: a noi piace il cinema per tutto questo. [...] e, se tutto va bene, ti senti veramente felice di aver deciso un giorno lontano: cinema o morte»<sup>13</sup>.

Veritieri nel timbro narrativo ma liberi nel contenuto, i Taviani, nei loro film – ma già anche nei loro primi documentari, definiti come «voglie di film»<sup>14</sup> – dipingono la realtà con traduzioni e manipolazioni<sup>15</sup> poetiche di testo, geografia e tempo, senza il giogo della fedeltà storica<sup>16</sup>.

Quello di Paolo e Vittorio è un cinema di estrema raffinatezza visiva, dove tutto è subordinato alla contemplazione dei personaggi e del paesaggio in cui si trovano. Dominato da un ricorsivo e quasi esclusivo utilizzo di 'primi piani', in cui la macchina da presa sta addosso ai volti di attori memorabili – Volonté, Tognazzi, Mastroianni, Ottonutti, Borghi, Rossellini, fino al Marinelli di *Una questione privata* –, e 'campi lunghi' sui paesaggi d'elezione: la Sicilia e la Toscana su tutti, per la loro fotogenicità<sup>17</sup>. Quando i due registi usano i 'campi medi' è per ritagliare porzioni di fondale in modo da nascondere dettagli che potreb-

berlo rendere riconoscibile come cosa a sé<sup>18</sup> edifici o paesaggi, presenti ma volutamente secondari nella inquadratura. Tra queste due divergenti scale dell'immagine – corrispondenti a due interessi opposti nei confronti della «complicità con l'uomo, la fiducia e lo stupore per la sua creatività, nel bene e nel male, [...] e della consapevolezza della sua fragilità»<sup>19</sup> – all'interno dell'universo filmico dei Taviani, «ogni elemento di raccordo è eliminato»<sup>20</sup> o quasi. Guardando con particolare attenzione al modo in cui questi registi esaltano il paesaggio italiano, si può dire che è nell'atto di isolare una precisa porzione di mondo – ricordiamo che etimologicamente il termine 'sacro' assume un significato che implica una separazione<sup>21</sup> – che arrivano a trasformare i luoghi in enormi palcoscenici all'aperto<sup>22</sup> in cui mettono in scena sia le allegorie politiche<sup>23</sup> protagoniste della loro prima produzione, che le narrazioni più morali e di ispirazione letteraria<sup>24</sup> della fase più matura, fino all'ultimo omaggio a Pirandello di *Lenora addio* (2022) girato dal solo Paolo. È qui però importante iniziare a notare come, nel cinema dei Taviani, il paesaggio, anche quando filmato in campi lunghissimi<sup>25</sup>, non sia quasi mai presentato nel 'frame' come realmente sconfinato ma piuttosto come limitato e compresso. In un loro testo del 1990, anno di lavorazione di *Il sole anche di notte*, si legge, a proposito di questo tema: «[...] abbiamo cercato i paesaggi dei fondi leonardeschi della Gioconda e della Vergine delle rocce, abbiamo trovato un luogo chiuso in un paesaggio sconfinato»<sup>26</sup>. I luoghi dove girare le scene dei loro film sono spesso scelti dai Taviani proprio perché circondati da elementi naturali o artificiali che negano il punto di fuga su un orizzonte libero di spaziare oltre il 'secondo piano'. Le valli dei latifondi siciliani riprese nelle coreografie dei braccianti di *Un uomo da bruciare*; come la laguna veneta, oppressiva e senza

up to their first feature film *Un uomo da bruciare* (A Man for Burning, 1962) – a film that attracted immediate attention at Venice<sup>10</sup>, establishing the authors' distinctive visual language and technical approach – always favoured large spaces, because, as they said, "we make fiction films, and so we need grand stages. While Fellini constructed reality on the stage, we transform reality into theatre"<sup>11</sup>. Despite the scarcity of resources – or perhaps thanks to the limited financial funding made available by their associate Giuliani De Negri, who had been supporting the Taviani brothers in the production of their films alongside RAI since 1972 – the two brothers chose the more demanding path of location shooting, prioritising aesthetic considerations over box-office success<sup>12</sup>. They enjoy filmmaking because it "forces from them a demanding, hard-working practice: travelling, visiting different places and meeting different people, dealing with nature, being away from home, and spending months living like an army in battle. From the closed confines of our studio [...] to days spent under the desert sun, to freezing nights, to the glare of the spotlights: we love cinema for all of this. [...] and, if all goes well, in the end you feel truly happy to have made that decision long ago: cinema or death"<sup>13</sup>. Although maintaining a strong sense of narrative integrity, the Taviani brothers take some liberties with factual content. In their films, as well as in their early documentaries described as a "desire for films"<sup>14</sup>, reality is reinterpreted through a poetic translation and manipulation<sup>15</sup> of historical texts, places and times<sup>16</sup>. Paolo and Vittorio Taviani's cinema is characterised by a great visual refinement, in which every stylistic choice is aimed at the contemplation of the characters and the landscapes that surround them. Their style is based almost exclusively on the alternation between close-ups, which bring the camera close to the faces of memorable actors – such as Volonté, Tognazzi, Mastroianni, Ottonutti, Borghi, Rossellini, and finally Marinelli in *Una questione*

bero rendere riconoscibile come cosa a sé<sup>18</sup> edifici o paesaggi, presenti ma volutamente secondari nella inquadratura. Tra queste due divergenti scale dell'immagine – corrispondenti a due interessi opposti nei confronti della «complicità con l'uomo, la fiducia e lo stupore per la sua creatività, nel bene e nel male, [...] e della consapevolezza della sua fragilità»<sup>19</sup> – all'interno dell'universo filmico dei Taviani, «ogni elemento di raccordo è eliminato»<sup>20</sup> o quasi.

Guardando con particolare attenzione al modo in cui questi registi esaltano il paesaggio italiano, si può dire che è nell'atto di isolare una precisa porzione di mondo – ricordiamo che etimologicamente il termine 'sacro' assume un significato che implica una separazione<sup>21</sup> – che arrivano a trasformare i luoghi in enormi palcoscenici all'aperto<sup>22</sup> in cui mettono in scena sia le allegorie politiche<sup>23</sup> protagoniste della loro prima produzione, che le narrazioni più morali e di ispirazione letteraria<sup>24</sup> della fase più matura, fino all'ultimo omaggio a Pirandello di *Lenora addio* (2022) girato dal solo Paolo.

È qui però importante iniziare a notare come, nel cinema dei Taviani, il paesaggio, anche quando filmato in campi lunghissimi<sup>25</sup>, non sia quasi mai presentato nel 'frame' come realmente sconfinato ma piuttosto come limitato e compresso. In un loro testo del 1990, anno di lavorazione di *Il sole anche di notte*, si legge, a proposito di questo tema: «[...] abbiamo cercato i paesaggi dei fondi leonardeschi della Gioconda e della Vergine delle rocce, abbiamo trovato un luogo chiuso in un paesaggio sconfinato»<sup>26</sup>. I luoghi dove girare le scene dei loro film sono spesso scelti dai Taviani proprio perché circondati da elementi naturali o artificiali che negano il punto di fuga su un orizzonte libero di spaziare oltre il 'secondo piano'. Le valli dei latifondi siciliani riprese nelle coreografie dei braccianti di *Un uomo da bruciare*; come la laguna veneta, oppressiva e senza

*privata* (Rainbow: a Private Affair, 2017) – and sweeping wide shots depicting the landscapes in which the stories unfold: mostly in Sicily and Tuscany, due to their visual appeal<sup>17</sup>. When the two directors use medium shots, it is to leave out sections of the background in order to conceal details that might make buildings or landscapes recognisable as distinct entities<sup>18</sup>; these elements are present in the frame, yet have a deliberately subordinate role within it. Between these two different scales of the image, which correspond to two opposing interests regarding the "complicity with mankind, the trust and the wonder at its creativity, for better or for worse [...] and the awareness of its fragility"<sup>19</sup>, within the Taviani brother's cinematic universe, "every connecting element is eliminated"<sup>20</sup>, or almost.

When carefully observing the way in which the Taviani brothers depict the Italian landscape, one can see how their aesthetic approach involves isolating specific parts of the world – it is no coincidence that the term "sacred", etymologically speaking, refers to the idea of separation<sup>21</sup> – and thus the locations chosen by the directors are, in fact, transformed into vast open-air stages<sup>22</sup>. It is against these backdrops that they stage the political allegories<sup>23</sup> characteristic of their early work, followed by the moral and literary<sup>24</sup> narratives of their mature period, culminating in *Leonora addio* (2022), the tribute to Luigi Pirandello which was directed only by Paolo Taviani.

It is important to note, however, that in the cinema of the Taviani brothers the landscape, even when filmed in sweeping wide shots<sup>25</sup>, is almost never presented in the frame as being boundless, but rather as limited and compressed.

In a text they wrote in 1990 – the year in which they made *Il sole anche di notte* (The Sun also Shines at Night), they say the following on this topic: "[...] we searched for the landscapes of the backgrounds in Leonardo's *Mona Lisa* and *Virgin of the Rocks*,



L'autore desidera ringraziare la dott.ssa Monica Giannotti di Surf Film srl. e il dott. Paolo Zanfini, Direttore scientifico della Biblioteca Malatestiana, per aver messo a disposizione i frame e le foto di scena relative al film *Un uomo da bruciare*, primo lungometraggio diretto dai fratelli Taviani, insieme a Valentino Orsini, nel 1962.

p. 181

Foto di scena FPL-1100\_102572, Biblioteca Malatestiana di Cesena. Gian Maria Volonté, circondato da figuranti e attori, in una scena girata nelle cave.

pp. 182-183

Frame del film *Un uomo da bruciare* (1962) per gentile concessione della Surf Film Srl. La prima immagine urbana del film vede quattro figure muoversi da destra a sinistra dell'inquadratura, allontanandosi dalla zona d'ombra.

Frame del film *Un uomo da bruciare* (1962) per gentile concessione della Surf Film Srl. Il protagonista, Salvatore, scala a testa bassa le gradinate del paese, immerso nell'ombra delle case del borgo.

pp. 184-185

Foto di scena FPL-1100\_102574, Biblioteca Malatestiana di Cesena. I braccianti in sciopero risalgono la campagna con alle spalle le colline.

Foto di scena FPL-1100\_102579, Biblioteca Malatestiana di Cesena. Gli attimi dopo l'omicidio del protagonista in aperta campagna.

scampo, di *San Michele aveva un Gallo* (1972); come i campi di grano della campagna toscana nella battaglia finale in *La notte di San Lorenzo*, sono tra gli esempi più chiari ed epici, nel cinema dei fratelli di San Miniato, di come certe spazialità naturali – concave, piane o convesse che siano<sup>27</sup> – si possano trasformare in introverse e drammatiche stanze territoriali<sup>28</sup>, rivelando la vocazione teatrale del paesaggio italiano.

Dal punto di vista tecnico, se, per Vittorio, «il cinema ha il compito di mostrare, non di usare angolazioni di ripresa esaltanti»<sup>29</sup>, sin dal primo film, in molti dei loro fotogrammi, tornano con insistenza due particolari angolazioni della macchina da presa che contribuiscono a rafforzare la tesi del ‘paesaggio chiuso’ nell’opera dei Taviani: una con l’asse della focale inclinato verso il basso, parallelo al terreno in discesa, per schiacciare lo sguardo sulle valli o sulle piazze, come se volessero intenzionalmente togliere il cielo dall’inquadratura, costruendo nell’immagine cinematografica una stanza conclusa; l’altra con l’asse rivolto verso il cielo, con la macchina posta nel punto più basso, a cogliere i crinali in una prospettiva tale da farli sembrare come muri e quinde di un teatro naturale o, nelle scene pastorali, come onde pronte a richiudersi sui personaggi in primo piano e sugli spettatori.

Applicata a scaloni di varia forma e dimensione, all’interno di edifici o in esterni urbani, quest’ultima angolazione – apprezzabile già dal primo film dei Taviani, nella scena in cui Salvatore Carnevale<sup>30</sup> sale le gradinate del paese dopo aver confessato alla madre di essere sotto minaccia di morte dalla mafia – verrà usata sistematicamente, in molti film, come macchinazione teatrale in cui far muovere i personaggi in concitate e coreografate cerimonie visive<sup>31</sup>.

Osservando meglio l’episodio seminale dello scontro tra fascisti e partigiani in *La notte di San Lorenzo*, i molti figuranti che corrono fra il grano in tutte le direzioni, riportano alla memoria le potentissime coreografie pastorali in bianco e nero presentate all’avvio del film, e quelle degli scioperi della terra apparse per la prima volta esattamente vent’anni prima, in *Un uomo da bruciare*. Nella ‘battaglia toscana’ filmata a colori nel 1982, però non sappiamo e non vediamo quasi niente perché la cinepresa segue l’evoluzione dello scontro scivolando bassa a terra, come impaurita, in un omaggio al sesto grande episodio di *Paisà* (1946)<sup>32</sup>. Ma se nel film di Rossellini l’inquadratura si assicura di aprire lo sguardo su Firenze, al momento del passaggio dei due protagonisti sul corridoio vasariano, nel campo di grano la valle scelta come scenæ è una conca – un paesaggio chiuso – che l’inquadratura dal basso schiaccia in una bicromia campo-cielo «d’oro e lapislazzuli»<sup>33</sup>, quasi bidimensionale, astratta e sospesa nel tempo. Qui il paesaggio toscano è rappresentato dai Taviani come evocazione delle narrazioni pittoriche dei maestri del Trecento e del Quattrocento<sup>34</sup>. Dalla critica sono stati fatti i nomi di Simone Martini, Paolo Uccello, l’Angelico, Ambrogio Lorenzetti. «Di questo humus visivo non però fanno parte solo i ‘maggiori’, o meglio, i più noti: vi entrano di diritto anche quegli squarci paesaggistici che nascono in tavole di pittori legati ad ambiti culturali più delineati, ma non meno importanti per il costituirsi di quel comune vissuto visivo che entra, consapevolmente o inconsapevolmente, nella coscienza di ogni individuo: dal Sassetta a Filippino Lippi, da Benozzo Gozzoli a Bartolomeo della Porta. Gli stessi con cui i registi hanno formato la propria visione, scelte formali e assunti estetici»<sup>35</sup>. A questo proposito è interessante recuperare un piccolo testo di Lorenzo Gori Montanelli che, pur trattando del paesaggio nella pittura toscana, ci aiuta ad inquadrare l’opera di questi registi in continuità con «l’esempio miracoloso di un organismo che si è

and found an enclosed space within a boundless landscape”<sup>26</sup>. The places for shooting the scenes of their films were often chosen by the Taviani brothers precisely because they are surrounded by either natural or artificial elements that deny the vanishing point on a horizon that is thus free to extend beyond the foreground. The valleys of the Sicilian estates depicted in the choreographies with the labourers in *Un uomo da bruciare*, as well as the oppressive and inescapable Venetian lagoon in *San Michele aveva un gallo* (St. Michael had a Rooster, 1972), or the wheat fields of the Tuscan countryside in the final battle scene of *La notte di San Lorenzo* (The Night of the Shooting Stars, 1982), are among the clearest and most epic examples, in the cinema of the Taviani brothers, of how certain natural settings – whether concave, flat or convex<sup>27</sup> – can be transformed into introspective and dramatic territorial spaces<sup>28</sup>, which reveal the theatrical nature of the Italian landscape.

From a technical point of view, although Vittorio Taviani maintained that “the role of cinema is to show, not to use dramatic camera angles”<sup>29</sup>, ever since their first film, certain specific framing choices recur persistently and help to reinforce the idea of an ‘enclosed landscape’ that runs through their entire body of work. One approach is to tilt the camera downwards, parallel to the sloping ground. This forces the viewer’s gaze downwards towards the valleys or squares, as if wishing to remove the sky from the frame, thus transforming the landscape into an enclosed room. A second approach operates in the opposite direction, with the camera placed lower and angled upwards to the sky. From this perspective, the landscape takes on the appearance of a wall or the backdrop of a natural theatre. In pastoral scenes, the hills seem to transform into waves ready to close in on the characters in the foreground and, ideally, on the audience as well.

This second approach, already evident in the first film by the Taviani brothers – in the scene where Salvatore Carnevale<sup>30</sup> climbs the village steps after having told his mother that he is being threatened by the Mafia – would become a recurring feature of their visual style. Applied to steps and staircases of various shapes and sizes, both inside buildings and in open-air urban spaces, it is used as a genuine theatrical device, used for transforming the characters’ movements into intense and meticulously choreographed visual ceremonies<sup>31</sup>.

When paying close attention to the key episode of the clash between fascists and partisans in *La notte di San Lorenzo*, the many extras who run in all directions through the wheat field recall the powerful black and white pastoral choreographies presented at the beginning of the film, as well as those depicting the strike of agricultural labourers which appeared, exactly twenty years earlier, in *Un uomo da bruciare*. In the ‘Tuscan battle’ filmed in 1982, however, we see precious little because the camera follows the evolution of the clash scurrying low to the ground, as if afraid, in a homage to the great sixth episode of *Paisà* (1946)<sup>32</sup>. Yet, if in Rossellini’s film the framing ensures that the viewer’s gaze in drawn to Florence as the two lead characters traverse the Vasari corridor, in the scene in the wheat field the valley in question is a basin, an enclosed landscape, which the framing from below compresses into a two-tone field-and-sky palette of “gold and lapis lazuli”<sup>33</sup>, almost two-dimensional, abstract and suspended in time. The Tuscan landscape is presented here by the Taviani brothers as an evocation of the pictorial narratives of the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> century masters, including, among those referred to by the critics, Simone Martini, Paolo Uccello, Fra Angelico, and Ambrogio Lorenzetti<sup>34</sup>. However, “not only the ‘major’, or better known, masters contribute to this fertile visual ground, there are other glimpses of landscape that derive from the works of painters

sviluppato armonicamente per quasi tre secoli, dove il linguaggio di ogni personalità si connette profondamente a quello delle precedenti, dove i mutamenti avvengono con gradualità e perfino le rivoluzioni non hanno nulla di sussultorio, ma sembrano venire nel punto giusto, in un momento di ristagno, a dare una nuova sintesi di qualcosa che però era già nell’aria”<sup>36</sup>.

<sup>[1]</sup> R. Ferrucci, P. Turini, *Paolo e Vittorio Taviani: la poesia del paesaggio*, Gremese, Roma 1994, p. 16.

<sup>[2]</sup> Vittorio Taviani (San Miniato, 20 settembre 1929 - Roma, 15 aprile 2018); Paolo Taviani (San Miniato, 8 novembre 1931 - Roma, 29 febbraio 2024).

<sup>[3]</sup> L. Micciché, *Il cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 2002, p. 232.

<sup>[4]</sup> M. Ambrosini, *La prefigurazione del film. Sulle sceneggiature di Paolo e Vittorio Taviani*, ETS, Pisa 2008, p. 86.

<sup>[5]</sup> N. Orto, *La notte dei desideri. Il cinema dei fratelli Taviani*, Sellerio, Palermo 1987, p. 12.

<sup>[6]</sup> R. Ferrucci (a cura di), *La bottega Taviani*, La casa Usher, Firenze 1987, p. 15.

<sup>[7]</sup> Carlo Baroni (a cura di), *Taviani*, Pacini, Pisa 2025, p. 11.

<sup>[8]</sup> Con l’amico Valentino Orsini, conosciuto al Cine Club Pisa durante una proiezione di *Paisà* di Rossellini, i giovani Taviani, intessono una lunga collaborazione artistica, avviata con la scrittura e regia di due spettacoli teatrali: *Il nostro quartiere e Marco si sposa*. Produzioni di ambito sindacale in cui sperimentano per la prima volta anche ‘azioni sceniche di massa’, grazie alle quali troveranno i primi lavori a Roma, nelle produzioni di Cinecittà, come assistenti alla regia di Glauco Pellegrini, Pietro Nelli, Carlo Ludovico Bargaglia, Roberto Rossellini.

<sup>[9]</sup> Nove documentari girati tra il 1954 e il 1959 a cui si aggiunge *l'Italia non è un paese povero* (1960) realizzato insieme all’olandese Joris Ivens.

<sup>[10]</sup> Alla XXIII Mostra d’arte cinematografica di Venezia del 1962, l’opera di esordio di Paolo e Vittorio Taviani, in co-regia con l’amico pisano Valentino Orsini, ottenne riconoscimenti importanti: Premio della critica, Premio Cinema Nuovo, Premio Cinema 60, menzione della giuria per il premio Opera Prima.

<sup>[11]</sup> S. Gesù et.al., *La Sicilia di Pirandello nel cinema dei Taviani*, OBI, Catania 2000, p. 21.

<sup>[12]</sup> R. Ferrucci, cit., 1987, p. 47.

<sup>[13]</sup> *Ivi.*, p. 15.

<sup>[14]</sup> G.P. Brunetta (a cura di), *Paolo e Vittorio Taviani*, ETR, 1986 pp. 31-32.

<sup>[15]</sup> N. Orto, cit., p. 13.

<sup>[16]</sup> Questo avviene soprattutto dopo la separazione da Orsini e l’incontro con Tonino Guerra.

<sup>[17]</sup> A. Mancini, *Sguardi, corpi, paesaggi. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Titivillus, Pisa 2008, p. 181.

<sup>[18]</sup> A questo proposito Umberto Montiroli, fotografo di scena e storico collaboratore dei Taviani, in un’intervista ad Andrea Mancini, disse che per le scene girate alla Villa Medicea di Poggio a Caiano nel film *Le Affinità elettive* (1996): «i Taviani, non riprendono mai il totale della villa, usano campi medi, con la macchina che si muove. La villa la intravedi solamente».

<sup>[19]</sup> A. Mancini, cit., pp. 33-34.

<sup>[20]</sup> R. Ferrucci, cit., 1987 p. 60.

<sup>[21]</sup> G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, p. 84.

<sup>[22]</sup> R. Ferrucci, *La sinfonia toscana di Paolo e Vittorio Taviani in R. Ferrucci, P. Turini, cit.*, 1994, p. 11.

<sup>[23]</sup> S. Masi (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale vol.3 (P-Z)*, Einaudi, Torino 2006, p.471.

<sup>[24]</sup> *Ibid.*
<sup>[25]</sup> A. Mancini, cit., pp. 33-34.

<sup>[26]</sup> «I quaderni di Cinecittà», n.2, Roma 1990, p.140, citato in I. Luperini, *Il ‘classicismo toscano’ dei Taviani tra arte e cinema*, in R. Ferrucci, P. Turini, cit., 1994, p. 31.

<sup>[27]</sup> L.G. Montanelli, *Architettura e paesaggio nella pittura toscana. Dagli inizi alla metà del Quattrocento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1959, p. 30.

<sup>[28]</sup> F. Purini, *Un paese senza paesaggio*, in Casabella 575-576/1991, p. 40.

<sup>[29]</sup> S.J. Schneider (a cura di), *501 grandi registi*, Atlante, Bologna 2008, p. 332, (ed.orig. 2008).

<sup>[30]</sup> Salvatore Carnevale, il personaggio a cui si ispira il soggetto di *Un uomo da bruciare*, è stato un sindacalista siciliano militante nel partito socialista e impegnato nella difesa dei diritti dei braccianti agricoli, assassinato dalla mafia a 31 anni, il 16 maggio 1955.

<sup>[31]</sup> S. Bernardi, *Il paesaggio non indifferente*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Marsilio, Venezia 2004, p. 213.

<sup>[32]</sup> V. Zagarrìo (a cura di), cit., p. 217.

<sup>[33]</sup> M. Luzi, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, in S. Verdino (a cura di), *Mario Luzi. L’opera poetica*, Mondadori, Milano 1998, p. 1088.

<sup>[34]</sup> I. Luperini, cit., p. 27.

<sup>[35]</sup> R. Ferrucci, P. Turini, cit., p. 29.

<sup>[36]</sup> L.G. Montanelli, cit., p. 34.

from more clearly defined cultural milieus, yet no less important for the formation of that shared visual experience which enters, knowingly or not, into the consciousness of every individual: from Sassetta to Filippino Lippi, from Benozzo Gozzoli to Bartolomeo della Porta. The very same artists that have shaped the filmmakers’ own vision, formal choices and aesthetic principles”<sup>35</sup>. In this sense, it is worth recalling a brief text by Lorenzo Gori Montanelli which, although concerning the landscape in Tuscan painting, helps us to situate the work of these two filmmakers as part of a tradition which reflects “a miraculous example of an organism that harmonically developed over almost three centuries, in which the language of each individual is deeply connected to that of his predecessors, where changes occur gradually and even revolutions are not sudden, but seem to happen at exactly the right moment, at a time of stagnation, in order to offer a new synthesis of something that was, however, already in the air”<sup>36</sup>.

*Translation by Luis Gatt*

<sup>[1]</sup> R. Ferrucci, P. Turini, *Paolo e Vittorio Taviani: la poesia del paesaggio*, Gremese, Rome 1994, p. 16.

<sup>[2]</sup> Vittorio Taviani (San Miniato, September 20, 1929 – Rome, April 15, 2018); Paolo Taviani (San Miniato, November 8, 1931 – Rome, February 29, 2024).

<sup>[3]</sup> L. Micciché, *Il cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venice 2002, p. 232.

<sup>[4]</sup> M. Ambrosini, *La prefigurazione del film. Sulle sceneggiature di Paolo e Vittorio Taviani*, ETS, Pisa 2008, p. 86.

<sup>[5]</sup> N. Orto, *La notte dei desideri. Il cinema dei fratelli Taviani*, Sellerio, Palermo 1987, p. 12.

<sup>[6]</sup> R. Ferrucci (ed.), *La bottega Taviani*, La casa Usher, Florence 1987, p. 15.

<sup>[7]</sup> Carlo Baroni (ed.), *Taviani*, Pacini, Pisa 2025, p. 11.

<sup>[8]</sup> The young Taviani brothers embarked on a long artistic collaboration with their friend Valentino Orsini, whom they had met at the Cine Club Pisa during a screening of Rossellini’s *Paisà*. This collaboration began with the writing and directing of two plays: *Il nostro quartiere* (Our Neighbourhood) and *Marco si sposa* (Marco Gets Married). These were trade union-sponsored productions in which they had the opportunity to experiment for the first time with mass stage scenes, which then allowed them to get their first Cinecittà jobs in Rome, as assistant directors to Glauco Pellegrini, Pietro Nelli, Carlo Ludovico Bargaglia, and Roberto Rossellini.

<sup>[9]</sup> Nine documentaries filmed between 1954 and 1959, to which could be added *L'Italia non è un paese povero* (Italy is not a Poor Country, 1960), where they were assistant directors to Dutch filmmaker Joris Ivens.

<sup>[10]</sup> The first feature film by Paolo and Vittorio Taviani, co-directed with their friend from Pisa, Valentino Orsini, won several major awards at the 23rd Venice Film Festival in 1962: the Critics’ Award, the ‘New Cinema’ Award, the ‘Cinema 60’ Award, and a Special Mention from the jury for the Best Debut Film.

<sup>[11]</sup> S. Gesù, et al., *La Sicilia di Pirandello nel cinema dei Taviani*, OBI, Catania 2000, p. 21.

<sup>[12]</sup> R. Ferrucci, *op. cit.*, 1987, p. 47

<sup>[13]</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>[14]</sup> N. Orto, *op. cit.*, p. 13.

<sup>[15]</sup> G. P. Brunetta (ed.), *Paolo e Vittorio Taviani*, ETR, 1986 pp. 31-32.

<sup>[16]</sup> This occurred mostly after parting ways with Orsini and beginning to work with Tonino Guerra.

<sup>[17]</sup> A. Mancini, *Sguardi, corpi, paesaggi. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Titivillus, Pisa 2008, p. 181.

<sup>[18]</sup> In this respect, Umberto Montiroli, who was set photographer and long-time collaborator of the Taviani brothers, said in an interview with Andrea Mancini that, regarding the scene shot at the Villa Medicea in Poggio a Caiano for the film *Le Affinità elettive* (The Elective Affinities, 1996): “[...] the Taviani brothers never shot the villa in its entirety; they used medium shots, with the camera in motion. All you catch of the villa is a glimpse”.

<sup>[19]</sup> A. Mancini, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>[20]</sup> R. Ferrucci, *op. cit.*, 1987 p. 60.

<sup>[21]</sup> G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Rome 2005, p. 84.

<sup>[22]</sup> R. Ferrucci, “La sinfonia toscana di Paolo e Vittorio Taviani” in R. Ferrucci, P. Turini, *op. cit.*, 1994, p. 11.

<sup>[23]</sup> S. Masi (ed.), *Dizionario dei registi del cinema mondiale vol.3 (P-Z)*, Einaudi, Turin 2006, p.471

<sup>[24]</sup> *Ibid.*
<sup>[25]</sup> A. Mancini, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>[26]</sup> *I quaderni di Cinecittà*, n.2, Roma 1990, p.140, quoted in I. Luperini, “Il ‘classicismo toscano’ dei Taviani tra arte e cinema”, in R. Ferrucci, P. Turini, *op. cit.*, 1994, p. 31.

<sup>[27]</sup> L. G. Montanelli, *Architettura e paesaggio nella pittura toscana. Dagli inizi alla metà del Quattrocento*, Florence, Leo S. Olschki, 1959, p. 30.

<sup>[28]</sup> F. Purini, “Un paese senza paesaggio”, in *Casabella* 575-576/1991, p. 40.

<sup>[29]</sup> S. J. Schneider (ed.), *501 grandi registi*, Atlante, Bologna 2008, p. 332 (first published in 2007).

<sup>[30]</sup> Salvatore Carnevale, the figure who inspired the story behind *Un uomo da bruciare*, was a Sicilian trade unionist and Socialist Party activist who campaigned for the rights of farm labourers. He was murdered by the Mafia at the age of 31 on 16 May 1955.

<sup>[31]</sup> S. Bernardi, “Il paesaggio non indifferente”, in V. Zagarrìo (ed.), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Marsilio, Venice 2004, p. 213.

<sup>[32]</sup> V. Zagarrìo (ed.), *op. cit.*, p. 217.

<sup>[33]</sup> M. Luzi, “Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini”, in S. Verdino (ed.), *Mario Luzi. L’opera poetica*, Mondadori, Milan 1998, p. 1088.

<sup>[34]</sup> I. Luperini, *op. cit.*, p. 27.

<sup>[35]</sup> R. Ferrucci, P. Turini, *op. cit.*, p. 29.

<sup>[36]</sup> L. G. Montanelli, *op. cit.*, p. 34.