

intervista a
Gianni Amelio

Stampate la storia! I mori nazisti di Vittorio Cottafavi

Alberto Crespi

I cento cavalieri, del 1964, è ambientato nella Spagna medioevale occupata dagli arabi, ma è una messinscena “velata” dell’Italia post 8 settembre e della Resistenza. Per il regista la riflessione storica era fondamentale, anche nei film mitologici e nei melodrammi: a differenza di John Ford, tra verità e leggenda sceglieva la verità. Gianni Amelio, suo grande fan, ci aiuta a ripercorrere un capolavoro misconosciuto del nostro cinema.

I cento cavalieri (Vittorio Cottafavi, 1964) si svolge in Spagna durante l’occupazione araba e narra una rivolta contro i mori oppressori, in cui i nobili e i proprietari terrieri – capitanati dall’ambiguo eroe di guerra don Gonzalo e da suo figlio Fernando – si alleano con “banditi” di estrazione popolare e proletaria, che vivono sui monti e sono maestri nella guerriglia. In contrappunto si dipana la storia d’amore, ribalta e inizialmente contrastata, tra don Fernando e la bella Sancha, promessa sposa al nuovo alcalde del paese (che però è uomo ondivago e sgradevole, compromesso con i mori). Gli arabi sono quasi tutti biondi con gli occhi azzurri, vestono rigorosamente di blu. I cristiani hanno tratti più “latini” e vestono con toni che vanno dal rosso al marrone. Il film è scritto dallo stesso Cottafavi assieme a Giorgio Prosperi, Enrico Ribulsi e José María Otero; è interpretato da Arnoldo Foà, Gastone Moschin, Antonella Lualdi e Mark Damon; lo sceicco arabo è interpretato dal tedesco Wolfgang Preiss, scelta – come vedremo – non casuale. Uscì nel dicembre 1964 e non ebbe il successo di pubblico al quale Cottafavi era abituato, soprattutto con i suoi film mitologici (*Le legioni di Cleopatra*, 1959; *La vendetta di Ercole*, 1960; *Messalina Venere imperatrice*, 1960; *Le vergini di Roma*, 1961; *Ercole alla conquista di Atlantide*, 1961) e in precedenza con i suoi melodrammi, come *Traviata 53* (1953) e *Una donna libera* (1954). I cento cavalieri, tra l’altro, uscì in una versione tagliata di circa un quarto d’ora per volontà di produttori e distributori; il dvd edito da Medusa nel 2008 ha ripristinato la versione d’autore, lunga centodieci minuti e con parte della battaglia finale stampata in bianco e nero, come da volontà dell’autore.

L’ambientazione medioevale non riesce minimamente a nascondere (né vuole farlo) i riferimenti alla storia recente che Cottafavi e i suoi sceneggiatori disseminano nella trama e, soprattutto, nei dialoghi. Il film allude chiaramente all’Italia post 8 settembre, all’occupazione tedesca e alla Resistenza. Abbiamo trascritto alcune scene (basandoci sul suddetto dvd) per poi sottoporle al commento di Gianni Amelio. Il regista di *Il ladro di bambini* è un grande estimatore di Cottafavi e da sempre si batte per tener viva la memoria del suo lavoro. Nel 1999 ha fatto restaurare *Le legioni di Cleopatra*, all’interno del progetto “15x15” promosso dalla Comunità Europea e dalla Coordination Européenne des Festivals de Cinéma, che invitava quindici registi di altrettanti Paesi europei a indicare un film, del loro Paese, bisognoso di restauro (su questo tema ci permettiamo di rimandare all’intervista con Amelio su quel film, contenuta in Alberto Crespi, *Il cinema di papà*, Comune di Narni-Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca, Narni-Roma, 2012).



I cento cavalieri

Scena 1

È l'inizio del film, subito dopo i titoli di testa. In un refettorio, un pittore sta dipingendo un grande affresco, ancora colorato solo in parte. Il resto del murale è disegnato in bianco e nero.

Pittore: (guardando in macchina) «Questo rosso e questo verde sono uguali... ma come si fa a sapere quando è rosso e quando è verde? Lor signori sanno che è severamente proibito l'accesso a questa sala finché non avrò finito? Aspettate l'inaugurazione, poi potrete guardare e criticare quanto vi pare. (dipingere) Ma questo è rosso o è verde... (guarda di nuovo in macchina) Ma come ve lo devo dire che qui non si può stare, che è proibito? Bello, eh, il mio quadro? Sì, è vero, anch'io ammetto che non è affatto male. Mi hanno commissionato questo lavoro per festeggiare in modo degno la nomina dell'alcaldé, il nuovo, sì, certamente, ma non soltanto per questo. Ora vi spiego. Vedete, con il mio affresco, con queste figure si vuol festeggiare un po' tutti, anche perché domani non si dica che quello che è successo è stata tutta una favola. La gente, sapete com'è, fa così presto a dimenticare... A proposito di verità, mi ci sono messo anch'io nel quadro. Eccomi qua. Un bel ritratto, eh, non vi sembra? Sì, è vero, forse mi sono imbellito un po', ma che male c'è? Che importanza può avere fra cento anni se il mio autoritratto è poco somigliante? Però è bello... Sì sì, ma adesso basta con questa storia e proseguiamo con ordine. Dunque. Quassù c'è Burgos. Ecco, qui, dove sta il conte di Castiglia, avete visto? Quaggiù invece... ecco, come vedete quaggiù c'è Cordoba, dove sta il re dei mori che occupa più di metà della Spagna. E qui stiamo noi, ecco, proprio qui nel mezzo, proprio qui nella terra di

nessuno, cioè di nessuno, nostra. Loro si erano dimenticati di noi, tanto gli arabi quanto i cristiani. Molto meglio così, direte. Certo, molto meglio così, lo dicevamo anche noi. Facevamo i nostri affarucci con gli uni e con gli altri e poi non pagavamo tasse né agli uni né agli altri. Eravamo gente pacifica, gente tranquilla...».

Gianni Amelio: Qui Cottafavi si presenta al pubblico e parla della sua opera. Lo fa attraverso il personaggio del pittore. Aveva fatto una cosa simile, presentandosi però di persona, nel prologo dell'*Antigone*, un film per la televisione del 1971. Era una versione della tragedia di Sofocle in abiti moderni: all'inizio lui entrava in scena proprio per spiegare i motivi dell'ambientazione moderna. Il risultato fu a mio parere disastroso. Achille Campanile recensì il film a modo suo, con un pezzo che si intitolava *Il vispo Tiresia* ed era scritto in versi. Terminava così: «La bella, la fiera, l'amata Antigone/travolta e schiacciata da un motofurgone». Lì, Cottafavi sottolineava eccessivamente l'idea che la vicenda di Antigone dovesse riverberare nell'oggi, parlare di temi d'attualità. È come costringere il pubblico a capire immediatamente che mettiamo in scena Sofocle, ma parliamo del presente. Nel prologo di *I cento cavalieri* Cottafavi fa qualcosa di simile, ma nascondendosi nel personaggio del pittore mette in atto una strategia molto più sottile. Il testo ha poco a che fare con i mori e il Medioevo e molto con la seconda guerra mondiale, con il conflitto fra tedeschi e partigiani e se vogliamo con il tema universale dello scontro tra sfruttati e sfruttatori. Mi ricorda Akira Kurosawa, ad esempio la parte iniziale dedicata al mondo contadino, e tagliata nell'edizione italiana, di *Shichinin no Samurai* (*I sette samurai*, 1954); o anche certi film coevi come i "western" del Nord-Este brasiliano, tutto il cinema che vede i padroni da una parte e gli sfruttati dall'altra. È sempre stata una costante anche del peplum di Cottafavi: i suoi Ercoli sono dei liberatori, dei raddrizzatori, non si presentano come figli di un dio ma hanno una coscienza elementare del vivere e la capacità di dare cazzotti a chi non si attiene alle regole della civiltà. I pepla di Cottafavi (*Amelio appartiene alla scuola di pensiero secondo la quale il termine "peplum" va trattato come un sostanzivo neutro latino, e il suo plurale è quindi "pepla", come nel caso di "media" o "curricula", ndr*) sono più vicini a Kubrick che a Francisci e a Gallone, l'unico italiano che gli può essere avvicinato è, talvolta, Domenico Paolella.

Scena 2

Fernando è appena stato assalito dai banditi – suoi futuri alleati – e derubato del carico di grano che stava trasportando. Arriva a casa e incontra il padre, don Gonzalo.

Fernando: «Padre!».

Don Gonzalo: «Ah, finalmente! Il grano è già tutto rivenduto. E sai a quanto? Di'! Prova a dire una cifra».

Fernando: «Signor padre, io...».

Don Gonzalo: «Ah, lo so che non ti piace commerciare in grano».

Fernando: «Ma non possiamo più commerciare, padre».

Don Gonzalo: «E che altro possiamo fare finché dura la tregua con gli arabi? Non l'ho voluta io questa tregua».

Fernando: «Ma è successa una disgrazia».

Don Gonzalo: «Vieni, vieni».

(Il dialogo sfuma, entrano in casa. Riprende il dialogo)

Fernando: «E poi mi hanno lasciato solo, legato, così».

Don Gonzalo: «Incredibile. Inaudito. Intollerabile. Erano in divisa?».

Fernando: «Sì».

Don Gonzalo: «E hanno fatto uso delle armi?».

Fernando: «Sì, ma non contro di noi».

Don Gonzalo: «Non importa. E ti hanno portato via tutto?».

Fernando: «Tutto!».

Don Gonzalo: «Ah, ci siamo. Atti ostili. Atti ostili! Quando un civile commette una rapi-

na è un atto di banditismo, quando lo fa un militare sono atti ostili. Così si rompono le tregue. È così che cominciano le guerre. In marcia, figlio mio! Il conte di Castiglia non aspetta altro per iniziare la sua guerra. Noi siamo il destino della patria. Noi siamo il braccio che scaglia il sasso contro l'oppressore. Mangia!».

G.A.: In questo dialogo ci sono alcuni tasselli linguistici – “atti ostili”, “banditismo” – e alcuni passaggi logici, come la differenza tra combattenti civili e militari, che rendono abbastanza esplicito il riferimento alla storia italiana recente. Ma c’è anche un lavoro di scrittura e di riflessione storica molto sofisticato. Non c’è la pedissequa trasposizione del presente dentro il film in costume, che è perniciosa, ed è qui che Cottafavi mostra di essere Cottafavi. Molti registi realizzano anacronismi simili – voluti, naturalmente – in modo meno sottile. Faccio un solo nome, un regista che ha sempre fatto film in costume usando però la cornice ottocentesca per parlare della politica italiana del suo tempo: Luigi Magni. Magni è un cineasta che parla a nuora perché suocera intenda. *Nell’anno del Signore* è un film sul ’68, *In nome del Papa Re* sul terrorismo, e così via. I suoi dialoghi, anche molto ben scritti e valorizzati dalla lingua romana di cui era un cultore, sembrano spesso scollati dalle immagini. Accade persino nei musical, quando i personaggi cantano: in *La Tosca* ascolti la ballata *Nu’ je da’ retta Roma* cantata da Gigi Proietti e sei quasi costretto a pensare alla morte dell’anarchico Pinelli. Per nostra fortuna, Cottafavi a questo non arriva. Magni era brechtiano in modo didascalico. Cottafavi si muove su un crinale tra l’approccio brechtiano, la riflessione storica e l’intrattenimento, il piacere del racconto. Questa è la sua grandezza. Nei suoi film puoi trovare la Storia con la maiuscola, ma al tempo stesso lui non dimentica la storia con la minuscola: se noi spettatori non vogliamo, o non siamo in grado di vedere in filigrana la seconda guerra mondiale in *I cento cavalieri*, se per così dire evitiamo di portare il film verso di noi, esso funziona ugualmente. È la sua intelligenza di regista e di uomo di spettacolo, la sua grandissima capacità di mettere in scena qualcosa che abbia una sua verità, una sua forza autonoma. Alla fin fine la sua forza è sempre tutta nella messinscena, nei pepla come nei melodrammi. È un regista che gira meravigliosamente ed è uno dei pochi che ha reso gli Ercoli umani, facendo recitare i forzuti come attori veri.

Scena 3

Don Gonzalo e Fernando vanno in udienza dal conte di Castiglia, che dopo aver collaudato un nuovo modello di armatura “integrale” recita il seguente monologo.

Il conte di Castiglia: «Questa cosa che uccide senza essere vista può funzionare, ma dovete lavorarci sopra, e molto, e fare in modo che un uomo uccida senza essere visto e senza vedere. Capite, signori? Il giorno che avremo eliminato la necessità del contatto umano fra combattenti, sporco direi, sporco... sangue, sudore, violenza... quel giorno, io dico, la guerra sarà un purissimo epifenomeno depurato d’ogni sentimento giustamente disumano, veramente ideologico. Una scienza esatta, insomma, in cui l’esercizio della pura distruzione sarà affidato soltanto alla tecnica degli specialisti e alla mente illuminata dei capi. Forse non ci sarà nemmeno più bisogno di eserciti. La gente potrà morire nei campi, nelle case, nelle officine, ignara, senza odio. Una morte pulita. E ora supponete di chiamare omega un milione di morti. Due omega morti. Non fa impressione a nessuno, ed è la vittoria».

G.A.: L’attore che interpreta il conte di Castiglia è Enrico Ribulsi, una figura da tenere in seria considerazione. Lavorava spesso come attore, lo si vede ad esempio in *Le tentazioni del dottor Antonio*, l’episodio felliniano di *Boccaccio ’70* (Federico Fellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Mario Monicelli, 1962). Ma era soprattutto uno sceneggiatore ed è uno di coloro che firmano il copione di *I cento cavalieri*. Ricordo di aver letto la sceneggiatura, l’ho sfogliata nell’ufficio di Cottafavi: era la copia della segretaria, con le sue correzioni. C’era una specie di grande geroglifi-

fico in certe pagine, con il suo intervento sul testo di partenza. Cottafavi non scriveva: parlava, suggeriva, poi c'era sempre un altro sceneggiatore, o più di uno, addetto alla stesura. In *I cento cavalieri* questo incarico spettò a Ribulsi. Il monologo sulla guerra è ovviamente suo. In generale è il responsabile primo del testo originale, che era molto verboso; ovviamente Cottafavi interveniva con la sua capacità di discernere ciò che poteva funzionare dal punto di vista dello spettacolo rispetto a ciò che era letteratura, anche di seconda categoria. Nel copione di *I cento cavalieri* Ribulsi dà un'impronta marcata in senso letterario, e questa è per me una delle ragioni per cui il film si distacca molto da *Ercole alla conquista di Atlantide*, che secondo me è superiore (se la buonanima di Cottafavi mi sentisse...). E qui è giunto il momento di mettere il film in relazione con i pepla, gli Ercoli in particolare, e di enunciare una mia teoria su questi film del filone "avventuroso". Molti pensano che Cottafavi abbia fatto televisione "alta" e cinema "basso", e che i pepla fossero da lui diretti un po' con la mano sinistra. La mia teoria è che invece non girasse affatto i pepla tanto per girare qualcosa. L'unico film che ha fatto con la mano sinistra è *Il diavolo sulle colline* (1985), il suo ultimo lavoro per la tv ispirato al libro di Pavese, che infatti è un incredibile coacervo di errori e di assurdità. Credo invece che i pepla siano molto pensati. *Le legioni di Cleopatra* è ad esempio un film originale e molto sofisticato: già l'idea di intitolare il film su Cleopatra, anche per motivi di noleggio, e poi raccontare la storia di un povero legionario lasciando la regina completamente sullo sfondo è molto curiosa. È la scelta di un punto di vista anomalo, e anche i film su Ercole hanno sempre un punto di vista originale che travalica, o se vogliamo affianca, la sapienza della messinscena. In genere Cottafavi trasgredisce tutte le regole basiche stabilite da altri, come Duccio Tessari che era un esperto dei pepla essendo stato anche sceneggiatore e aiuto regista e aveva in buona misura codificato il genere, stabilendo anche un approccio ironico che Cottafavi frequenta meno. Secondo me Cottafavi non considera i pepla un puro genere di consumo. Li prende sul serio, e *I cento cavalieri* è il punto d'arrivo del suo interesse per la storia, intesa sia come Storia con la maiuscola, sia come narrazione e struttura narrativa, come storia che si racconta. Il limite di *I cento cavalieri* è che, messo di fronte a un testo che considera "importante", lo rispetta fin troppo, come fosse uno dei classici che adattava per la tv, o addirittura lo stesso Sofocle! C'è qualche stridore qua e là, e questo forse spiega in parte perché il pubblico, che lo seguiva con affetto da una vita, lo rifiutò. *I cento cavalieri* fu il film del suo dolore, quello che gli diede la misura di quanto possa essere crudele il pubblico, il sistema; lui addirittura diceva: il destino. Era la summa di tutta la sua tv e di tutto il suo cinema, l'opera da cui voleva essere descritto e rappresentato. Ed è l'unico suo lavoro che non ha funzionato. Ne fece una malattia, ebbe problemi tremendi a ripartire. Al cinema, in realtà, non ripartì mai più. Dopo il fiasco del film lavorò solo in televisione.

Scena 4

I mori hanno appena subito un attacco da parte dei banditi. Lo sceicco si confronta con il vecchio alcalde della città.

Alcalde: «Sono venuto a congratularmi con voi per lo scampato pericolo».

Sceicco Abengalbon: «Se le cose fossero andate in un altro modo, a quest'ora voi stareste brindando al massacro».

Alcalde: «Sono l'alcalde di questo paese, signore».

Sceicco Abengalbon: «Lo siete stato fino ad oggi per la nostra magnanimità. Da questo momento non lo siete più».

Alcalde: «Il popolo mi ha nominato. Il conte di Castiglia ha posto sulla nomina il suo sigillo. Né voi né io ci possiamo fare niente».

Sceicco Abengalbon: «Ma avete firmato un accordo con noi».

Alcalde: «Ho firmato quel patto senza averne l'autorità».

Sceicco Abengalbon: «Per paura?».

Alcalde: «È così».

Sceicco Abengalbon: «Se siete ancora l'alcalde, mi consegnerete ventiquattro dei vostri uomini che giustizieremo perché sono stati uccisi dodici dei nostri. Se siete davvero un accordo mercante, converrete che è un buon prezzo».

Alcalde: «Un alcalde di Spagna varrà bene dodici dei vostri guerrieri».

Sceicco Abengalbon: «Verme! Chi credete di essere? Vi conosco, voi siete il peggiore di tutti. Sarete giustiziato con agli altri».

Alcalde: «In tal caso mi offrite il privilegio di insegnare agli altri come si muore».

Sceicco Abengalbon: «Portatelo via».

G.A.: I mori, nel film, sono ovviamente i tedeschi. È un curioso paradosso, un traslato piuttosto forte, ma è così. Non a caso sono tutti alti, biondi, con gli occhi azzurri: un aspetto molto "ariano". C'è un altro passaggio del film in cui lo sceicco dice: «Noi siamo gente esatta, ci piace controllare tutto, amiamo la logica». In questo caso lo sceicco mette in atto la logica della rappresaglia nazista. L'uso della tortura è un filo rosso che percorre tutto il film. Un bandito viene frustato finché non confessa esattamente ciò che i suoi aguzzini vogliono sentirsi dire. Inizialmente dice che i suoi compagni sono pochi, una decina, poi sale a venti, a cinquanta, a cento... Lo sceicco commenta l'uso della tortura affermando che «punire è un dovere per chi comanda». In un'altra scena, in cui gli abitanti del villaggio e i monaci del convento vengono costretti a lavorare nei campi, lo sceicco enuncia letteralmente prima i principi del taylorismo (la divisione del lavoro) e poi una visione del mondo decisamente nazista: la felicità per l'uomo consiste nel contribuire al benessere comune, la razza privilegiata dei guerrieri deve dominare la società. Uno degli arabi chiosa: «Ciò che non è proibito è obbligatorio».

Scena 5

Fernando viene fatto prigioniero dagli arabi e torturato quando si autodenuncia come capo dei ribelli.

Sceicco Abengalbon: «Don Jaime! Andate al campo dei ribelli. Direte che per la nostra generosità li invitiamo a sottomettersi e a riprendere immediatamente il lavoro. Se al primo sole non si presenteranno, le loro donne partiranno schiave per l'Africa».

Don Jaime: «Signore, abbiate pietà di queste innocenti. Almeno risparmiate donna Sancha, ci dobbiamo sposare».

Sceicco Abengalbon: (ride) «Ah ah! A meraviglia. Ragione di più per affrettarvi e non fare trucchi. Via!».

Don Jaime: «Sancha, lo faccio per te».

Sceicco Abengalbon: «Ascoltate. Ci sarà grazia e pietà se i ribelli verranno a sottomettersi. I vostri capi vi hanno ingannato. Pagheranno loro per tutti. Guardatelo bene quel miserabile. È stato preso mentre incendiava le vostre messi. Chiunque di voi riconosce in lui il capo di quei banditi ha l'obbligo di accusarlo davanti a me. Avete sentito? Costui distruggeva i vostri raccolti. Se uno di voi riconosce in lui il capo, parli! E salverà tutti gli altri. Guardie! Prendete dieci prigionieri. La tortura vi scioglierà la lingua. Halaf, giura sul Profeta. Tu hai visto quell'uomo al campo dei banditi. Dimmi, era lui che li comandava?». Halaf: «Padre...».

Fernando: «Vi fa tanta paura il capo dei ribelli che minacciate tortura e morte a tutti? Ebbene, guardatemi in faccia. Sono io!».

Sceicco Abengalbon: «Portatelo al pozzo».

Sancha: «No! Non conosco quest'uomo».

Fernando: «Tu lo conosci invece. E lo conosci meglio di chiunque altro».

Sancha: «Non è vero, mente! Si accusa per salvarci».

Fernando: «Ti ordino di tacere».

Sceicco Abengalbon: «Ah ah! Se date degli ordini è evidente che avete l'autorità per farlo. Appendetelo alla corda del pozzo».

G.A.: Le scene di tortura possono essere uno spunto per riflettere sull'idea che Cottafavi aveva della violenza. E questo ci porta a interrogarci sulla famosa scelta di girare la battaglia finale in bianco e nero, e sul valore del bianco e nero come stile più realistico, storicamente più "serio". Cottafavi pensava che il sangue al cinema fosse comunque un compiacimento. La battaglia è molto violenta, e lui diceva che edulcorare una battaglia è un errore. Le scaramucce si potevano fare nei film su Ercole, perché lì era già chiaro a priori che si scherzava. I pepla sono giocosi. Qui, invece, Cottafavi pensava anche alla prima guerra mondiale, allo scontro fisico, alla violenza inflitta sul corpo dei soldati: è una tale tragedia, la guerra, che nel momento in cui usi la macchina da presa per inquadrare il sangue finto che si usa al cinema fai un lenocinio, sporchi un sentimento. Giurava di non poter nemmeno concepire quella scena fatta con i trucchi del cinema. Ovviamente il produttore, quando vide il film che nelle prime inquadrature della battaglia diventava in bianco e nero, rimase di stucco e ordinò di ripristinare il colore. Per Cottafavi fu un dolore. Però era orgoglioso che Orson Welles avesse visto la versione in bianco e nero. Il *Falstaff* di Welles è del 1965, è in bianco e nero, e i debiti nei confronti di *I cento cavalieri* nei momenti più caotici della battaglia sono abbastanza evidenti. Ricordo che all'epoca vidi questa scelta con un certo sospetto. L'idea che il bianco e nero racconti meglio la Storia è discutibile, è un equivoco. Si pensa che il colore sia sinonimo di spettacolo e il bianco e nero di realismo, quando invece – soprattutto allora – erano spesso scelte puramente produttive. Fellini avrebbe voluto girare *La dolce vita* a colori, scelse il bianco e nero per motivi di costi. A colori sarebbe stato un film meno valido o meno autentico? Oggi il bianco e nero è una scelta estetica e, a volte, estetizzante. Quando vedi il cappottino rosso della bambina in *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993) mi sembra indiscutibilmente estetizzante. Però capisco, a distanza di anni, lo scrupolo di Cottafavi nel 1964. Ed è doloroso pensare che la sua versione del film non sia uscita, allora, nelle sale. Io la vidi a casa sua, in un'occasione che per me rimane memorabile. Ero da poco arrivato a Roma, lavoravo come aiuto regista e *I cento cavalieri* era per me una specie di mito. Sapevo che esisteva questa versione lunga, con la battaglia in bianco e nero, e avrei dato qualunque cosa per vederla. Ma non potevo presentarmi da lui e chiedergli di mostrarmela. Così, attraverso Gianni Puccini di cui ero assistente, riuscii a convincere Cesare Zavattini a venire con noi da Cottafavi per questa visione privata. Fu un gran colpo, Zavattini ne rimase entusiasta e fece a Cottafavi degli elogi al di là di ogni auspicio. Per lui fu come vincere un Nastro d'argento.

Scena 6

Finale, subito dopo la battaglia. Si ritorna nel refettorio dove il pittore ha finito l'affresco.

Voce fuori campo: «La guerra ha seminato rovine e dolori. Di fronte alle sue ferite non ci sono né vincitori né vinti. Ma basta poco tempo perché l'amore vinca sull'odio e i nemici di ieri imparino a vivere insieme. Sulla terra bagnata dal sangue degli eroi sono spuntate le prime messi che arabi e cristiani raccolgono come un dono. Un dono che è il simbolo di quella felicità per la quale i cento cavalieri hanno combattuto fino al sacrificio della loro vita».

Pittore: «Ci siamo, fatemi togliere la scala. L'affresco sta per essere inaugurato dal nuovo alcalde. Sissignori, sì sì, è proprio lui, il nuovo alcalde, l'uomo della convivenza! Sì perché ormai, a vittoria ottenuta, seppelliti i morti e resi gli onori ai vincitori, è diventato popolarissimo. La parola d'ordine era: pacificazione. E tutti fecero pace, anche loro due fecero pace... (indica *Fernando* e *Sancha* che sono entrati nel refettorio per sposarsi) Perché, ne dubitavate? Eh sì, con una bella donna ci si mette sempre d'accordo prima o poi. E tutti vissero felici e contenti quanto si può esserlo su questa terra... Cioè, poco».

G.A.: C'è quel famoso aneddoto di John Ford che si presenta dicendo: «Mi chiamo John Ford. Faccio western». Cottafavi avrebbe potuto presentarsi dicendo: «Mi chiamo Vittorio Cottafavi. Faccio pepla». Era il maestro del peplum e, per me, anche del melodramma: trovo abissale la

distanza fra lui e Raffaello Matarazzo se non altro a livello di modernità e di libertà mentale. Cottafavi era un Laico con la maiuscola, Matarazzo... non lo so, ma certo i suoi film tendono alle Madonne addolorate mentre Cottafavi va contro tutti i madonnismi all'italiana. Nel 1954 gira *Una donna libera*, titolo provocatorio nel periodo in cui Yvonne Sanson, nei melodrammi di Matarazzo, dipendeva solo dagli umori di Amedeo Nazzari. Comunque, avrebbe potuto presentarsi come Ford ma se ne vergognava. Lo dico perché lo so, perché ne ho parlato con lui. Non disprezzava i propri pepla, tutt'altro, ma in qualche misura giustificava chi non li riconosceva come arte: sotto sotto pensava che avessero ragione, che fossero comunque film destinati alla quarta visione e ai cinema parrocchiali. Ha pagato anche un forte retaggio della cultura crociana, imperante in Italia, secondo la quale un cineasta che girava film popolari giocava comunque in serie B e non poteva fare "arte". Credo che con lui abbiamo perso un grande artista a cui mancava l'orgoglio di essere se stesso: era un grande regista velato, come si dice degli omosessuali che non vogliono svelare la propria natura. Lui ha fatto cose meravigliose in tv, come *Il taglio del bosco* o *Maria Zef*, film alla Bresson, cinema antileggerario per eccellenza. Aveva questa doppia natura e un atteggiamento che non saprei bene come definire... come se si sentisse costretto ad ammettere che i film su Ercole erano corri e divertenti, nonostante dentro di lui sapesse che non era vero. Era una contraddizione vivente, un uomo non pacificato, che ha lavorato moltissimo senza mai dire a se stesso: ecco, ho fatto una cosa in cui credo fino in fondo, in cui mi riconosco... I francesi lo hanno santificato, ma lui pensava che quegli elogi doveva ancora meritarseli. Quando uscì il famoso numero di «Présence du Cinéma» («Présence du Cinéma», 9, dicembre 1961. *L'intervista con Cottafavi contenuta nel numero è leggibile in rete al sito <http://www.atmospheres53.org>, ndr*) ne fu ovviamente felice, ma al tempo stesso pensava che i francesi avessero detto le cose giuste sui film sbagliati, che lui quei complimenti li meritava, ma non per i film su Ercole. *I cento cavalieri* avrebbe dovuto essere il film finalmente all'altezza di quelle lodi. Doveva essere la quadratura del cerchio... e non l'ha capito nessuno. Quando fai il film della tua vita e nessuno se ne accorge, è la fine. Forse influì anche l'anomalia dell'ambientazione: in quegli anni il pubblico era abituato ai pepla e ai western, la Spagna medioevale era un luogo, e un tempo, sconosciuto; non c'era familiarità con quell'Immaginario e forse non c'era voglia di ascoltare in quella veste la storia di una guerra finita da meno di vent'anni. Erano appena usciti *Il gobbo* (Carlo Lizzani, 1960), *Tutti a casa* (Luigi Comencini, 1960), *La lunga notte del '43* (Florestano Vancini, 1960), *Una vita difficile* (Dino Risi, 1961), *Le quattro giornate di Napoli* (Nanni Loy, 1962)... Era, fatalità, un momento in cui il cinema italiano ritornava alla guerra e alla Resistenza e la raccontava senza mediazioni. Forse al pubblico non interessava una storia in costume che parlava d'altro. Era un doppio salto mortale, che non riuscì. Ma Cottafavi avrebbe potuto farlo solo in quel modo. Perché su un altro aspetto era esattamente l'opposto di John Ford. Se in *L'uomo che uccise Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) Ford fa dire a un personaggio la famosa frase «se la verità contraddice la leggenda, stampate la leggenda», Cottafavi l'avrebbe detta esattamente al contrario. Per lui l'imperativo era sempre: «stampate la storia».