

## nanni loy, novembre 1992

a cura di Elena Pinori e Marcello Cella

### **Scugnizzi**

Ho un notevole interesse per il mondo dell'infanzia, che è la ragione per cui ho fatto questo film. Inoltre, il problema del rapporto fra cinema e scuola, dell'introduzione degli audiovisivi nella scuola, è un problema di cui mi sono occupato per molti anni all'interno dell'Associazione Autori, facendo continue richieste al Ministero, che forse hanno contribuito a farlo decidere in tal senso, anche se è una decisione che è rimasta non sufficientemente realizzata. Il film invece è nato un po' per caso, come quasi tutti i nostri film. Ci sono dei teorici di cinema che amano raccontare il nostro lavoro come un progetto lucido, razionale, che si dovrebbe sviluppare in tanti anni. Questo può anche capitare a qualche autore di particolare prestigio o capacità, ma di solito il nostro mestiere è affidato al caso, all'avventura, all'improvvisazione, quindi è molto difficile disegnare in precedenza un percorso che poi si realizzi nel concreto. Anche Scugnizzi è nato per caso. Avevo partecipato alla proiezione del mio film, *Le quattro giornate di Napoli*, all'interno dell'Istituto Minorile "Filangieri", il vecchio carcere minorile di Napoli, e in quell'occasione mi avevano invitato a trattenermi anche il giorno successivo, perché i ragazzi avrebbero recitato uno spettacolo teatrale e musicale. Ho accettato, ed ho assistito a uno spettacolo struggente e appassionante. Questi ragazzini erano pieni di tremori, di ansie, erano

preoccupati, dietro le quinte, prima di andare in scena per cantare una canzone, suonare una chitarra, recitare uno sketch. Erano emozionatissimi e assolutamente innocenti in questa voglia di partecipare, di far bene. Poi ho saputo che gli stessi ragazzi che recitavano erano dei delinquenti, qualche volta spietati, dei rapinatori, qualcuno aveva assassinato della gente. Questa contraddizione mi ha colpito moltissimo. Tornato a Roma, ho parlato di questa esperienza con lo scrittore Elvio Porta e così ci è venuto in mente di scrivere una storia, partendo dal tentativo di fare un film musicale italiano, però con caratteristiche completamente diverse dai film musicali italiani tradizionali, e soprattutto di fare un film napoletano. Era il quarto film napoletano che facevo dopo *Le quattro giornate di Napoli*, *Caffè Express* con Nino Manfredi, e *Mi manda Picone* con Giancarlo Giannini e Lina Sastri. Il mio compito come regista e quello di Elvio Porta come scrittore era quello di rispettare il repertorio elementare popolare che avevano questi ragazzi, senza paura di fare un film di contenuti popolari, anche ovvi, anche con dei luoghi comuni, perché quello mi sembrava fosse il modo migliore di rispettare l'intelligenza e la sensibilità di questi ragazzi, questa loro immaginazione popolare. La canzone *Carcere di mare* è tipica di questo gusto, di questa cultura dei Napoletani e di quei ragazzi. Questa scelta credo sia stata la ragione di un equivoco che ha suscitato molte

critiche al festival di Venezia, perché ci hanno rimproverato di essere troppo nella norma, troppo ripetitivi rispetto a cose già viste, già raccontate. Abbiamo preso atto di queste riserve sul film, perché fa parte delle regole del gioco. Forse abbiamo commesso qualche errore nella costruzione della pellicola, avremmo dovuto far capire meglio fin dall'inizio, nella scaletta, che i numeri dello spettacolo musicale non erano proposti da noi autori liberamente, ma nascevano dall'immaginazione, dalla fantasia, dal gusto e dalle esigenze di quei ragazzi detenuti nel carcere.

### ***Infanzia e recitazione***

Scegliere i ragazzi e i bambini come attori di solito non è un problema, perché la recitazione per loro è un gioco. I bambini inventano continuamente. Tutti i giorni cominciano a giocare con 'facciamo finta che', 'facciamo finta di', fanno sempre finta, perché loro realizzano delle pantomime, un piccolo teatro, delle favole. Le favole sono la loro passione, ma non quelle nuove, loro amano che gli si racconti sempre la stessa, tutte le sere, esasperando i genitori. Il bambino riconosce la favola e si immedesima nei personaggi; gli piace proprio calarsi dentro questa dimensione che diventa sempre più solida a forza di ripeterla. Per i grandi, invece, recitare può essere motivo di vergogna. O meglio, nel nostro quotidiano di adulti, utilizziamo la recitazione per fare affari, per amore o per persuadere l'interlocutore, quindi con finalità diverse da quelle ludiche. I grandi non si lasciano andare alla fantasia,

resistono, e quelli che recitano bene sono i professionisti, sono gli attori, i conduttori televisivi, abituati alla macchina da presa, al microfono. Invece i bambini, dopo uno sconcerto iniziale, recitano tutti, non hanno filtri e pudori come abbiamo noi.

### ***Cinema, scuola e televisione***

Iniziative come quella della Biennale del Cinema dei Ragazzi di Pisa mi sembrano non solo da condividere, ma anche da sostenere. Introdurre il cinema nella scuola, tentare di spronare insegnanti e ragazzi nella creazione di pezzi audiovisivi per la televisione o per il cinema, o comunque a raccontare delle storie attraverso le immagini, è molto utile, indipendentemente dai risultati. Introdurli alla scoperta dei 'segreti della cucina' contribuisce moltissimo a smitizzare tutto quello che poi vedono alla televisione o al cinema, attenua tutti questi fenomeni di provincialismo divistico, questa ammirazione così generica per tutti quelli che appaiono in televisione a scapito di tutti gli altri. Quindi può contribuire a vaccinare molti bambini e molti ragazzi da tutti quelli che sono gli inconvenienti di questo mercato televisivo frenetico che produce esaltazioni indiscriminate e fenomeni di divismo assolutamente arbitrari. Credo questa attività possa sviluppare delle difese critiche nei ragazzi, che sia una vaccinazione indispensabile direi, anche per contrastare queste tendenze televisive che sono complessivamente sbagliate, perché sono contro la gente. Ormai assistiamo soltanto all'esaltazione degli oggetti a scapito delle persone e quindi degli uomini, perciò, se i

bambini, i ragazzi, vengono inseriti in un processo di fabbricazione di questi pezzi televisivi, sono capaci probabilmente anche di capire quali sono tutti i trucchi o i colpi bassi che ricevono continuamente a casa, tutti i giorni, attraverso il monitor.

### ***Censura e protezione dei minori***

Le ragioni delle censure ci sono sempre state, ma in Italia la censura agiva soprattutto per ragioni di sesso e di puritanesimo oppure per ragioni dichiaratamente politiche. Per molti anni il problema della censura è stato quello di tagliare i pezzetti di donne nude oppure di proibire l'uso di certi nomi per i personaggi. Per esempio, ci imposero di cambiare il nome di un personaggio che si chiamava Milazzo perché dicevano che altrimenti la gente avrebbe pensato un'altra cosa. Erano proprio morbosi. Era il principio della censura amministrativa, contro la quale ci siamo sempre battuti. Non abbiamo mai capito perché gli uomini sopra i diciotto anni sono considerati uomini a tutti gli effetti, si possono sposare, possono avere dei figli, chiamati dalla patria devono andare a fare il militare e magari a morire, però non sono in grado di scegliere quali film possono vedere e quali no. Ci è sempre sembrata una follia. La censura amministrativa ministeriale per i film esiste ancora, però di fatto è stata sconfitta. Ora sono molto più permissivi e semmai agiscono con dei giusti divieti per la protezione dei minori. Perché i minori vanno protetti. Però anche in questo caso hanno sempre vietato ai minori i film con le donne nude mentre dei film dove c'erano insegnamenti di violenza, di

sadismo e di torture non gliene importava niente. In altri paesi, molto più avanzati di noi, la censura non ha mai colpito il sesso, ma la violenza. In Svezia, i film violenti sono proibiti a tutti i minori di diciotto anni, sia al cinema sia in televisione. Ci sarà pure un motivo se fanno così! La protezione dei minori deve avvenire, non c'è dubbio, perché tutti i problemi dell'età evolutiva, dell'infanzia, sono molto delicati.

### ***Cinema e industria***

La televisione è un problema. Lì sta rientrando dalla finestra la censura di mercato spietata nel cinema e contro la quale ci siamo battuti moltissimo. Io credo che tutta la storia del cinema di tutto il mondo sia percorsa continuamente dallo sforzo che hanno fatto gli scrittori, i registi, gli attori, di coniugare le ragioni del mercato, dell'economia, del danaro, dell'incasso, del successo commerciale, del film come merce, con quelle della loro espressione comunicativa, delle loro predilezioni stilistiche o della loro ideologia, del loro impegno civile o sociale. Tutti i film sono il frutto di mediazioni fra queste due tensioni contrastanti che si trovano in punti diversi dello spettro. E' evidente che il punto di mediazione che ha trovato nel suo lavoro Bergman, che ha fatto dei film che erano finanziati dallo Stato svedese, dove il committente non gli chiedeva di incassare, ma di fare dei buoni film di grande livello, è molto diverso da quello che è capitato a tanti registi francesi o italiani o nordamericani che hanno dovuto fare dei film soltanto con il proposito di incassare del

danaro. Però anche quei film, per esempio tutti quelli con Totò, che erano il massimo del cinema commerciale ai miei tempi, anche se erano girati sbadatamente ed erano al servizio di Totò, se non altro sono il documento della grande genialità di un interprete la cui potenza espressiva era allora incompresa. Questi film sono stati prodotti cinicamente per fare dei soldi ed è stato ingaggiato il comico che faceva ridere la gente perché con lui la gente andava al cinema e non c'era nessun altro pensiero o criterio diverso da quello dell'incasso che guidasse quelle produzioni. Nessuno ne era consapevole, ma dopo tanti anni Totò è ancora una presenza molto viva nel quotidiano degli spettatori italiani, ha un posto nell'immaginario collettivo. Non dico che ha lo stesso posto di Chaplin, non è una questione di classifiche, ma sicuramente ha un posto, ha modificato il linguaggio degli italiani, ha dato un grande contributo, è una grande presenza. Questi sono i punti di mediazione e secondo me non si dovrebbe perdere di vista (e mi riferisco anche al giovane cinema italiano) che ci sono tante possibilità in tante direzioni e non bisognerebbe mai dogmaticamente o condannare o esaltare frettolosamente certe opere in nome, neanche di una concezione generale del cinema, ma di punti di vista che sono più preconcetti che concetti, di visioni troppo aprioristiche, troppo astratte del nostro lavoro. Credo che nella cultura italiana le riflessioni teoriche sul cinema, per un certo periodo, siano state molto indietro, perché non riuscivano a raccontare e a definire bene la realtà del nostro lavoro.

### ***Il nuovo cinema italiano***

Non è facile generalizzare sul nuovo cinema italiano. Secondo me è difficile e anche sbagliato dare giudizi sui film dei colleghi. Io ho l'impressione che il carattere dei film italiani dell'ultimo periodo denunci una scarsa professionalità da parte degli imprenditori, dei produttori. Che sia un cinema nato un po' con l'assistenzialismo, nel bene e nel male. Questo a volte è un grande vantaggio, come nel caso di Morte di un matematico napoletano, di Martone, che probabilmente nessun imprenditore privato avrebbe prodotto. Dall'altra parte, è dannoso insistere su questa strada che prescinde dall'imprenditore, dal distributore, dal mercato e può creare dei fiori in un deserto senza pubblico. Il collaudo del pubblico, la sua severità, magari anche la sua grossolanità, nel nostro mestiere sono indispensabili, sono un esame da superare, in un certo senso, perché altrimenti l'industria cinematografica non riesce a sopravvivere. Sono sempre stato abbastanza contrario a questo modo di lavorare che presuppone il mecenatismo, l'assistenzialismo di Stato. Il nostro è un mercato con delle regole di capitalismo, di vendita, di bilanci, che pesa fortissimamente nel nostro lavoro ed esercita una pressione fortissima. Ma nello stesso tempo è anche la realtà del nostro lavoro fare delle cose che la gente veda e non fare delle cose sperando che non le veda nessuno.

### ***Neorealismo e commedia italiana***

Io sono nato dal Neorealismo e sono orfano del Neorealismo, perché anche le grandi opere di questa corrente, in fondo, erano commedie, nel senso che già contenevano i germi di un modo di fare cinema che poi ha creato la 'commedia italiana', quella che dispregiativamente hanno chiamato 'commedia all'italiana'. Io la chiamerei ancora 'commedia italiana', perché anche in Roma città aperta c'erano le gag, per esempio quando Fabrizi dà la padellata in testa al vecchietto per obbligarlo a fare il morto, e anche De Sica e Zavattini in Ladri di biciclette si sono sforzati di inserire note ironiche, umoristiche, cose per far ridere. Questi uomini di spettacolo hanno inventato la capacità di mischiare cose diverse nello stesso film, abbattendo la barriera dei generi, che invece negli altri paesi, soprattutto negli Stati Uniti, era molto rigida per la tradizione della grande industria nordamericana. Anche noi facevamo i film mitologici, i film storici, i film d'avventura, i film d'appendice, come quelli di Matarazzo, con Amedeo Nazzari, e poi i film comici. Ma i film comici erano solo film comici. Non venivano mai lavorati come romanzi, venivano lavorati soltanto come un'accumulazione di gag, di trovatine e non si era pensato invece di mischiarli. Invece poi questa barriera in qualche modo è caduta e allora abbiamo inventato dei film come Detenuto in attesa di giudizio, che è uno dei film più tragici che io abbia mai fatto, ed era interpretato da un comico. Ma non era solo un merito mio o del Neorealismo. In conferenza stampa mi hanno rimproverato di aver preso Alberto Sordi per fare questo film. Io ho risposto di chiedere a lui

perché ha preso me, perché era lui il cardine industriale del progetto e senza di lui il film non si sarebbe fatto. Era la sua volontà di cambiare, di migliorarsi, di fare altre cose, che lo aveva spinto a fare questo film, questa commedia. Come La grande guerra, tratto da un bellissimo racconto di Maupassant, che credo in qualsiasi altro paese del mondo sarebbe stato interpretato da due attori tradizionalmente seri, perché i due poveracci che si trovano a dover passare attraverso le linee prussiane per andare a pesca e invece vengono catturati, presi per spie e condannati a morte, sono i personaggi di una storia terribile. Invece in Italia Age, Scarpelli e Monicelli hanno preso due grandi comici, Sordi e Gassman. E Gassman non ha fatto il Gassman tradizionale, aulico, di teatro accademico e raffinato, ma ha fatto il balbuziente come ne I soliti ignoti, si è sempre camuffato con la parrucca, con la fronte bassa. Erano due comici, ma hanno salvato anche la struttura seria e dolorosa della vicenda, perché alla fine i due vengono uccisi e si resta di ghiaccio. Anche il soggetto de I soliti ignoti è una tragedia terribile, spietata, piena di amarezza e di sconforto, però è tutta realizzata attraverso modalità e secondo un andamento ironico, comico, umoristico. Credo che quelli della mia generazione siano nati un po' con quel cinema, ma non credo che sia solo una caratteristica del mio lavoro, semmai una caratteristica più generale, un po' dovuta alle pressioni industriali. Io, per esempio, ho cercato di fare un film autobiografico molto triste, molto doloroso, sulla condizione della donna: Padre di famiglia. Allora se ne parlava poco, la

questione femminile era ancora agli inizi, ma mi sembrava giusto affrontare in un film questo grande tema. Per fare il film mi hanno chiesto come protagonista maschile un divo e io ho preso Manfredi. Anche lì c'è la contaminazione dei generi. Allora Manfredi era solo un comico che faceva gli sketch in televisione facendo il ciociaro. Però era l'unica mediazione possibile per me, una concessione, un compromesso. Quindi ritorniamo sempre al problema dei punti di mediazione fra le due tendenze di cui parlavo prima.

### ***Il potere del cinema***

Mi sembra che il potere del cinema sia diminuito molto, anche se il suo potere di influenzare gli spettatori è sempre stato piuttosto modesto. Il potere di segnalare, di mostrare, di sollevare quesiti, di far nascere dubbi c'è sempre stato, ma questo è il potere culturale, è un contributo minimo che noi abbiamo sempre tentato di dare come gli altri operatori culturali, i giornalisti, gli scrittori, hanno dato con l'informazione diretta dei giornali. E' chiaro che ci sono dei film che sono molto contenti di aver fatto, perché hanno dato un piccolo contributo politico e culturale, come, per esempio, Le quattro giornate di Napoli, sulla Resistenza, che è uscito in un momento in cui in Italia c'era una pericolosa involuzione di centro destra e quel film, come molti altri, si è sforzato di ricordare i valori della Resistenza e dell'antifascismo, di battersi per la realizzazione della Costituzione italiana. In qualche misura tutte queste opere, i film che si fanno, gli articoli di giornale, i

programmi televisivi, oggi danno un contributo culturale per modificare in parte la concezione della vita, del mondo o della società, che hanno gli spettatori-cittadini. Ma è molto difficile quantificare questo contributo. Non credo che si possa parlare del cinema come della stampa, il cinema non è mai stato il quarto potere.

### ***Cinema e società***

Noi non riusciamo a lavorare per trarre conclusioni di carattere generale. Io posso parlare di quei personaggi che ho trovato in certe occasioni, ma non credo che possano essere tipici o significativi di una società intera. Noi lavoriamo sull'infinitamente piccolo. Quando facciamo i film, ci riguarda la storia di un uomo, la storia di una donna, la storia di quattro persone, oppure, quando ho fatto televisione, mi occupavo di quelli che fermavo per strada e che intervistavo, ma non è che ci sia un criterio sociologico o di inchiesta che ci spinge. Anzi, noi lavoriamo sempre per sapere più cose possibili di quella singola persona. Quindi considerazioni generali è difficile farne, semmai sono gli altri che le fanno, ma sono sempre un po' delle forzature.

Napoli: non soltanto un'appendice

I Napoletani parlano moltissimo fra loro, parlano continuamente. Se avete fatto caso, quando vi fermate in una strada di un paese sardo a parlare con un amico, quelli che passano accelerano per non sentire o addirittura cambiano marciapiede per allontanarsi da quel dialogo. I Napoletani, invece, si avvicinano, si fermano, e se sentono che i due

parlano a bassa voce si avvicinano ancora di più, fino a che uno, per confidare un segreto, non si ritrova il passante a dieci centimetri, perché vuol sentire tutto. Questo perché i Napoletani sono curiosi. E sono curiosi perché hanno la cultura della partecipazione ai destini degli altri. Ricordate in quel film di De Crescenzo, Così parlò Bellavista, quell'episodio del cavalluccio rosso recitato da Riccardo Pazzaglia? E' un episodio bellissimo. C'è un signore anziano con un cavalluccio rosso che urta un'altra persona ai margini di un mercatino e l'altro dice: "Scusatemi". Ed il primo, di nuovo: "Ma no, perdonatemi, avete ragione voi. Ero distratto perché pensavo al mio nipotino. E' il suo compleanno e volevo regalargli un cavallino rosso. Allora sono andato vicino a casa e non l'ho trovato. Ho girato in altri posti e non l'ho trovato. Finché non mi hanno detto che in questo mercatino c'era. Allora ho parcheggiato la mia 500, sono andato a comprare il cavalluccio rosso e quando sono tornato indietro mi avevano fregato la macchina. E adesso devo tornare a casa a portare il cavalluccio rosso al mio nipotino che magari ora piange". Mentre lui racconta questa storia, vicino al signore che ha incontrato se ne ferma un terzo, perché vede i due che parlano e vuol sentire anche lui. Però è arrivato a metà della storia. Quando Pazzaglia è arrivato alla fine del racconto il terzo chiede al secondo: "Scusate, non ho sentito l'inizio, ma che è successo?". Allora il secondo dice al terzo: "C'è questo signore che ha il nipotino che sta male, ha la febbre alta e nel delirio dice: "il cavalluccio rosso, il cavalluccio rosso". Poi c'era questo signore, che stava

male pure lui, è dovuto uscire, ha preso la 500, è andato a comprare il cavalluccio, e gli hanno fottuto la macchina. Voi per caso non conoscete chi sono i ladri che rubano le macchine?". "No, non lo so. Forse però posso vedere". E intanto arriva il quarto e ognuno riferisce ai nuovi arrivati una storia sempre un po' diversa, con varianti e aggiunte, in modo che, alla fine, c'è un capannello di trenta persone e l'ultimo che arriva si sente raccontare una storia completamente differente da quella iniziale. Questo perché i Napoletani non partecipano per sentirsi raccontare un fatto. La cultura anglosassone è straordinaria perché espone chiaramente un avvenimento e riesce a descriverlo seccamente, con poche parole. A Napoli non è possibile, perché se uno ferma un altro e dice: "Scusi, che ore sono?", l'altro non guarda l'orologio, anzi chiede a sua volta: "Perché volete saperlo? Abbiate pazienza, perché se dovete prendere il treno che parte da Mergellina non vi preoccupate, ha venti minuti di ritardo. Oppure, avete un appuntamento con la ragazza bruna con la borsa rossa che stava qua dietro?" "No." "No, perché se avevate un appuntamento con lei io l'ho vista che stava con un altro". E il primo ha solo chiesto che ore sono. Perché tutto ciò? Perché è una società che ha una spinta fortissima alla comunicazione. Questo è il grande fascino della città di Napoli, perché i suoi abitanti difendono la propria identità. E' giusto dire che sono individualisti, tanto è vero che ognuno di loro è simpaticissimo, intelligente, sensibile, onesto. Ma messi insieme costituiscono una città incivile. Perché non sanno organizzarsi socialmente,

sono sempre indisciplinati. Se uno a Napoli fa un film, e a me è capitato di avere cinquecento comparse, cinquecento persone, uno non può salire sulla torretta con il megafono e dire a tutti e cinquecento: "Voi adesso dovete andare da quel punto a quell'altro punto, dovete correre così, tutti insieme." Non è possibile, non lo fanno. Gli ordini collettivi non vengono eseguiti. Uno deve scendere giù, non salire troppo in alto, andare da uno di loro e dirgli: "Lei signora ha il ruolo più importante del film. Lei deve fare una madre preoccupata per il figlio. Deve correre da quel portone a quell'altro portone per scappare dai Tedeschi. Mi raccomando: lei ha il film in pugno." E così deve fare con tutti gli altri. Ci vuole molto tempo. Però questo è l'unico sistema.