

paolo e vittorio taviani, testimonianze

raccolte tra il 1987 e il 1993

a cura di Elena Pinori e Marcello Cella

La scelta del cinema

Paolo

Il nostro incontro con lo spettacolo l'abbiamo avuto da ragazzi. Noi siamo di San Miniato e nostro padre, quando andavamo bene a scuola, ci portava a Firenze a vedere l'opera al "Maggio fiorentino". Questo viaggio e quel tendone rosso che si apriva sulla magia più impensabile, sono stati una delle emozioni più grandi. Tant'è vero che tornavamo a casa e recitavamo le opere che avevamo visto con l'aiuto dei dischi. Poi è venuta la guerra. Per noi ragazzi è stato un momento terribile, ma anche grandioso, perché abbiamo visto il mondo fascista, che sembrava immobile ed eterno, trasformarsi nel suo contrario grazie agli uomini che hanno preso in mano il proprio destino, che sembrava ineluttabile, ed hanno rovesciato la realtà storica con la lotta della Resistenza. Questo ci ha dato molta forza per il resto della nostra vita, perché ci ha fatto capire che si può lottare e si può anche vincere. Da qui il nostro inguaribile ottimismo, anche se in questa epoca diventa sempre più sotterraneo. La guerra aveva travolto molte cose e aveva distrutto anche la nostra casa; così ci siamo trasferiti a Pisa. Ed è qui che abbiamo visto per la prima volta un film: "Paisà", al cinema Italia. Facevamo il liceo. Siamo entrati in questo cinema e sullo schermo abbiamo visto la realtà della guerra che avevamo vissuto pochi anni prima riproposta da Rossellini. Credevamo di aver capito cos'era la guerra, ma vederla sullo schermo ci ha aiutato a capire meglio quello che avevamo visto con i nostri occhi; quella stessa realtà ci è risultata più chiara. Questo ci ha sconvolto a tal punto che abbiamo detto: "Se il cinema ha questo potere enorme di rivelare a te stesso una tua propria verità è un'arma straordinaria, è un raggiungimento del secolo. Allora, noi faremo il cinema". Devo far presente che in quel cinema eravamo in cinque. Le poche persone che uscivano dallo spettacolo precedente ci dicevano di non entrare perché il film era orrendo e noioso. Quando si parla degli anni d'oro del cinema italiano, del

Neorealismo, c'è tutta una mitologia per cui si pensa che fiumane di popolo andassero a vedere questi film che hanno cambiato il modo di fare cinema in tutte le parti del mondo. Invece era un cinema che, a causa della situazione politica che vivevamo e anche del cattivo cinema che imperava allora, veniva disertato dal pubblico. Ci sentivamo degli eroi ad amare il cinema di Visconti e di Rossellini e in questo senso abbiamo trovato dei complici nel Cineclub di Pisa e in Mario Benvenuti, suo fondatore e animatore, che è un po' responsabile di questa nostra vita. "Faremo il cinema". Uno lo dice, ma come si fa? Nel dopoguerra fu molto bello il periodo dei circoli cinematografici che suscitavano un grande amore per quest'arte e stimolavano la scoperta del cinema italiano ed estero.

Il cineclub di Pisa

Vittorio

A Pisa c'era questo Cineclub sempre pieno di gente e ricco di dibattiti e Mario Benvenuti ci chiamò a collaborare. Fu un incontro molto fortunato. Noi avevamo cominciato a scrivere qualcosa di cinema sui giornali e qualcuno, leggendo quei pezzi firmati da questi Taviani, io ero all'università mentre Paolo faceva ancora il liceo, che erano arrivati dalla provincia e che erano sconosciuti in città, si chiese chi fossero questi due. Un giorno arrivò un signore giovane, molto simpatico, che ci aveva visto andare al Cineclub e ci disse: "Ma perché voi che amate il cinema, che scrivete di cinema, non ci date una mano?" Arrivare da San Miniato ed essere immessi nell'unica attività culturale possibile a Pisa a quell'epoca fu veramente il massimo. Accettammo con grande entusiasmo e lavorammo all'organizzazione. Mi ricordo che, addirittura, una volta facemmo una festa da ballo. Era l'epoca di "Botta e risposta" e preparammo delle domande a premi per quelli che ballavano. Erano domande di una difficoltà enorme, tipo: "Quante Giovanna d'Arco sono state fatte nella storia del cinema?" o roba di questo genere. Ne sono state fatte sette, ma tutti dicevano Dreyer, l'unica che conoscevano.

Ecco, questo per dire come era il momento. Non era solo una cosa seria e noiosa. Per noi, però, Mario Benvenuti era anche un'altra cosa, più importante. Lui ci mise tutto a disposizione, anche se, devo confessare, non eravamo molto bravi come organizzatori, mentre Mario, oltre ad essere un uomo di grande cultura cinematografica, era bravissimo e fece l'errore di affidare a noi due, a questi due sconsiderati, questa macchina organizzativa. Ricordo soltanto un episodio che forse anche Mario ricorda ancora. Tra le varie attività che si svolgevano c'era una certa amministrazione da controllare e noi lo facevamo con molta buona volontà, ma anche con molta incapacità. Un giorno mancava un documento importante, non ricordo cosa fosse, e lo cercammo nell'ufficio insieme a Mario che ne aveva bisogno, ma non lo trovammo. Allora Mario propose di vedere se lo avevamo lasciato a casa e venne da noi, nella nostra stanza, dove cominciammo a rovistare disperatamente in tutti i mobili. Ad un certo punto, nella disperazione, io alzai un quadro per vedere se, per caso, il documento fosse lì sotto. Mario a questo punto disse: "Basta! Se tu vai a cercare i documenti sotto i quadri, vuol dire che sarai anche un bravissimo uomo che ama il cinema, ma come amministrazione mi sembra che ci siamo proprio messi nei guai!"

Alla ricerca dei fondi

Vittorio

Mario Benvenuti era importante per noi anche perché era un produttore. Ci avevano detto che a Pisa c'era una casa di produzione, la ditta Benvenuti-Mancianti, cosa che aveva addirittura dell'incredibile, perché per noi il cinema era a Roma. Io e Paolo ci dicemmo che bisognava avvicinarsi a loro, perché avevano i soldi e facevano i film, quindi bisognava entrare in tutte le maniere nelle loro grazie. Così, ad un certo punto, ci presentammo anche sotto questa veste e dicemmo: "Voi siete i produttori. Cosa potete fare?", e loro: "Ma quali produttori? Ma quali soldi? Noi, con le nostre mani, con la nostra fatica, creiamo delle piccole cose cinematografiche, ma soltanto con tanta buona volontà." Fu quella buona volontà che permise anche a noi di entrare in contatto con la macchina da presa, che per noi era un miraggio.

Paolo

Raccontiamo anche i primi approcci con i mezzi tecnici! A Pisa c'erano questi grandi Selznick che, evidentemente, non rendevano e non ci davano la possibilità di realizzare qualcosa. Allora decidemmo di comprare una macchina da presa. Noi non ci intendevamo di niente, però avevamo sentito dire che l'ottico Scarlatti ne aveva una. Così rubammo i soldi in casa e ne facemmo di tutti i colori, finché questo signore ce la fece vedere. Era una scatoletta nera. Lui ci chiese: "Ma la sapete usare, vero?", e noi: "Sì, certo, per carità, la sappiamo usare benissimo." Non la guardammo nemmeno. Prendemmo questa cosa, pagammo e andammo a casa. Cominciammo a pensare di lavorarci, ma non riuscivamo a trovare l'oculare. La smontammo, la facemmo vedere, non mi ricordo se a Mario, comunque a qualcuno che se ne intendeva, che ci disse: "Ragazzi, ma che avete comprato? Questa qui è una di quelle macchine da presa che gli aerei americani tenevano sotto le ali quando mitragliavano, quindi cieche, per fotografare l'operazione di guerra. Non è una vera macchina da presa per fare il cinema." Bisognava girare andando a occhio, senza l'oculare. La mettemmo da parte e cominciammo a cercare i soldi per fare il cinema davvero.

Il primo documentario

Vittorio

Con Mario, che era veramente il nostro nume tutelare, facemmo una cosa con la Camera del Lavoro su dei movimenti popolari. Va ricordato ai giovani che il grande cinema italiano e coloro che sono vissuti intorno ad esso e lo hanno amato erano molto legati anche alla forza delle nuove classi che erano emerse, le classi popolari, le classi contadine, le nuove formazioni della sinistra, per cui il Neorealismo era scoperta di quella grande area socialista e comunista, delle grandi masse popolari. La Camera del Lavoro di Pisa aveva organizzato degli scioperi a rovescio, così detti perché non solo gli operai scioperavano ma, addirittura, gli operai licenziati andavano a lavorare gratis per fare la strade che non venivano fatte nonostante i progetti e i permessi dei comuni. Tutto ciò andava filmato. E noi lo facemmo, per la prima volta, con Mario e altri e, finalmente, con la macchina da

presa con l'oculare! L'incontro con la macchina da presa che riprendeva questi personaggi, proprio come nel Neorealismo, fu molto bello. Cercavamo di filmare la vita. Mi ricordo che entrammo anche in una fabbrica di fiammiferi dove c'erano dei licenziamenti. In realtà, non ci fecero entrare, c'era la polizia e finimmo quasi tutti in questura perché i padroni si accorsero della presenza di quella macchina da presa che a loro non andava bene. Riprendemmo questa scena e all'epoca mi sembrava davvero di fare del gran cinema. C'era anche una scena drammatica in cui delle persone volevano andare a fare qualcosa ma erano bloccate dalla polizia. Forse è la scena d'azione, di cinema poliziesco, più bella che abbiamo fatto nella nostra vita.

Paolo

Un momento, non ti ricordi un particolare. Quando venne la polizia per mandarci via e impedirci di girare, Mario Benvenuti, che faceva il direttore della fotografia e che fece una stupenda fotografia, stava riprendendo questa scena. Allora, io, lui e Valentino Orsini, nostro amico e coregista, sapendo che lui girava, facevamo gli attori, resistevamo e protestavamo mentre i Carabinieri ci spingevano via. Quando tutto finì, andammo da Mario e chiedemmo se aveva ripreso tutto e lui confermò, con certezza. Poi, quando andammo in proiezione, ci accorgemmo che la sua emozione era stata così forte che il momento della nostra grande recitazione di guerrieri senza macchia e senza paura era tutto sfocato. Mi ricordo che lui stava per piangere e che disse: "Ma proprio quella! Porcaccia..." Però, anche se mancava la nostra prima scena da attori, c'erano anche delle cose riprese molto bene. Credo che quella copia non ci sia più. So che Benvenuti l'ha cercata, ma non si è più trovata.

Vittorio

Beh, da allora, per essere brevi, cominciammo veramente ad avere un certo rapporto con il cinema e la macchina da presa. Noi siamo di origine borghese, nostro padre era avvocato, antifascista. Gli dobbiamo molto, anche se pensava che noi avremmo continuato la sua strada. Infatti, all'università abbiamo fatto un po' legge e un po' lettere, però sentivamo che la scelta sarebbe stata questa, anche se pensare di

andare a Roma era una cosa difficile. Ora è più facile pensarlo, ma a quei tempi no, non nella borghesia. Racconterò un piccolo aneddoto. Quando ci decidemmo ad andare alla conquista di Roma, come eroi balzachiani, con la valigetta, a San Miniato, la nostra cittadina, c'era un parroco che andava in giro dicendo: "Povero avvocato Taviani, una persona così in gamba, una persona onesta, per bene e i figlioli, che delusione! Sono andati a Roma a lavorare al suono del can can". Al suono del can can! Per lui il cinema era andare a lavorare al suono del can can. Va be'. Noi, comunque, cominciammo a fare dei documentari, a scrivere delle sceneggiature.

Dai documentari al primo film

Paolo

A Pisa avevamo conosciuto il regista Valentino Orsini, con cui abbiamo stretto un sodalizio che ci ha accompagnato per più di un decennio. Insieme a lui decidemmo di fare un documentario, "San Miniato, luglio '44". Appena abbiamo avuto la macchina da presa in mano e il denaro, che abbiamo trovato grazie al Comune di San Miniato e alla Provincia di Pisa, abbiamo pensato di parlare di quell'eccidio nazista avvenuto nella cattedrale del nostro paese, che poi appunto sarà l'argomento de "La notte di San Lorenzo". Devo dire che, purtroppo, i documentari all'epoca erano legati a una legge imbecille per cui non potevano durare più di dieci minuti, in quanto venivano abbinati ai film e non potevano superare i duecentosettanta metri di pellicola. Per noi, che non siamo documentaristi ma registi di finzione, di spettacolo, era una sofferenza enorme dover comprimere in dieci minuti delle storie. Erano sempre voglie di film, quindi documentari sbagliati. Ma questo forse venne un po' meglio, grazie anche a Zavattini, al quale andammo a chiedere consiglio a Roma. Partimmo alle quattro e venti di mattina con il diretto. Arrivammo a Roma, scendemmo, andammo a casa di Zavattini, in via Sant'Angelo Americi, e suonammo il campanello alle nove, nove e mezzo. Zavattini aprì la porta e noi gli dicemmo: "Siamo dei giovani che vorrebbero fare del cinema e vorremmo parlare con lei." Lui disse: "Ragazzi, potevate almeno telefonare..."

Vittorio

"...O almeno arrivare un'ora dopo..."

Paolo

"...Va be' che sono mattiniero e che soffro d'insonnia, però..." E ci introdusse in casa sua. Era un uomo generosissimo, apertissimo e capì immediatamente tutto. Ci chiese che cosa volessimo fare e noi cominciammo a raccontare questo film di tre ore. Dopo un po' che ci ascoltava ci disse: "Ma quanto dura questo documentario?" E noi: "Dieci minuti." "Avete parlato per tre ore! Prima lezione: un film, e tanto più un documentario, se vale la pena di essere raccontato, me lo dovete raccontare in tre parole." Difficilissimo. Noi ne usammo cinque, forse sette, però, da allora, abbiamo sempre tenuto presente questo insegnamento. Ogni tanto ci chiediamo se in cinque parole riusciamo a raccontare una storia. Se sì, vuol dire che c'è veramente un nucleo fondamentale che chiede di vivere, perché è autonomo. Poi ci disse: "Questo l'ho imparato da Michelangelo: l'arte più grande è l'arte del levare, non quella del mettere." Zavattini ci diede una mano; ci disse come avrebbe strutturato il film, più o meno, e noi ripartimmo e andammo a girare questo nostro documentario che fu realizzato e venne anche abbastanza bene. Fu presentato al festival di Pisa e vinse un premio; però fu bocciato in censura per ragioni di ordine pubblico, in quanto poteva creare dei disordini, perché parlava di fascisti, di antifascismo e di tedeschi. Allora era soprattutto l'epoca della CED, l'epoca terribile della guerra fredda, non si potevano toccare certi argomenti. La copia che stampammo andò in giro per i cineclub e si è dissolta nel nulla. Il negativo è andato perduto. Resta solo un bellissimo ricordo.

Vittorio

Fatto il primo documentario serio, ancora una volta con l'intervento di Mario Benvenuti, degli amici di Pisa e di Valentino Orsini, facemmo altri documentari in Toscana, chiedendo soldi alle famiglie, ai parenti e agli amici con la promessa di restituirli. Ce li davano con molta fiducia, ma i documentari venivano sempre bocciati, per cui è successo, qualche volta, che qualche amicizia si è anche un po' offuscata. Poi abbiamo ripagato un po' tutti, però all'inizio è stato così. Era difficile, ma penso che sia sempre difficile cominciare una strada. Intanto, fatti questi documentari, a un certo punto abbiamo detto basta. Pisa ci aveva dato tutto, ma

addio Mario, addio Pisa, grazie per quello che ci avete dato, siete nel nostro cuore, ma bisogna che vi lasciamo. Abbiamo preso il treno e siamo andati a Roma. Qui abbiamo continuato a fare documentari, voglie di film che non amiamo molto. Ma, paradossalmente, i più brutti che abbiamo fatto hanno vinto dei premi, premi che erano in soldi. A quei tempi mi sembra che si andasse sui venti milioni per tre documentari, quindi si aveva la possibilità di un inizio di produzione. E cosa successe? Questi documentari, che non erano belli, perché sentiamo di non essere dei grandi documentaristi, ci permisero di andare in giro per l'Italia, in particolare nel Sud, in Sicilia, dove ne abbiamo fatti alcuni per i sindacati. Il cinema era uno strumento per entrare in contatto con delle realtà che allora erano lontane, in particolare per dei borghesi come noi. Le distanze esistevano veramente, non c'erano grandi mezzi di comunicazione e entrare in contatto con mondi diversi significava avere il polso della situazione del nostro paese e scoprire il bisogno di raccontare le storie che andavamo scoprendo. Come quella di Salvatore Carnevale. Andammo in Sicilia a intervistarne la madre. Nel paese si parlava di questo morto ammazzato che veniva ricordato come un Cristo, essendo stato ammazzato quasi come lui. Comunque, con i soldi dei documentari potemmo iniziare a pensare a fare film. Eravamo partiti dalla Toscana per questo, ma quando arrivò il momento di pensare al primo lungometraggio ci fu uno choc, una scoperta, come se ci sentissimo impreparati per una cosa che era alla base della nostra partenza. Una volta fatto il salto, ci buttammo e facemmo "Un uomo da bruciare", con Valentino Orsini, proprio sulla storia di Salvatore Carnevale. Tornammo in Sicilia, con molte difficoltà e molte fatiche, come gli incontri con le banche per ottenere dei finanziamenti. Noi, un po' ignoranti, andammo alla Banca del Lavoro, che era quella addetta al cinema, e dicemmo: "Abbiamo trenta milioni della Cino Del Duca (che allora era una buona distribuzione). Poi abbiamo un po' di soldi nostri e quindi possiamo..." L'impiegato ci guardò e ci disse: "Scusi, lei quanto alza?" E noi: "Come, quanto alza?" e lui, di nuovo, a Paolo: "Lei, invece, quanto alza?" E io: "Se lei non ci spiega cosa dobbiamo alzare..." "No, voglio dire, lei quanti soldi alza di suo per poter garantire?" "Io, purtroppo, non

alzo proprio niente." Allora non ce lo vollero scontare. Quindi il film, che nel frattempo era anche cominciato, entrò in crisi, si fermò e fu un'estate terribile. Non volevamo assolutamente demordere e nella nostra disperata ricerca di qualcosa o di qualcuno che ci permettesse di continuare avemmo fortuna. Perché, se nella vita c'è la sfortuna, c'è anche il momento della fortuna. Bisogna cercarla e continuare a cercarla. Per noi fu l'incontro con Giuliano De Negri, un produttore che aveva già fatto i film di Lizzani. Era abbastanza solido, ma sempre un produttore indipendente, che vide il materiale, la nostra sceneggiatura e disse: "Mi interessa questo cinema, perché è il cinema che voglio fare anch'io. Un cinema che non si pone problemi di carattere economico o mercantile, ma che vuole dire anche alcune cose." E con Giuliano facemmo "Un uomo da bruciare" che andò al festival di Venezia. Da quel momento la nostra vita, pur sempre molto difficile, ha cominciato a produrre qualcosa.

Il nostro metodo di lavoro

Paolo

Quando si fa un film si parte con una sceneggiatura, che noi definiamo di ferro, in cui è previsto tutto, fino al dettaglio, per non avere sorprese, che poi ci sono sempre. Le sorprese sono date dall'incontrarsi con la luce, con i paesaggi, dall'incontrarsi degli attori con i personaggi, che finalmente sono carne ed ossa. Noi ci facciamo invadere da questo elemento nuovo che è la ripresa, la lavorazione di un film e non imponiamo a noi stessi né agli altri quello che avevamo scritto prima, ma lo teniamo come una scaletta, come una riserva, e andiamo avanti, cercando di farci invadere da queste novità, modificando e migliorando la storia. Per esempio, "Good Morning Babilonia" comincia con la facciata della Cattedrale, ma prima cominciava con un grande flashback. In pratica, si vedeva il finale del film, il campo di battaglia e alcuni soldati che trovavano una macchina da presa e dicevano: "Sviluppiamo il materiale che c'è qua dentro e vediamo cos'è." Così stampavano la pellicola e apparivano le immagini strane di questi due soldati, uno vestito con la divisa dell'esercito americano e uno con quella dell'esercito italiano, che facevano quei gesti di saluto e di pianto. Allora, i militari che avevano trovato la pellicola, e gli spettatori con loro, si domandavano chi erano questi due. E il film

avrebbe dovuto raccontarlo, tornando indietro di dieci anni, quando a Pisa viene scoperta la Cattedrale e così via, per poi riagganciarsi al finale che ritornava a quella guerra che si era vista all'inizio. Forse, in questo modo sarebbe stato più chiaro, per certi versi, ma noi sentivamo che questo flashback era troppo lungo e che appesantiva il film, creando un'attesa continua che ci sembrava eccessiva. Lavorando sul territorio dove abbiamo girato le scene della battaglia ci è sembrato che fosse sufficiente far vedere l'ultima parte che nasceva cronologicamente partendo da Pisa ed eliminare le scene iniziali della macchina da presa. Abbiamo deciso di procedere in maniera più classica, più semplice, di prendere il film dall'inizio della sua storia e di portarlo per mano fino alla fine.

L'uomo e la massa

Paolo

Quando sento dire che i temi dei nostri film ricorrono, mi sembra che i nostri film diventino una grande ripetizione di due o tre cose. Quando si fa un film, lo si fa perché si pensa di dire qualcosa di assolutamente nuovo per noi e per gli altri; la novità è una molla fondamentale. Poi, ripensando negli anni i film tutti in fila (perché noi non li rivediamo mai, ma almeno ci ripensiamo), ci accorgiamo che è vero che la molla era questo desiderio di novità, ma che poi, alla fine, sono tanti capitoli di un'unica storia in cui ritornano i vari temi. Come quello del rapporto tra l'individuo e la collettività e quello della lotta dell'uomo contro o per gli altri. In "Un uomo da bruciare" a noi interessava riscoprire e recuperare la potenza e i limiti di un individuo rispetto alla società, cosa che sentivamo profondamente in un momento in cui il Neorealismo stava finendo e diventava un bozzetto piccolo borghese dove le ideologie erano molto violente, molto radicali e molto manichee. Infatti, prendemmo come personaggio questo sindacalista che lotta contro la mafia e si fa uccidere ma che è anche un uomo pieno di difetti; un uomo bravo e grande non malgrado i suoi difetti, ma anche grazie ad essi. Questo individuo era un po' mitomane, ma parlare di un sindacalista mitomane, all'epoca, era una cosa poco amata dalla sinistra, perché gli schemi dominanti venivano dall'Unione Sovietica, dove l'eroe popolare doveva essere buono e

generoso. Invece noi, andando a fondo nella verità del personaggio che avevamo studiato, ma anche a fondo nella nostra verità, ci rendemmo conto che eravamo uomini con tutti i nostri difetti e le nostre debolezze. Così elaborammo questo personaggio che pensa di essere una specie di Gesù Cristo, che ama andare a vedere i film di quart'ordine che arrivavano a Sciarra, in Sicilia, perché gli piace lo spettacolo (non c'era la televisione in quell'epoca). Quest'uomo, per riuscire a capire cosa fare, per dominare il suo rapporto con gli altri, usa anche questi difetti come strumenti della sua lotta. Si muove e si rappresenta come quegli eroi cretini dei film che vede. Accanto a lui c'è la massa, che allora era sempre vista come un tutto omogeneo. Sto parlando di un certo cinema tutto di un pezzo, in cui i contadini che occupavano le terre e gli operai in lotta erano buoni e basta. Tutto questo era vero, e sentivamo che le lotte del movimento operaio erano giuste e dico ancora oggi che le pagine più alte della storia italiana dal dopoguerra ad oggi le ha scritte il movimento operaio. Però erano uomini anche quelli. Dunque, fin dal primo film abbiamo affrontato il rapporto tra un uomo e gli altri uomini senza perdere la visione della struttura della storia e della società, ma cercando sempre di affondare nella loro umanità. Anche questi contadini in lotta con il nostro protagonista erano pieni di difetti, di debolezze, di incapacità di dominare la storia. Alla fine della proiezione del film ad un gruppo di alti dirigenti del Partito Comunista di allora ci fu un grande silenzio, nessuno applaudì, ma si alzò Alicata, grande e intollerante dirigente del PCI, e disse: "Voi avete usato un simbolo della classe operaia, anzi, della classe contadina, per parlare dei vostri problemi borghesi che non ci riguardano. È un'operazione che la storia condannerà." Devo dire che contro di lui reagirono Amendola e altri e ci fu un procedimento contraddittorio nei confronti del film. Comunque, questo tema uomo-massa, non visto in modo schematico, ma sempre nell'ottica della vera natura dell'uomo, è un po' l'avvio del nostro cinema.

Vittorio

Pensando ad altri due film, "Sotto il segno dello scorpione" e "San Michele aveva un gallo", le cose che tu hai detto sull'individuo e la collettività, si rivelano speculari.

Entrambi parlano del bisogno di trasformare la realtà e di trasformarla in meglio, ovviamente, del bisogno che gli uomini prendano in mano il proprio destino e lottino. In "Sotto il segno dello scorpione" sentivamo che il protagonista era assolutamente la collettività, la massa, che l'evento si svolgeva a livello corale e collettivo, mentre in "San Michele aveva un gallo" avveniva attraverso un personaggio solo, solo con se stesso, perché viveva in una cella di segregazione, avendo tentato un'azione rivoluzionaria. In questo caso abbiamo cercato di capire cosa voleva dire essere soli e avere in mente un disegno non solitario e ci siamo resi conto che la situazione di Giulio, il protagonista, solo nella cella con questo suo bisogno di continuare ad essere in mezzo agli altri, era simile alla nostra e a quella di tutti i registi e gli autori come noi che, senza molti mezzi, cercano di fare un discorso grande e generale. Giulio Manieri era un anarchico della fine dell'Ottocento che continuava a voler immaginare di portare avanti in qualche modo la sua rivoluzione dalla sua cella d'isolamento. Perciò si inventava tutta una serie di fantasie. Attraverso la sua storia abbiamo capito anche un'altra cosa, dolorosa ma che fa parte del nostro destino di uomini. Giulio si prepara per uscire e ritrovare altri carcerati, altri uomini come lui e pensa che una volta ritrovato il contatto con gli altri potrà portare il messaggio che ha elaborato in dieci anni di solitudine. Ma quando esce si rende conto che la storia è andata avanti in una maniera molto diversa e che il suo disegno, segnato proprio dalla sua solitudine, è superato. Ci siamo resi conto che non c'è forza di fantasia di individuo migliore, del più geniale, come era il nostro Giulio, che possa stare al passo con la fantasia della storia e della natura. Questo conflitto con la storia del mondo, degli altri, della natura e dell'individuo, questo bisogno di incontrarsi e questa difficoltà di incontrarsi forse sono il senso drammatico del nostro vivere.

L'uomo, la natura e lo spazio

Vittorio

Quando eravamo ragazzini, se andavamo bene a scuola o prendevamo un bel voto, ci portavano a Firenze a vedere l'opera. Il fatto che eravamo là seduti, che c'era quel telone rosso che poi si apriva su quel palcoscenico orizzontale dove avveniva tutto ciò che l'uomo può immaginare, dai

sogni ai drammi, dagli amori agli odi, ha inciso chissà come anche dentro di noi, per cui il nostro cinema ama spesso gli spazi orizzontali. Su un piano più sostanziale si può parlare del rapporto dell'individuo e della collettività con la natura, cioè del grande mistero della natura. Da una parte c'è la storia degli uomini, che procede con ritmi vertiginosi, dall'altra c'è l'esserci della natura che invece ha ritmi biologici lentissimi. Ma noi siamo uomini biologici e uomini storici. Allora, per cercare di capire da dove nascono la nostra sofferenza e le nostre speranze e anche da dove nasciamo, sentiamo il bisogno di interrogarci su questo rapporto così drammatico tra la velocità dello sviluppo dell'individuo, della collettività, della storia e la lentezza, quasi l'immobilità, del nostro essere uomini biologici, e anche il bisogno di interrogarci riguardo a tutto ciò che non sappiamo. Noi siamo molto fieri della civiltà che abbiamo conquistato, di ciò che l'uomo e la collettività possono fare come protagonisti, ma abbiamo anche la sensazione che ciò che noi sappiamo è infinitamente più piccolo di ciò che non sappiamo. E ciò che non sappiamo è il grande mistero della natura. Ecco perché nei nostri film sentiamo il bisogno di andare sul primo piano del personaggio, cercando di carpire il segreto di un individuo o di un gruppo di uomini con la macchina da presa, e poi, improvvisamente, con un campo lungo o lunghissimo, di immergerli nei grandi spazi della natura, sotto un cielo che si sa dove comincia, ma non dove finisce. In questo drammatico rapporto che c'è fra l'individuo, l'uomo in generale, e la natura, nasce forse questo nostro cinema che spesso immette i nostri personaggi in paesaggi molto ampi.

Il rapporto con la Toscana

Paolo

Quando andiamo all'estero, molti ci chiedono se viviamo a Firenze, a San Miniato o a Pisa. Pensano che viviamo ancora in Toscana. Invece siamo a Roma dal '55.

Vittorio

Però i ritorni sono sempre molto belli. Questo è dovuto molto al nostro lavoro che ci porta nei luoghi per fare delle cose interessanti. Quando siamo andati a San Miniato per "La notte di San Lorenzo", per preparare il film parlando con la gente, ci siamo resi conto che quel luglio del '44, così

preciso e così storico, era risultato qualcosa di diverso nel racconto di chi l'aveva vissuto e di chi l'aveva sentito raccontare. Era diventato un mito. Ognuno se lo raccontava a modo suo. Ma c'era un nucleo centrale: chi aveva saputo non essere solo e prendere in pugno il proprio destino si era salvato. Questo era ciò che univa i diversi racconti di quei giorni di luglio. Questo modo di sentire un fatto storico già come un fatto di leggenda e di mito che appartiene alla collettività è stato un'altra molla per fare il film. Anche quando siamo andati per "Fiorile" avevamo bisogno dei rapporti con la campagna e abbiamo trovato proprio in chi lavora la terra una collaborazione e una grande cultura anche di cinema. Quando chiedevamo dove trovare certe terre e parlavamo con i fattori (e quando dico fattori non intendo quelli di una volta, con i baffoni, ma dei giovani che hanno fatto Agraria all'Università), ci accorgevamo che erano ancora assolutamente legati alla terra da un rapporto di innamoramento e nello stesso tempo erano già uomini di scienza. Da parte loro abbiamo avuto veramente una grande collaborazione di entusiasmo, legata anche al fatto che avere un rapporto con il nostro cinema è un'esperienza vera, creativa. Per cui, tornare in Toscana, a parte quando si vanno a trovare gli amici, è ogni volta una riconferma che la Toscana sembrerebbe dover autorizzare quella illusione che fra storia e natura forse si può trovare la creatività.

Paolo

Sempre a proposito del paesaggio toscano, Martin Scorsese, dopo aver visto "Fiorile" in una visione privata a New York, ci ha telefonato entusiasta e ha organizzato una proiezione con cinquanta amici e presentando il film ha detto: "Vedrete un paesaggio straordinario, il paesaggio toscano. Ma non vi illudete. Se andate in Toscana, quel paesaggio non lo troverete. Dovrete andare a chiamare i fratelli Taviani che vi aiutino a trovarlo, perché quella è la loro Toscana. Ma è una Toscana dell'anima più che una Toscana turistica." Queste parole ci hanno fatto molto piacere. Quando scegli un paesaggio è vero che può essere oggettivamente bello e suggestivo, ma diventa bello e suggestivo se è al servizio di un'idea più ampia, quella della verità di ognuno di noi.

La cultura popolare

Paolo

Noi veniamo da una cittadina di grandi tradizioni, una cittadina di campagna, e abbiamo vissuto, sebbene borghesi, all'interno di una realtà contadina che ora si è trasformata, ma che nella prima parte della nostra infanzia e adolescenza era ancora molto legata a questa prospettiva. Diciamo che la realtà italiana è stata una realtà rurale fino a poco tempo fa, perché l'industrializzazione è stata la sovrapposizione di un concetto sbagliato di sviluppo che ha massacrato e distrutto la cultura contadina invece di sfruttarne la grande sapienza che ne deriva. Perciò noi sentiamo che la cultura italiana nasce dalla realtà contadina e le deve tutto. Il nostro paese era un po' come la Russia, non dico la Francia, perché è un'esperienza completamente diversa dal punto di vista storico. Tutte quelle conquiste della cultura contadina che sono il gusto del raccontare, cioè dell'affabulazione, l'uso delle filastrocche, della musica, del canto, l'uso di tramandarsi modi di dire e di rappresentazione fanno parte di una cultura che non va dimenticata, che non va riprodotta passivamente, bensì utilizzata proprio in questo nostro mestiere dello spettacolo. Faccio un esempio. Per "Kaos" siamo andati in Sicilia. Prima di girare un film noi lo scriviamo, facciamo i sopralluoghi, scegliamo gli attori, poi torniamo a Roma e lo riscriviamo sulla base delle emozioni che abbiamo avuto; infine, andiamo a farlo. Ricordo che eravamo andati in un paese sperduto su una montagna in provincia di Ragusa, dove c'era un gruppo di filodrammatici, da cui poi abbiamo anche preso degli attori, che faceva degli spettacoli: Pirandello, Marfoglio. Il giorno lavoravano come impiegati o contadini e la sera recitavano; era gente che amava lo spettacolo. Una sera rappresentarono per noi l'"Aiace". Ad un certo punto si misero intorno ad una specie di ara improvvisata e fecero un balletto molto strano: si muovevano con i pugni stretti, ad un ritmo che ogni tanto si interrompeva, cambiava in velocità e poi ritornava a passi più lenti, dando una sensazione di grande forza, di grande aggressività e timore degli dèi o della natura. La rappresentazione ci colpì talmente tanto che volevamo chiamare il nostro coreografo, Gino Landi e decidemmo di ingaggiare queste persone, affinché

insegnassero agli attori. Chiedemmo chi glielo aveva insegnato e loro risposero chi mio padre chi mio nonno. Essendo in Sicilia, risale probabilmente alla Magna Grecia. Ecco allora cosa vuol dire affondare nella cultura contadina, nella cultura della terra (preferisco chiamarla così). Significa recuperare degli elementi ancora forti che tu puoi utilizzare per esprimere il tuo presente. Rileggevo recentemente in Plutarco di una battaglia tra i Greci e i Siciliani. Questi ultimi, vittoriosi, presero prigionieri i Greci e li passarono per le armi e decisero che avrebbero risparmiato la vita a quelli che avrebbero recitato almeno tre versi di Eschilo. Quindi, è affondando nel passato che ritrovi tante delle tue realtà.

Vittorio

Questo non significa che la cultura contadina sia una cultura immobile e che oggi, con le trasformazioni della nostra realtà, ci sia bisogno di un ritorno ad essa. Si tratta di costruire il nuovo su radici che sono di ieri e che ci appartengono. Se noi teniamo i piedi ben fissi su questa realtà concreta possiamo veramente affrontare anche tutte le trasformazioni che oggi interessano la nostra società.

Paolo

I grandi ci insegnano anche questo. L'ultimo tempo della terza sinfonia di Beethoven, che poi è una marcia funebre, è la trasformazione di una danza popolare straordinaria con un ritmo che lui ha utilizzato per parlare della sua contemporaneità, utilizzando alcuni archetipi della musica. Nel nostro caso sono archetipi dello spettacolo, che fanno parte della nostra natura di uomini e in particolare della nostra natura di italiani.

Vittorio

D'altra parte, quando siamo andati a preparare "Kaos", ci siamo resi conto che questo nostro modo di procedere era già stato adottato da qualcuno ben più grande. In albergo, sul comodino, avevamo le novelle di Pirandello e rilegendole abbiamo capito che una grande messe di racconti popolari erano già stati raccolti da lui. Pirandello non se li era inventati, ma aveva fatto la trascrizione moderna, diversa, pirandelliana, che è tutto dire, dei racconti che da bambino sentiva dalla sua tata Maristella, una donna del popolo che lo accompagnava a scuola e alla sera lo

metteva a letto raccontandogli le storie della sua tribù. Pirandello si ricorda di queste storie e le immette in una realtà assolutamente diversa, frantumata: la sua. La sua grandezza sta proprio nell'aver fatto incontrare questo passato, che è ancora pieno di umori, e la realtà drammatica e tragica del suo tempo. Tutt'oggi quella di questo scrittore continua ad essere una realtà che dà molta luce, anche se una luce funesta, sulla nostra vita.

Paolo

Detto questo, il nostro prossimo film sarà un film di fantascienza!

L'uomo e la televisione

Paolo

Per noi un film è giusto quando lo spettatore che l'ha visto esce fuori dal cinema e dice: "Che bella storia mi hanno raccontato questi due fratelli toscani! Mi è proprio piaciuta!" E poi, tornando in macchina, parla con la moglie e dice: "Però mi fa anche pensare, è vero, a questo, a questo, a quest'altro". Noi siamo gente che fa lo spettacolo e attraverso lo spettacolo cerca di comunicare quello che pensa di se stessa e di se stessa nel mondo, nel rapporto con gli altri. Lo spettacolo, cioè raccontare una storia, è il compito che la comunità ci ha affidato, e raccontare delle storie è un mestiere meraviglioso. A questa età qui, avendo già fatto molti film, io pensavo che non avrei più amato questo mestiere. Invece lo amo ancora di più di quando ho cominciato, per il piacere di raccontare delle storie agli altri e comunicargli anche tutti i miei pensieri, i miei grovigli. Alcune volte, quando facciamo delle interviste, dimentichiamo il nome di quelle verità che si spera siano nel film, dimentichiamo che l'importante, per chi vuole fare del cinema, deve essere il grande desiderio di raccontare delle storie agli altri. Una volta c'erano i grandi racconti orali, come quelli di Omero, ed erano racconti che gli uomini si tramandavano e trasformavano nel tempo, quando si riunivano intorno al fuoco. Ecco, per noi fare il cinema è questo come prima molla e poi viene tutto il resto.

Vittorio

Quando ci fu l'avvento della televisione accadde un fatto importante per tutti quelli che si occupano di spettacolo e di cinema: ci fu un momento di rifiuto. La televisione

distrugge il cinema, si diceva. Invece, a noi, ad un certo punto, ci sembrò diverso. Intanto, andando in giro per l'Italia, ci rendemmo conto, per esempio, che in quella Sicilia dove eravamo andati molti anni prima per "Un uomo da bruciare", dove non si sapeva nemmeno chi fosse Gassman, e non si sapeva perché non c'era la televisione, non c'era il teatro, non c'era niente, proprio grazie alla televisione cominciava ad esserci un patrimonio comune per cui i riferimenti che noi facevamo erano capiti e accettati.

Addirittura, quando andammo a fare "Allonsanfàn" nelle campagne della Puglia avevamo bisogno di molti contadini per una scena di massa e riuscimmo a convincerli a venire perché pochi giorni prima avevano visto nel bar del loro paese "San Michele aveva un gallo". L'avevano visto e lo avevano discusso e quando noi arrivammo e gli dicemmo che stavamo facendo un film così, così e così e che c'era questa scena, loro la capirono e ci seguirono. Quindi, la televisione aveva intanto questa grande funzione. In più, in una maniera un po' utopica (ed è chiaro che io sto parlando della televisione giusta, della televisione bella, di quella televisione che veramente va all'essenziale), ci sembrò che potesse rappresentare quel fuoco che gli antichi accendevano nelle notti di primavera o di estate e intorno al quale la comunità si riuniva per ascoltare le storie che la riguardavano, storie che venivano dal passato ma che, raccontate in quel momento, assumevano dei significati diversi. Oggi, ripensando alla storia dell'affabulazione attraverso i secoli, possiamo dire che le storie sono pochissime, alcuni antropologi dicono cinque o sei, e che vengono riprese e modificate di volta in volta dalla collettività che le racconta secondo le esigenze che in quel momento sono più pressanti. Secondo noi, la televisione dovrebbe diventare una sorta di fuoco intorno al quale tutti si raccolgono sentendo che altri vivono la stessa esperienza, benché divisi dalle case. Io guardo la televisione e ne parlo con i miei familiari ma quando c'è qualche avvenimento importante mi rendo conto che anche fuori, al lavoro, per strada la gente ne parla assieme. Allora, quell'anima collettiva che è necessaria per lo spettacolo e che sembra frantumata dalla televisione si ricompone in un disegno che ha un raggio diverso. Quando abbiamo fatto

"Padre padrone" per la televisione abbiamo pensato che fosse un film proprio per pochi e che con tutti quei film americani d'amore e di passione questo non l'avrebbe visto nessuno. Invece, quando abbiamo saputo che nel tempo era stato visto da un miliardo e mezzo di persone, tra piccolo e grande schermo, ci siamo resi conto che questa nostra idea della televisione era veramente possibile e concreta. Con l'avvento di questo mezzo di comunicazione, quindi dell'enorme diffusione anche di un cinema che non sia soltanto mercantile, ci è successo che, come autori, ci siamo sentiti da una parte più portati ad essere ancora più rigorosi nel nostro impegno, perché quello che noi diciamo arriva veramente ovunque e deve essere corretto, e da un'altra a non rinunciare a niente della nostra ricerca, ma a far sì che il nostro modo di raccontare sia il più trasparente possibile e possa arrivare in maniera più diretta. Tutto questo è avvenuto in noi a livello incosciente ma, ripensandoci, mi sembra che nel nostro cinema si possa veramente creare uno spartiacque da quando non avevamo ancora capito le potenzialità della televisione a quando abbiamo cominciato a percepirla in questo modo. Non è un caso che qualche anno dopo l'enorme diffusione di questo mezzo noi abbiamo fatto dei film come "Good Morning Babilonia" e "La notte di San Lorenzo", dove abbiamo cercato di dare spazio a questo bisogno dell'affabulazione. In questo senso ritorna il discorso di Omero, non certo per paragonarmi ad Omero, ma per dire che il bisogno della collettività, il diritto della collettività di potersi sedere e vedere vivere la propria vita attraverso lo spettacolo è una cosa fondamentale. Noi pensiamo che lo spettacolo sia uno dei diritti fondamentali della collettività.

Rapporti col cinema americano

Paolo

Desiderio di trasparenza e di affabulazione non significa mutuare degli stilemi di racconto che vengono dal cinema americano, perché in quel senso loro sono certamente dei maestri, hanno una loro realtà, una loro civiltà, hanno un loro grandissimo cinema e, contemporaneamente, uno bruttissimo. Noi pensiamo che gli autori europei debbano affondare il proprio lavoro nelle loro radici. Noi dobbiamo parlare della nostra realtà di

ieri e di oggi, utilizzando certe cose e imparando anche dagli altri, ma trasformando e metabolizzando degli strumenti espressivi, cinematografici che si possono apprendere anche dal cinema americano. Quindi, non si deve rinunciare alla propria realtà, perché se ci si mette a fare un cinema come quello americano lo si può fare solo all'americana, ma sicuramente più brutto di quello che fanno loro. Esempio: "Padre padrone" è un film di pastori, non risponde a nessuno degli elementi del grande spettacolo, ma è il nostro film che ha avuto più successo nel mondo. Quando siamo andati a presentarlo a New York e all'Università di Manhattan, ci chiedevamo come l'avrebbero accolto e se lo avrebbero capito, perché parlava di una realtà molto lontana dalla loro. Invece piacque. Gli studenti ci spiegarono che la solitudine del nostro pastore tra le montagne della Sardegna era sì lontana da loro ma era la stessa solitudine che loro provavano fra i grattacieli di Manhattan. Quindi, il bisogno di comunicazione, il bisogno di entrare in rapporto con gli altri era simile, perciò quel film apparteneva anche a loro. Quando dico che bisogna essere legati alle proprie radici, alla propria terra, significa che per essere internazionali bisogna essere provinciali, cioè bisogna non copiare, ma cercare di parlare delle verità che gli altri non conoscono. La tua realtà non è conosciuta nelle altre parti del mondo e tu crei interesse se racconti questa tua verità. Per esempio, Fellini è il regista più famoso del mondo, come la Coca Cola, in molti paesi è più famoso del Papa, e Fellini ha sempre raccontato le storie di Rimini, di queste sue piccole realtà. Questo non significa non cercare di apprendere dagli altri, dal cinema americano. Il cinema americano è un cinema che noi amiamo moltissimo e nelle sue punte più avanzate è di un livello straordinario. Ho visto "Schindler's List" e, anche se la sceneggiatura è un po' sconclusionata, mi ha appassionato immensamente, ci ho sentito dentro la grande forza e la grande capacità cinematografica di Spielberg, che è uno di questi grandi registi che noi amiamo. Ma noi dobbiamo fare cinema come sappiamo noi, solo così suscitiamo curiosità e interesse. E poi bisogna batterci perché il cinema europeo non venga soffocato dal cattivo cinema americano. Io sono andato in America ultimamente e mi hanno detto, parlando di alcuni titoli di film americani

usciti in Italia: "Ma questi sono film per la televisione che noi non abbiamo nemmeno visto". Qui invece vengono comprati a pacchi e invadono tutte le sale; siamo un paese colonizzato che subisce l'invasione del cattivo cinema americano che distrugge quelle che sono le nostre possibilità e la nostra fantasia. I giovani che vedono solo cinema americano, in sala e in tivù, cominciano a pensare che il cinema è solo quello. Quando si fa un film in Europa, magari alcuni lo vedono e gli può anche piacere, ma lo considerano come un fatto diverso, un film alieno che non è il cinema. Questo significa sradicarli dalle loro radici, dalla loro cultura e renderli praticamente vuoti, renderli dei colonizzati che non avranno mai la forza di affrontare la realtà internazionale. C'è stata la battaglia per il GATT e il primo round l'abbiamo vinto, vedremo come si articolerà, però bisogna andare avanti, tenendo sempre presente un concetto: è per rispetto al cinema americano che noi combattiamo il cinema americano, quello cattivo.

Vittorio

Riguardo al discorso delle radici mi viene in mente una metafora. Bisogna affondare le nostre radici nella nostra terra perché se queste radici scenderanno fino al centro della terra là potranno incontrare le radici che vengono dall'altra parte terra, così si incroceranno e diventeranno le stesse radici. Per cui, se tu vai al fondo della tua verità potrai incontrare anche le verità degli altri.

Cinema: speranza rivoluzionaria e utopia di trasformare la società

Vittorio

Nella seconda parte di "Allonsanfan", Bruno Cirino invita i partecipanti alla spedizione a ricordare per sempre quest'attimo di segreta felicità che c'è nella speranza. E in "Good Morning Babilonia", Greta Scacchi pronuncia parole analoghe in un contesto del tutto diverso. Indubbiamente, il cinema è un filo rosso che unisce la speranza rivoluzionaria e l'utopia di trasformare la società. Noi siamo sempre noi e crediamo veramente nella forza della gente che è unita in un progetto, in un'utopia. Esperienze di questo tipo, è chiaro, non sono di tutti i giorni, poiché non tutti i giorni è possibile progettare e realizzare una complicità di gruppo in cui ciascuno sente l'importanza di essere insieme,

perché la vita è fatta di un quotidiano che spesso ci disperde. Proprio per questo è necessario che chi ha avuto la fortuna di vivere esperienze in cui ha sentito che stare insieme ad altri è la maniera per cercare di affrontare il mondo e di trasformare la realtà, se non altro per quello che la realtà non ti dà oggi e ti può dare domani, deve fissarli bene nella memoria, perché quando la vita gli andrà incontro con tante risposte positive, ma anche con molte risposte elusive e spesso anche con delle controrisposte (quelle che vanno contro quello che uno vuole e che desidera), ecco, in queste occasioni, se farà ricorso alla memoria di quelle esperienze, avrà la forza di superare la delusione e la stanchezza. Questo è quello che pensiamo della vita e vale un po' per tutti, penso. Non è un caso che questo tipo di raccomandazione sia espressa in modo simile nei due film sopra citati. In "Allonsanfan" il momento dell'aggregazione e della complicità sovrasta il fatto politico. Ci sono dei giovani che vogliono cambiare il mondo perché sentono che è ingiusto, in particolare nei confronti delle masse contadine, e scendono nel Sud per cercare di andar loro incontro e di accompagnarle nella trasformazione del paese. Purtroppo, agiscono in maniera sprovveduta, una maniera troppo giovanile, e non ci riescono. Ma questo è un altro discorso. Invece, in "Good Morning Babilonia" questo tipo di complicità positiva e creativa, questa energia che nasce dall'essere insieme è affidata al lavoro. Due giovani lavorano nel cinema e non sono in competizione, perché nel cinema tutti cercano di collaborare al progetto comune e ciascuno trasmette agli altri le proprie esperienze per farne di ancora più importanti insieme. Questo tipo di forza, di complicità di gruppo, che ieri era nella politica, oggi è nello strumento di lavoro. Noi pensiamo che vivere la vita sia divertente, anche perché non è sempre uguale. Ricordo che agli inizi, quando non ci lasciavano fare il cinema, noi, che non potevamo stare con le mani in mano, ci mettemmo comunque nell'attesa che qualcuno si degnasse di darci retta; ma nessuno ci stava a sentire. Continuavamo a chiederci che cosa potessimo fare concretamente per non stare ad aspettare che cascasse la mano dal cielo e tutti i pomeriggi andavamo a bussare alle porte dei registi che erano disperati e pensavano: "Oddio, ancora quei due". Così decidemmo

di scrivere un testo di teatro, una sorta di apprendistato che è durato anni. Abbiamo scaricato tutto dentro quest'opera e quando l'abbiamo finita ci è sembrato di non aver più nulla da dire. Tant'è vero che ci chiedevamo cosa avremmo fatto il giorno dopo! Ci sembrava di essere alla fine della vita. Da giovani inesperti della vita non sapevamo che è la vita stessa che ti viene incontro e che tu rimani quello che sei; non sapevamo che quello che ti viene dagli altri, dalla storia, dalla natura, dalla tua vita anche biologica e sociale è una continua scoperta che fa sì che tu sia te stesso, ma sotto prospettive diverse. Questo è importante: vivere la vita rimanendo nella propria identità, ma aperti a tutto quello che ci viene da fuori e che fa sì che le stesse cose si ripropongono ogni volta in luce diversa. Se negli anni Sessanta il momento politico aggregava tutti quanti noi, se pensavamo che lo strumento politico potesse essere quello migliore per cercare di capire la realtà, oggi invece sentiamo che il momento politico è importante, fondamentale, ma che accanto a questo ci sono anche altri strumenti importanti. Per esempio, la specificità del tuo lavoro, la scelta del linguaggio che tu hai trovato per esprimere te stesso e comunicare con gli altri.

Paolo

Da ragazzi, quando dicevamo che amavamo il cinema essendo comunisti, ci rispondevano: "È chiaro, siete giovani, va bene. Ma se quando avrete trent'anni lo amerete ancora sarete due imbecilli". Noi sapevamo che questa affermazione era assolutamente falsa e in "Good morning Babilonia" abbiamo cercato di smentirla. Il cinema ci è servito anche per rispondere a delle domande che erano rimaste senza risposta. Da ragazzi sembra importantissimo condividere le cose con gli altri, ma col passare degli anni si sorride con aria di disprezzo di questo atteggiamento, poiché crediamo di aver cambiato idea. E nel film diciamo anche questo. Invece, queste esperienze devono essere conservate. Dice che quando si diventa adulti si diventa diversi, più saggi. Io non so se si diventa più saggi, so solo che si diventa diversi. Ma credo che sia molto saggio riuscire a ricordarsi di certe saggezze di quando si avevano vent'anni e restarvi fedeli finché si può per potere ancora essere forti e giovani e cercare di

vivere in mezzo agli altri.

Il cinema d'impegno

Vittorio

Parlando con un nostro attento spettatore che ci segue fin dagli anni Settanta e che ci apprezza particolarmente per aver espresso la volontà di lottare, abbiamo riflettuto con lui sui cambiamenti del panorama politico estremamente confuso, senza più destra né sinistra. Purtroppo, come lui lamentava, non ci sono più neanche i grandi maestri che consolano, diciamo così, perché certe volte andiamo al cinema anche per avere una conferma dei propri valori. Ecco, questa persona ci chiedeva se non si fanno più film come "La notte di San Lorenzo" perché i produttori non danno più la possibilità di farli, perché il pubblico non va più a vederli, perché si sono persi tutti i valori o per qualche altro motivo. Inoltre, diceva di non sentire più questo feeling con autori come Pasolini e Visconti e di non riuscire più a dialogare con questi grandi maestri. Le sue parole ci hanno toccato profondamente non solo come autori, ma anche come spettatori e come cittadini. Noi abbiamo sempre raccontato il bisogno dell'uomo di trovare qualcosa che non lo obblighi ad essere quello che è costretto ad essere. Noi non siamo mai stati frenati dalla preoccupazione per i produttori né per il pubblico. Abbiamo cercato sempre di fare film che rispondessero ai bisogni nostri e degli spettatori. Penso che il film sia importante come luogo dove si incontrano la storia raccontata e gli spettatori. Noi facciamo dei film anche per rispondere ai nostri incubi notturni, per buttare fuori l'ansia tremenda che ci lasciano. Trovare delle risposte a queste ansie sarebbe troppo bello, ma almeno le comunichiamo agli altri che forse potranno aiutarci a trovarle. Viviamo giorno per giorno l'acerrima battaglia della ricerca di un'identità che non sia quella cui ci costringono gli altri. Questa ricerca si articola in varie maniere, una della quali è stata presentata ne "Le affinità elettive". Il film è una storia d'amore e di società. Ci sono due coppie di amici, quattro belle persone che vogliono costruire una vita giusta nei limiti e nelle prospettive della società in cui vivono (siamo all'inizio dell'Ottocento). Il film è sempre una metafora, per cui capire lo spirito con cui loro si avvicinano ai problemi serve anche a noi. Questi personaggi, sia sul piano dei sentimenti, sia su quello del loro rapporto

con le cose, cercano di stabilire un grande equilibrio, ma si scontrano con le cose ancora non concluse della natura che li porta a stravolgere completamente i loro rapporti di sentimento, d'amicizia, d'affetto e d'amore, a far sì che la coppia si distrugga e che altri amori nascano, amori che creano dramma. In questa storia di sentimenti noi cerchiamo di trovare un nostro equilibrio scontrandoci con qualcosa che è più forte di noi, in questo caso l'amore. E ci chiediamo come si vive questo scontro nel dramma. Pensavamo che alle soglie del Duemila arrivasse l'epoca della pace, invece le guerre sono ancora di grande attualità. Da una parte c'è il desiderio di equilibrio e dall'altra una realtà che sempre più ci mette in discussione. Ma è nella lotta, nell'espressione di questo dramma che dobbiamo aguzzare la vista per vedere la realtà che si è fatta molto più complessa e le cose che sono molto cambiate. Rimanere attaccati a certe culture importanti del nostro passato significherebbe veramente avere una visione non realistica delle cose. Certi momenti di lotta sono passati, sono arrivate nuove realtà di tutti i tipi e con queste bisogna confrontarsi con l'ottimismo di chi vuole andare avanti migliorandosi.

Paolo

Ma "Le affinità elettive" finisce con una bara.

Vittorio

Due bare!

Paolo

Ma non è un film pessimista. Anche perché il finale del film è nel suo scorrere. Ottimismo e pessimismo sono categorie molto sfumate. La stessa storia si può raccontare in mille modi diversi. È un film tragico, terribile, ma la vitalità dell'attore davanti alla macchina da presa lo fa diventare una storia tragica vitalissima. Anche in Shakespeare tutto è terribile e tutto finisce male, tuttavia le sue opere trasmettono voglia di lavorare e voglia di vivere! Shakespeare è la massima iniezione di energia che si può avere da una storia. Vivendo con gli altri e conoscendone i problemi si impara a dividerli e a trarne forza, a sentirsi meno soli.

L'impegno civile e la poesia

Vittorio

Ogni volta che facciamo un film cerchiamo di capire qualcosa di più intorno al grande mistero del vivere, della condizione umana. Capiamo tante cose, ma quelle che non capiamo sono infinitamente di più. Allora, cercare di dare un minimo senso al caos è la ragione per cui si fa questo lavoro. Cercare di essere se stessi e vedersi in una identità che ha un senso in rapporto agli altri. Quando si fa questa ricerca, che poi è una ricerca di verità, io credo che si risponda sia al momento civile che al momento personale. Non vedo le due cose separate. L'uomo è una complessità che è in rapporto con una comunità. Allora, se io riesco a cogliere anche soltanto un frammento di verità che mi serve per riconoscere gli altri, credo che quello sia anche un momento di impegno civile, perché la verità è sempre rivoluzionaria ed è anche poetica. Il momento poetico si vive nel confronto tra oggi e ieri, e nella distanza tra questi due momenti. Perciò la memoria è fondamentale. Se non ci ricordiamo quello che siamo stati e quello che sono stati anche gli altri, non riusciremo a capirci oggi, né ad immaginarci nel futuro. Nei nostri film un confronto fra oggi e ieri è sempre presente. Noi pensiamo che un autore, in partenza, può contare sull'essere un buon artigiano o sul diventarlo, perché una persona che sia adatta a quel determinato linguaggio espressivo che si è scelto può veramente pensare, affinando i suoi strumenti, di arrivare a essere un buon artigiano. Che poi scatti il momento della poesia è uno di quei casi che, come diceva Pirandello, appartengono veramente al fato. Lui concepiva l'autore come la corolla di un fiore che deve restare sempre molto aperta aspettando che il caso, la farfalla o il vento, porti del polline. Se il polline si ferma su questa corolla aperta, pronta a riceverlo, probabilmente nasce la poesia. Quindi non è programmabile.

Il nostro messaggio. *La notte di San Lorenzo e Kaos*

Paolo

La storia de "La notte di San Lorenzo" l'abbiamo pensata quando avevamo vent'anni e l'abbiamo accennata in uno dei nostri primi documentari, "San Miniato luglio '44", sapendo che l'avremmo ripresa, perché è stata uno dei momenti fondamentali della nostra esistenza e di quella di altri. Abbiamo lasciato passare gli

anni perché sentivamo che quella materia era la stessa di cui avevano già parlato i grandi registi come Rossellini, che noi avevamo tanto amato, quindi ci sembrava di ricalcare orme lasciate. Questa storia è riemersa con prepotenza dopo trent'anni, durante un soggiorno in Toscana, andando in giro per San Miniato e per le campagne intorno e ricordando quell'episodio con i superstiti e i loro figli; così che ci siamo accorti che era diventata leggenda. I ricordi erano diversi a seconda che le persone avessero vissuto quei momenti o li avessero solo sentiti raccontare, ma tutti si sentivano protagonisti e ogni racconto sembrava quello originale, perché avevano fatto questa storia talmente propria che sentivano il bisogno di raccontarla agli altri in tutta la sua complessità. Questa storia era diventata leggenda perché c'era un elemento che univa tutti quanti nel racconto, anche nella diversità delle versioni; tutti avevano capito che quando tutto sembra perduto, se l'uomo prende in pugno il suo destino, può salvare tutto e che nella storia c'è questa possibilità di forza e di cambiamento. E noi abbiamo avuto il desiderio di dare questo messaggio. Quando abbiamo avuto l'idea di affidare la narrazione della storia a una bambina, che poi eravamo io e mio fratello piccoli e cambiati di sesso, abbiamo capito che quella era una chiave che ci dava la grande possibilità di passare dalla cronaca alla magia; perché una guerra vista attraverso gli occhi di una bambina si esprime nella sua realtà cruda e al tempo stesso fantastica. Questo ci ha molto riscaldato e fatto sentire pronti a fare questo film. Tenendo per mano questa bambina ci sono venute molte idee. Lei sta sempre accanto ad un vecchio che le parla dell'Iliade e le dice: "Voglio fare anch'io il partigiano e se devo cambiarmi di nome voglio chiamarmi Achille", e sua moglie replica: "Ma quale Achille, tu ormai la spada la devi tenere nel fodero." Invece Achille, i Greci, cioè questi miti che il nonno ha insegnato alla bambina, improvvisamente compaiono nella battaglia, quando tutto sta crollando e il vecchio nonno, muore mentre la bambina chiede aiuto a qualcosa che venga in soccorso contro quell'ingiustizia e quel dolore che si stanno svolgendo sotto i suoi occhi. Quando arrivano i partigiani e sparano ai fascisti, ristabilendo un equilibrio in questa realtà orrenda che sta sotto i suoi occhi, lei li vede come Greci, cioè come il

nonno glieli aveva raccontati, tutti dorati, belli, forti che fanno giustizia e buttano le lance. Questa era la nostra intenzione.

Vittorio

Nella figura del contadino Omero Antonutti, che guida il gruppo dei cittadini perché ha capito che bisogna andare comunque, anche a costo della vita, a cercare quelli che allora erano i liberatori, c'è la figura di nostro padre. Noi eravamo veramente in quelle condizioni e in quelle cantine c'era veramente nostro padre, che non era contadino, ma avvocato e che non credette alle parole dei tedeschi e preferì rischiare la vita e andare a cercare gli americani, andare incontro alla libertà. Lo stesso messaggio lo abbiamo comunicato anche in "Kaos". Noi abbiamo sempre considerato Pirandello come uno dei più grandi maestri dello spettacolo del nostro tempo. Pensiamo che il grande Pirandello del teatro metafisico o quello del teatro antiborghese sia una esperienza che qualsiasi uomo di spettacolo tiene dentro di sé. Il Pirandello di "Kaos" è un po' più inedito, ha questa complicità, questa tenerezza, questa partecipazione dolorosa alla vita della sua gente, in particolare dei contadini che vivono sulla terra, che faticano sulla terra, che lavorano con le loro forze, con i loro dolori, con le loro superstizioni, con le loro magie. In Pirandello c'è questa tenerezza, questo amore, questa pietà; alcune volte ci sono questi accenti epici ma, indubbiamente, la sua visione chiusa in un universo senza sole era un po' lontana dalla nostra. Certo, il sole non è tutto, c'è anche la luna, ci sono anche le tenebre; a noi interessa il rapporto fra la luce e le tenebre. E allora ci siamo trovati spesso a incontrarci con Pirandello, ma anche a scontrarci, riprendendo le sue storie. Nel nostro film si esprime il grande dolore di chi vive e di chi viveva in Sicilia, ma si sente anche la solidarietà di colui che dovrebbe tradire l'amico e che invece, di fronte al suo dolore, si ritrae. Direi che questo tipo di speranza, il dire che la vita non finisce, che continua e che perciò qualcosa ci aspetta nel futuro (il sole e la luna), è presente nel film, in particolare nell'ultimo episodio. Questa speranza ha pervaso tutto il nostro lavoro. È nell'insieme di un'opera che si deve capire dove va l'autore e quali sentimenti riesce ad esprimere, non solo in un fatto o in un personaggio che impersona un certo sentimento. Quando Pirandello torna nella

sua terra, dopo anni di assenza, chiamato da una voce misteriosa, che poi si scopre essere la voce della madre morta, con la quale ha un lungo dialogo, è in un momento di grande stanchezza e di grande delusione come uomo e come artista. La voce della madre gli dice che per affrontare la vita non occorre stare sempre con il pugno chiuso, perché alcune volte il pugno così chiuso fa male; la vita si può affrontare anche con la mano più aperta. Inoltre, aggiunge: "Io sono morta. Ma se tu, figlio, riuscirai a vedere le cose anche con gli occhi di chi non c'è più, proverai certamente dolore, ma le cose ti appariranno ancora più sacre e più belle." Proprio allora, attraverso la voce della madre che vive nel film, vive in Pirandello e vive in noi, viene raccontato un episodio che la madre stessa aveva vissuto da bambina. Questi figli del vecchio Pirandello, risorgimentale mandato in esilio, cercano di raggiungere il padre di nascosto (è in esilio a Malta), via mare. Sono come orfani della terra che lasciano; bambini che hanno paura, perché il mare fa paura, fa paura l'esilio, fa paura lasciare le cose che tu ami. Eppure, durante questo viaggio doloroso dell'esilio, c'è un momento bello, sereno: quando il vento si ferma e il pescatore dice: "Mentre aspettiamo che il vento riprenda, perché non ci fermiamo su quest'isola?" E poi: "Signora, faccia fare un bagno ai suoi figli." I bambini scendono su quest'isola bellissima e giocando sulle sabbie di pomice che ci sono nelle isole siciliane, corrono, volano e si tuffano nel mare, felici. Ecco, il senso di questo episodio è forse il senso del film, il senso che noi vogliamo esprimere: anche nel momento in cui tutto ti sembra nemico c'è qualcosa che ti può venire incontro. Tu cerca di prenderlo questo qualcosa e allora, anche se poi rimonti sulla barca, anche se di nuovo vai in esilio, quello che hai incontrato ti darà fiducia e forza per affrontare quello che ti aspetta.

Il nostro messaggio. *Il prato*

Vittorio

"Il prato" nasce in un momento di grande dolore e di abbandono della propria forza per la generazione che aveva vissuto il '68 e il '77. Il protagonista è ormai segnato da un senso di mestizia della vita. È chiaro che lui ha amato molto il cinema, al quale pensa di affidare l'espressione di se stesso; ma in quel momento vive una contraddizione: da una parte ama il cinema,

dall'altra, vivendo ancora l'eco di quel momento politico che è stato per molti anni l'unica chiave per capire la realtà, dice: "Ma se fare il cinema significa dovere entrare in qualche modo in competizione con gli altri, dover sottostare alla ricerca del capitale, dover comunque diventare qualcuno che si stacca troppo dagli altri, allora ci rinuncio". In questa contraddizione sta il dolore di quella generazione che ha creduto in una certa prospettiva e che non ha avuto forse la forza di vederla anche criticamente. Per cui, rimanendo attaccato a questa immagine, lui frustra anche la sua voglia individuale di fare cinema, sente ormai la vita come qualcosa che ha perso il sangue, tant'è vero che va incontro al suicidio. Ma noi, con il suicidio, non vogliamo condannare questo giovane, né la donna che ama, anche lei presa da certi comportamenti del '68 e incapace di scegliere fra un uomo e l'altro. Nessuno ha il diritto di condannare gli altri (fascisti esclusi). Inoltre, alcune volte un uomo si uccide non per negare la vita, ma per negare quello che gli altri gli impediscono di fare nella vita. Credo sia il caso del nostro personaggio.

Paolo

Quello che ha detto Vittorio l'ho ritrovato in una intervista ad Hemingway che fa questo esempio. Un giovane dice: "Bene, allora resisto cinque anni. Ma se dopo aver resistito cinque anni mi fanno lavorare e scopro di non aver talento, che cosa succede?" Allora Hemingway dice: "O ti dai al bere o ti ammazzi." Comunque, prima bisogna lavorare. Faccio un esempio personale. Quando ci siamo messi a scrivere quella cosa di teatro, non sapevamo fare i dialoghi. Allora cosa abbiamo fatto? Abbiamo preso l'Amleto e l'Enrico IV di Pirandello e li abbiamo letti e riletti fino quasi ad impararli a memoria. Poi li abbiamo chiusi a ci siamo detti: "Ora li riscriviamo". E li abbiamo riscritti cercando di ricordarci i dialoghi, come si agganciava una cosa all'altra e così via. Quando li abbiamo riletti siamo inorriditi perché erano venuti fuori degli aborti terribili, però ci avevano fatto capire moltissime cose che poi sono servite nel nostro lavoro. Per esempio, in Pirandello il dialogo aggancia sempre una battuta ad un'altra, oppure una battuta che viene detta all'inizio della pagina, e che sembra sia morta lì, serve poi e prepara il terreno per far scoppiare il

dialogo successivo, e così via. Sono tutti piccoli segreti che nessun insegnante può dare, appunto perché non ci sono scuole, a chi vuol fare questo mestiere che uno deve prendere in mano da sé. Mi ricordo che alcune di queste nostre 'interpretazioni-traduzioni' di Pirandello erano rimaste sul tavolo di casa mia e che mia moglie, rientrando la sera, si era messa a leggerle. Ad un certo punto mi aveva detto: "Ma lo sai che Pirandello non mi piace proprio per niente? È bruttissimo questo Enrico IV".

Vittorio

Tanto per parlare di esperienze che sembrano banali, ma di cui la vita è fatta, perché i grandi progetti si realizzano con le piccole cose, ricordo quando eravamo vicini alla realizzazione del primo film e ci chiedevamo come giudicarne l'esatta lunghezza. Chiamammo allora l'anziana affittacamere della doppia che dividevamo in una pensione romana e le chiedemmo di stare in camera con un orologio. Noi prendemmo la sceneggiatura di "Senso", di Visconti, e la recitammo tutta davanti a lei, dialoghi e scene, anche quelle di battaglia, cercando di ricordare quanto erano lunghe nel film. Scoprimmo che durava due ore e mezzo e le dicemmo: "Signorina, deve aver visto male l'orologio". E lei: "No, sono due ore e mezzo tranquille". E noi: "Allora, scusi, la rifacciamo un'altra volta". Lei: "No, devo andare a far da mangiare". E noi: "Allora nel pomeriggio". E nel pomeriggio, dopo queste due ore e mezzo l'abbiamo rifatta con le battute e tutto, le scene d'amore fra me e lui, una cosa grottesca, spaventosa e alla fine siamo arrivati quasi alla misura del film. Questa è una cosa quasi ridicola ma, in fondo, c'è bisogno anche di questa applicazione, che sembra meschina, perché il mestiere è fatto anche di questo, di una enorme umiltà. Ci vogliono grandi progetti, essere sicuri di avere delle cose da dire e che quelle cose non interessino soltanto te ma siano importanti anche per gli altri. Ci vogliono grandi progetti e una grande umiltà. Senza queste due cose è difficile andare avanti.

Il passato cinematografico

Paolo

Ne "I sovversivi" scegliemmo la storia della morte di Togliatti, un personaggio in passato molto amato che era quasi un padre, per certi versi, per ciò che rappresentava nella la storia politica

italiana. La sinistra del dopoguerra e il Neorealismo, legato ad essa, raccoglievano in sé molti significati, ma il modo di leggere la realtà a cui eravamo stati educati negli anni Cinquanta entrò in crisi nel decennio successivo trasmettendoci questo vago desiderio di ribellarci e di trovare strade nuove. Sull'onda de "I sovversivi" nacque "Sotto il segno dello scorpione" e altri film tutti ispirati dal desiderio di reinventare tutto, di ricominciare tutto daccapo dal punto di vista dello stile, di dimenticarsi il passato e di fondare una nuova colonia cinematografica. In questo desiderio sta la riscoperta del mito, la riscoperta di un modo di fare cinema che a noi sembrava di aver inventato mentre giravamo "Sotto il segno dello scorpione"; un cinema provocatorio nei confronti di un pubblico che era influenzato da un cattivo cinema e da una televisione che stava arrivando già orrenda. Per rispetto al pubblico, dicevamo che volevamo fare dei film in cui si pensa, perché il cinema deve fare anche pensare, anche se ci vuole fatica. Fare un cinema che cerca per chi cerca. Questa era la nostra definizione. E in questa ricerca ci siamo proiettati tutti in avanti, forse troppo, e alcune volte siamo diventati quasi illeggibili. Basta guardare i film di quegli anni: "Partner", di Bertolucci, "Dillinger è morto" di Marco Ferreri, "I dannati della terra" di Valentino Orsini. Il desiderio di innovazione c'era anche nei grandi registi già affermati che sembrano essersi assestati su altissime vette, come il Bergman di "Persona", che se lo vai a vedere oggi sembra un film sperimentale fatto da un giovane (infatti il pubblico disertò le sale) e Buñuel de "La via lattea", in cui sembrava tornato all'epoca delle sue prime esperienze surrealiste. Era una temperie culturale e politica che ci travolse tutti quanti ed è stata importantissima, perché ci ha fatto perdere le scorie che ci portavamo dietro dal cinema di papà, da un passato politico e culturale che ormai era finito. Noi diciamo che il cinema per noi è come una grande quercia con delle radici molto profonde. Per il cinema nostro, in particolare, le radici erano il Neorealismo. Questo vento che arrivò fece cadere tutte le foglie secche da questo albero che quasi si inaridì. Però, a poco a poco le ha rimesse, i suoi rami sono cresciuti e sono stati come potati da questa ondata. Io penso in senso positivo, perché la stessa generazione che poi ha fatto il cinema degli anni Settanta è,

oltre a noi, la generazione di Bertolucci, di Bellocchio, di Olmi, di Scola che hanno prodotto un cinema che nasce sempre da queste radici, ma in maniera completamente diversa.

Il passato storico

Vittorio

Ne "I sovversivi" raccontiamo storie individuali e di gruppo che avvengono durante i funerali di Togliatti, non mostriamo solo le strade e le macchine ma anche i problemi di quel momento. Ne "Il prato", che si svolge in Toscana, mostriamo i problemi dei giovani di oggi. Noi siamo anche padri, quindi, attraverso i figli e gli amici dei figli, abbiamo questo rapporto quasi sanguigno con le nuove generazioni. Crediamo che non esista dolore che appartenga ad una generazione nuova che non diventi un po' il dolore di tutti e in quel film sentivamo il bisogno di parlare del dolore di quella generazione. Bisogna stare molto attenti a non confondere le trame di un'opera con il senso dell'opera. "La notte di San Lorenzo", per esempio, non parla soltanto di un lontano 1944, ma soprattutto di un bisogno del momento in cui l'abbiamo fatto. Sentivamo che nel crollo di tanti miti, di tante certezze politiche e sociali, l'uomo non si sentiva più un uomo completo ma a metà, un uomo che non aveva più fiducia nelle sue forze. Allora ci siamo chiesti se era possibile veramente che tutto si fosse annubiato, che l'orizzonte fosse così oscuro e che anche il presente non ci desse le spinte per cercare di trasformarlo. Cercando in noi stessi, abbiamo tentato di tirare fuori da noi e dagli altri ciò che l'uomo può fare. Quando tutto sembra perduto, proprio in quel momento, se l'uomo prende in pugno il suo destino insieme agli altri, riesce a creare una nuova possibilità, un nuovo modo per trasformare le cose. Le reazioni che abbiamo avuto nel mondo, e in particolare nei giovani, ci hanno confortato facendoci capire che il messaggio del film era arrivato. I giovani ci hanno detto che lo ricevevano come un film d'avventura, di chansons de geste, perché la guerra apparteneva al passato, però avevano sentito un messaggio che andava oltre la storia e avevano capito che anche loro dovevano rimboccarsi le maniche e cercare di affrontare la loro vita. A questo punto, faccio un riferimento a dei grandi autori. I grandi autori servono appunto per chiarire le idee, non per fare dei paragoni

assurdi e immodesti. Quando Shakespeare racconta quelle storie così lontane dalla sua Inghilterra, Giulio Cesare, Cleopatra, Verona o il Coriolano, racconta cosa succede nell'animo degli inglesi in quel periodo in cui la forza, i sentimenti, il potere, il tradimento erano veramente i protagonisti della storia. Attraverso il passato Shakespeare ci ha dato uno spaccato della realtà del suo tempo. Torniamo nel presente. Quando gli americani hanno visto "Allonsanfàn" hanno pensato che il film, ambientato durante la Restaurazione dell'Ottocento, dove c'è questo personaggio che è un traditore, fosse un film sui fatti delle Brigate Rosse e sui pentiti che abbiamo in Italia. Quel film del 1974, che pure parlava di un secolo passato, si è trasformato in un film di fantascienza, perché quando noi lo abbiamo fatto il problema dei pentiti e delle Brigate Rosse non era così evidente. Quindi era addirittura un film che, parlando del passato, prevedeva in qualche modo il futuro. Perciò stiamo attenti quando si legge un'opera a non rimanere attaccati solo alla sua trama, ma cerchiamo di capirne il senso che viene anche dai tipi di sentimenti e di contraddizioni che il film ti suscita. Uscendo dal cinema si deve sentire che sono stati posti alcuni interrogativi ai quali il film non deve obbligatoriamente rispondere. Anzi, per noi un film è bello quando queste domande ci rimangono dentro, così che possiamo dar loro una risposta nel tempo. Per noi un cinema e un pubblico sono vitali quando c'è questo rapporto continuo tra lo spettatore e l'autore. E quando vuoi capire il senso di un film devi stare a questi sentimenti, a queste contraddizioni, a questi interrogativi che il film ha creato e stare molto attenti al modo, allo stile con cui il film è fatto. Per esempio, "Good Morning Babilonia" finisce con la morte. Se stessimo solo alla struttura narrativa del film, dovremmo dire che finisce nel pessimismo, invece noi diciamo che non finisce nel lutto, perché anche se i due protagonisti muoiono, la loro immagine andrà ai figli piccoli che nemmeno li conoscono. Grazie a quella collaborazione, a quella parità che loro riescono a raggiungere in quel momento, e grazie soprattutto a quel mezzo che è il lavoro e a quello strumento che è la macchina da presa ritrovata sul campo di battaglia, con i quali si sono realizzati, riescono in qualche modo a superare il

limite individuale della propria fine perché affidano la loro immagine a questo mezzo che hanno tanto amato. In questo modo, il film non finisce con una chiusura, ma apre un nuovo capitolo, quello dei figli che vedranno i volti dei padri, ripenseranno alla loro esperienza e su quella, noi ci auguriamo, creeranno la loro.

Il ruolo dei bambini

Paolo

Dostoevskii diceva: "Se hai dei problemi da risolvere, non andare a chiedere consiglio ad un adulto, chiedi consiglio ad un bambino, perché il bambino, nella sua ingenuità, avrà la capacità di risponderti." Lui credeva a questo paradosso che è anche una profonda verità. Noi abbiamo figli e amiamo molto i bambini per la loro capacità fantastica, per l'ingenuità che hanno e anche per la cattiveria che portano allo stato originale. Li utilizziamo spesso nei nostri film, perché affidare il racconto alla presenza di un bambino ci dà una particolare libertà. Per esempio, ne "La notte di San Lorenzo", abbiamo deciso che la protagonista doveva essere una bambina di sette anni poiché lei, con la sua fantasia, avrebbe potuto trasformare questo tema così ben trattato dal grande cinema del dopoguerra e che nessuno osava più toccare. Tanto è vero che il film ci pare riuscito anche per questo. La storia passa continuamente da una realtà concreta, oggettiva, alla fantasia e alla fantasticheria e in questo continuo rapporto sta un po' il piacere nostro del raccontare. Anche in "Fiorile" l'arrivo dei francesi in Toscana, raccontato realisticamente dal padre, è rappresentato attraverso gli occhi della bambina. Quando il padre racconta la grande festa da ballo data dalla famiglia diventata ricchissima, noi adottiamo il punto di vista del bambino che dice: "Ah, era una grande festa da ballo, ballavano con la musica, c'era una grande orchestra". Per un bambino di oggi l'orchestra cos'è? È la discoteca, è il rock, non certo il valzer. Allora il bambino dice: "Ah! Era musica rock!", e il padre risponde: "Non è proprio così". Questo scambio di battute ci ha permesso di entrare con una musica non realistica in un ambiente realistico; la musica rock deforma questa realtà e al tempo stesso la esalta.

Il ruolo dei padri

Vittorio

È chiaro che noi abbiamo avuto un padre molto importante. A San Miniato lui era l'unico borghese non iscritto al fascio. Amava l'opera e l'arte, era severo e credeva nella scuola. Era mazziniano e lo è rimasto anche quando siamo cresciuti, perciò c'erano anche dei contrasti fra noi che all'epoca eravamo dei marxisti aggressivi. Indubbiamente, questi suoi tratti severi e autoritari hanno segnato tutte le figure paterne dei nostri film. In "Padre padrone" abbiamo rievocato una scena domestica della nostra infanzia, quando nostro padre ci coglieva in errore e ci guardava semiserio, alzava la mano in modo minaccioso e poi si grattava la testa, mentre noi alzavamo le mani per ripararci. Attraverso nostro padre abbiamo sentito che per una generazione, o comunque per una cultura vissuta fino agli anni Sessanta, la figura del padre portava con sé una certa violenza tipica dell'autorità, probabilmente necessaria, legata ad un certo tipo di società. Accanto al padre di Gavino, che in qualche modo non riuscivamo a capire, perché il suo autoritarismo e la sua violenza erano veramente un rimbombo rispetto a quella piccola eco che noi sentivamo in nostro padre, c'è un altro padre che più rappresenta il nostro, quello de "La notte di San Lorenzo", perché quella storia in quella cantina è veramente la storia che noi abbiamo vissuto. Mio padre era un avvocato e noi l'abbiamo trasformato nel contadino Galvano, così come noi due ci siamo trasformati nella bambina. Fu proprio lui che, nel momento della grande decisione: seguire il consiglio del vescovo e credere nelle promesse dei tedeschi oppure andare in questo inferno che era la campagna del luglio del '44, fu nostro padre che pure aveva tutta la famiglia, noi cinque figli e poi tutta la gente che si affidava a lui, che disse: "Preferisco affrontare il rischio della morte che obbedire all'ordine dei tedeschi e andare in Duomo." Quindi, quando parliamo del padre o di nostro padre pensiamo alla figura di Galvano. Riguardo invece al padre de "Il prato" mi domando se non nasca dalla nostra esperienza personale, dal fatto che, per la prima volta, sentivamo veramente la responsabilità dei padri nei confronti dei giovani. Infatti, lui pronuncia una frase che potremmo pronunciare noi stessi con i nostri figli: "Guarda, io soffro

dei dolori del mondo e sono abituato a tutto, ma una sola cosa credo che non riuscirò mai ad accettare, quella di vedere invecchiare te che sei mio figlio".

Padre padrone

Paolo

Ricordo che durante una presentazione del film una signora mi ha detto: "Ho visto questo film tantissimi anni fa e mi sono rimaste sempre dentro delle cose che non si dimenticano più, tanto è vero che poi ho faticato a leggere il libro da cui è tratto. Però non credevo che questa volta mi avrebbe fatto così effetto. Invece sono rimasta sbalordita e nuovamente inquieta. È un film molto violento, nel senso reale che si dà a questa parola. Ha tutta una problematica che non riguarda solo i paesi sottosviluppati, ma anche noi, seppure con sfumature diverse. Se si vuole spiegare ai giovani il concetto di violenza, credo che questo film, al di là di tante spiegazioni di sociologi, sia veramente efficace. E poi è una cosa vera, attuale, e questa è forse la cosa più tremenda. Non è un pretesto storico, e purtroppo non è tenero." Questo commento mi ha fatto pensare che riproiettare questo film ha avuto un senso, perché riesce ancora a comunicare il dolore dell'uomo che cerca di ribellarsi ad una situazione in cui è costretto dalla società o dalla famiglia, dell'uomo che ha un'idea della vita che vuole realizzare contro le congiure di tutti, della violenza degli altri che provoca una reazione. Questa donna ha detto una cosa che mi è piaciuta molto. Quando la violenza si identifica nel cattivo, nel male, come in Jago, è più semplice da accettare, fa meno paura, perché si identifica con qualcosa che è connaturato alla nostra idea del male, ma quando questo avviene all'interno della famiglia è più difficile. Penso che il male debba essere individuato meglio; non è facile, proprio perché non è mai tutto d'un pezzo, ma sempre articolato e pieno di contraddizioni, come il bene, del resto. Qui c'è un padre che è oggettivamente cattivo nei confronti del figlio, ma è anche un uomo onesto e umano, con un suo dolore che va capito e compreso; non subito, bensì capito. Nel finale del film Gavino dice: "Ho vinto, e sono rimasto su questa terra, ma è doloroso. Ora è piacevole perché c'è la troupe di un film, ma provate a tornarci d'inverno per vedere come è duro combattere, come è duro andare avanti."

Parla come un uomo che ha vinto la sua battaglia, nonostante tutta la tragedia che ha sofferto, ridimensionando la terribile realtà che sembra imporsi su tutto il film.

Vittorio

Questo personaggio ha una situazione di partenza sulla quale esercita un desiderio e una volontà di cambiamento, si sente che è violento ma anche che ha il bisogno, più che la volontà, di rompere il silenzio e di arrivare alla comunicazione. Questa è la vera forza del film. Da una parte non bisogna avere nessuna pietà nel raccontare quella che spesso è la condizione umana, ma nello stesso tempo è necessario anche guardare alle forze che sono dentro l'uomo per cercare di rompere questa solitudine, di parlare con gli altri e di riconoscersi in loro. La strada di Gavino è una specie di via crucis ma è proprio il dolore della croce che lo porta al riconoscimento di sé stesso in mezzo agli altri. E per riconoscersi ci sono mille voci, tra le quali quella della musica. Quando abbiamo pensato di mettere la musica di Strauss, nel momento in cui lui si rende conto che c'è altro, altro da suo padre e da quelle colline, qualcuno ci ha chiesto perché non abbiamo preso una musica sarda. Per noi è importante che arrivi qualcosa che fa capire a questa creatura che c'è un mondo al di là di quelle colline dove un'armonia come questa è possibile che venga concepita. E io vado incontro a queste armonie che sono al di là della collina. Una volta che le ho ascoltate posso forse tornare qua e qua fare la mia battaglia. Ricordiamoci che Gavino dice una cosa importante: "Il libro che io ho scritto penso sia stato scritto un po' da tutti i pastori della Sardegna, penso sia un libro collettivo". Noi abbiamo voluto dare questo senso di cercare di incontrare l'"altro", perché è importante tutto il mondo che è dentro di me, ma nello stesso tempo anche tornare nella propria terra e lì cercare di stabilire un colloquio. Penso che questo sia il film più ottimista che abbiamo fatto. I Taviani finalmente hanno fatto un film dove si raggiunge un risultato. Nei nostri film c'è sempre questo bisogno di raggiungere qualcosa di diverso dalla realtà in cui non ti riconosci, ma in genere finiscono con una sconfitta che noi consideriamo provvisoria, sia chiaro, non assoluta. Questa volta un nostro personaggio ha raggiunto qualcosa; se non altro ha raggiunto se stesso in una identità. In questo senso il film, così

violento, così forte è anche per noi un film in cui la speranza ha una componente estremamente forte e credo che sia questo che ha fatto sì che il film sia stato molto amato nel mondo.

La musica

Paolo

La musica per noi è sempre stata un elemento fondamentale nella costruzione dei film, perché sentiamo il cinema più come erede del patrimonio musicale che di quello delle arti figurative o della letteratura, come accade invece ad altri registi. Quando dico musica intendo il suono ma anche il silenzio, cioè tutto ciò che concerne l'udito. Noi strutturiamo il commento musicale mentre scriviamo la sceneggiatura; diciamo: "Andiamo avanti, qui entra questo attore, qui dice questa battuta e qui arriverà la musica", una musica vaga che poi diventerà concreta. Pensiamo che il suono abbia la stessa importanza, lo stesso peso di un attore, della fotografia, cioè degli elementi che compongono i film a livello figurativo. È chiaro che quando diciamo suono intendiamo la musica come elemento attivo della narrazione. Prendiamo la sequenza della processione in "Padre padrone". I ragazzi che portano il santo sotto un grande tendone desiderano partire, emigrare, abbandonare questa terra disperata e andare in Germania. Allora, mentre i patriarchi che seguono la processione fuori cantano gli antichi bellissimi canti sardi della chiesa, i ragazzi, sotto il tendone, ispirati da questo desiderio, si mettono a cantare una canzone tedesca. Intanto la processione continua. Quando siamo fuori, si vede il santo e si sentono i canti tradizionali. Quando si va sotto il tendone, si sentono questi ragazzi che cantano la canzone in tedesco. Avevamo pensato di girare questa sequenza con tanti primi piani dei ragazzi e dei patriarchi che si dovevano scontrare in questa lotta tra vecchio e nuovo, tra giovani e vecchi. Poi, andando in moviola, ci siamo resi conto che montando un'unica inquadratura, un campo lungo in cui si vede la processione che cammina, e affidando non alle facce dei vecchi o dei giovani ma solo al suono il racconto di questo scontro, la scena era molto più forte. Su questo campo lungo si sentono prima i canti dei vecchi, poi il canto tedesco che emerge e che sta per vincere, ma che viene nuovamente sommerso dal canto

degli anziani, così che sembra che abbia vinto la tradizione; invece, a poco a poco ritorna il canto tedesco, sale, sale, cresce e il canto dei vecchi cerca di resistere finché il canto tedesco esplose e vincono i giovani che poi sceglieranno di abbandonare il paese, di emigrare. La musica di questo film in particolare, che è il nostro film più glottologico, non è un semplice commento alle immagini. C'era una cosa che ci aveva colpito più del romanzo di Gavino Ledda, ossia una notizia letta sul quotidiano Paese Sera. Un pastore vissuto nel silenzio, isolato sulle montagne si era messo a studiare e si era laureato in glottologia. Ci aveva colpito che un giovane, costretto a stare nel silenzio assoluto, studiando avesse approfondito soprattutto il linguaggio, la comunicazione, quel dono che a lui non era stato dato e quindi avesse cercato di capire che cos'era la comunicazione, il linguaggio, le parole, i suoni, i silenzi. Così il nostro film, ogni scena che noi abbiamo pensato, nasce dal libro ma anche dalla nostra fantasia. Dicemmo a Gavino che avremmo seguito il libro; lui ci dava questo progetto e noi lo avremmo fatto nostro nel film. Non saremmo mai andati avanti nella sceneggiatura del film se ogni scena non fosse stata glottologica, cioè se l'elemento suono non fosse stato il pilota della scena che stavamo scrivendo, che stavamo immaginando. In questo contesto è chiaro che il suono e anche il silenzio e il clima intorno avevano una grande importanza. Ci incontrammo con il musicista Egisto Macchi per concordare gli interventi della musica. La musica in questo film è un elemento narrativo, non è solo un commento, e vale più di qualsiasi primo piano, anche di quello di un Marlon Brando o di un altro grande attore.

Vittorio

La musica di Strauss l'avevamo portata noi, c'era già quando è stato girato il film, non l'abbiamo aggiunta dopo, faceva parte dell'invenzione. Riguardo all'incontro con quello che c'è oltre la collina, intendo anche l'incontro con il passato, con Virgilio, con l'Eneide, il rendersi conto che gli uomini hanno sempre cercato di esprimere se stessi. In questo senso il film è pieno di questi raggiungimenti, di questo incontrare questa meravigliosa musica austriaca oppure addirittura i versi dell'Eneide. È un continuo confermare che l'uomo può cambiare se cerca di riconoscersi nell'altro.

Nell'altro che può essere una musica, che può essere un verso poetico, che può essere un amico su un carro armato che cerca di avere un rapporto con lui. Sarebbe molto noioso vivere se ogni cosa fosse sempre uguale. Invece c'è un continuo evolversi, un cambiare sulla stessa strada. Ma quante deviazioni devi fare! Come cambia il cielo sopra la strada!

Gli attori

Vittorio

Una situazione ideale è avere un attore che reciti in teatro e che non abbia fatto mai cinema. Il rapporto che si crea nella troupe è veramente una sorta di complicità assoluta fra la regia, gli attori e i tecnici; la troupe è veramente un gruppo che ha un solo battito del cuore. Allora l'attore ideale è quello padrone di tutti gli strumenti tecnici della recitazione e vergine nei confronti della macchina da presa, quello che ha ancora gli stupori, le emozioni, anche gli errori, ma indubbiamente la capacità di scoprire, di scoprirsi in una dimensione diversa che è la dimensione dello schermo. Come Omero Antonutti. Lo avevamo visto recitare Shakespeare in teatro e lo avevamo molto ammirato, perché ci aveva emozionato, e quando dovemmo fare "Padre padrone" ci tornò alla memoria. Anche Omero racconta delle cose molto divertenti; il suo stupore di fronte al mezzo che affrontava per la prima volta, i campi lunghi. In genere, per "Padre padrone", "Kaos" e "La notte di San Lorenzo", ci siamo portati dietro degli attori che amavamo e poi gli abbiamo affiancato delle persone incontrate nelle regioni in cui sono ambientati i film, perché ci piace mettere insieme l'attore professionista, l'attore che magari è più bravo, ma più selvaggio, gli attori che hanno una loro qualificazione professionale forte e gli attori che abbiamo trovato per caso. Come il gruppo dei danzatori di "Kaos". Poi abbiamo utilizzato anche grandi attori di fama, grandi star americane. Non è che questa sia sempre una regola.

Paolo

Ricordo che per "Un uomo da bruciare" prendemmo Volonté perché era al suo primo film ed era un attore di teatro e gli chiedemmo di potenziare al massimo gli elementi teatrali, che noi esaltammo poiché erano legati al personaggio. In seguito non so se la recitazione dei nostri attori sia

sempre stata teatrale. Noi facciamo un grosso lavoro con loro, però cerchiamo sempre di non sovrapporci a quello che sono. Quando si sceglie un attore lo si sceglie perché corrisponde all'immagine che si ha del personaggio, e quindi c'è già una scelta precisa e si sa già quello che darà quell'attore. In più, elaboriamo insieme all'attore i vari momenti psicologici del personaggio e cerchiamo di non imporgli la nostra idea, ma di dare a lui la curiosità di scavare in se stesso per trovare e per potenziare quello che lui è e che magari aveva tenuto nascosto fino ad allora dentro di sé e che proprio attraverso questo personaggio riesce a tirar fuori. Quindi utilizziamo sempre gli attori cercando di potenziarne le caratteristiche e mai violentandoli imponendogli qualcosa di nostro. È chiaro che tutto deve inserirsi in un disegno generale che è quello del film e che un attore intelligente capisce; in quel senso il regista è importante, perché può pilotarlo e non farlo uscire dai binari di una certa storia. Ci si innamora dei propri attori perché, anche se spesso sono tremendi, e non faccio nomi, quando si lavora in un film, quelle facce, quei corpi che si muovono sono l'espressione di quella verità che tu vuoi raccontare in quel momento. Agli attori diciamo sempre: "Guardate che noi siamo molto innamorati, non ne approfittate, perché allora sarebbe troppo facile e dovremmo diventare cattivi, quindi assecondate il nostro amore".

Vittorio

Io direi che il nostro cinema tende ad essere un cinema molto di sintesi. Agli inizi dicevamo di raccontare pochi fatti senza stare a spiegare troppi perché. Allora è chiaro che anche agli attori tu chiedi volta a volta non di disperdersi nella chiacchiera o comunque in un comportamento diciamo quotidiano, naturalistico, ma di andare al senso più profondo della scena che stanno facendo. In genere, i nostri dialoghi non sono molto lunghi, le scene sono sempre molto concentrate su quello che avviene e quindi l'attore è portato naturalmente ad eliminare tutto ciò che può essere relativo e ad andare proprio al succo della scena. In quel senso c'è una recitazione non teatrale, semmai antinaturalistica, che tende molto all'espressività più che alla cordialità comunicativa.

Paolo

Comunque la scelta dell'attore è sempre un momento molto bello, oltre che angoscioso. Giustamente, Hitchcock diceva che se tu sbagli l'attore, sbagli il film. Invece, se tu hai la fortuna di indovinare l'attore, il film fa subito un balzo in alto nella verità e nell'espressività. Il bello di questo mestiere è che non lo si fa da soli; per fare un film hai bisogno dell'apporto creativo di tante altre persone, del direttore della fotografia, del musicista, degli attori. A volte ci domandiamo: "Ma in un film di John Huston con Bogart dove arriva la creatività di Bogart e dove finisce quella di John Huston?" Non lo so perché insieme hanno creato questo film o quest'opera d'arte, se che è un'opera d'arte. La bellezza di questo mezzo è che tu vivi insieme agli altri e insieme agli altri costruisci una tua realtà. Questa vocazione alla collaborazione, ad usare anche la creatività degli altri in nome di una idea, evidentemente in noi è molto forte. Tanto è vero che quando abbiamo cominciato eravamo in tre e ora siamo in due, per cui fa parte della nostra natura.

Vittorio

E se si crea questa complicità con gli attori, avviene quello che era avvenuto con Giulio Brogi per "San Michele aveva un gallo". Noi avevamo molto chiara la storia di questo individuo, che era divisa in tre parti, una parte esterna, una parte nella solitudine e una parte nella laguna. Quindi, avendo veramente scandito i vari momenti della sua estroversione e poi della sua solitudine, parlammo con Giulio. Lui capì perfettamente quello che avevamo pensato e subito ci rendemmo conto che portava una cosa in più che noi non avevamo prevista: la melanconia, una strana melanconia, quasi che facendo quel personaggio Giulio avesse trovato qualche punto di contatto, per noi misterioso e che ancora oggi non so quale sia, fra la sua vita, il suo destino di oggi e di domani e il destino di questo personaggio. Da qui questo senso di melanconia che veramente getta come una dolcissima, drammatica, dolente ombra su tutto quello che il personaggio fa. In questo caso il rapporto con l'attore diventa un rapporto che non sta più nella chiacchiera, non sta più nell'esibizione, ma cerca veramente di scavare non solo dentro il film, ma di scavare dentro se stessi.

Il montaggio

Vittorio

Mario Benvenuti, fra i primi libri che ci consigliò di leggere, aveva inserito "Il montaggio", di Pudovkin. Diciamo che il montaggio corrisponde a quella che è una pagina musicale con le battute, al bisogno di dare ritmo al film attraverso la sua scansione. Pudovkin diceva che il senso di due inquadrature non sta nelle due inquadrature ma nella giunta che le unisce, che non si vede, ma che contiene lo scoppio del momento espressivo. Quindi montaggio significa ritmo. Noi abbiamo anche questo rapporto forte con la musica ed è chiaro che musica e montaggio vanno quasi a fondersi in un'unica realtà espressiva. Qualcuno mi ha detto che ne "I sovversivi" c'è un montaggio bellissimo, quasi jazz. Non ho saputo replicare. "I sovversivi" è un film molto lontano, risale a vent'anni fa, ma chi conosce i nostri film lo ha visto soltanto ora e ci dice che gli altri film sono più belli, ma che quello gli appartiene, lo sente suo. Forse proprio per questa scansione più violenta. Per noi l'idea di montaggio non è mai un'idea tecnica. Ne "I sovversivi" volevamo rappresentare una realtà che era andata in frantumi e mettere insieme questi frantumi come di vetro facendoci anche male; un male dal quale si riesce a capire che cosa si è rotto. Quel montaggio probabilmente nasce da un'idea che non è tecnica, da un bisogno di riuscire ad esprimere qualcosa che era il senso del film. In altri film, invece, c'è il bisogno di superare la frantumazione del montaggio per arrivare ad un continuum dove la parola assume un ruolo fondamentale. In "Sotto il segno dello scorpione", il montaggio è abbastanza importante e prevede addirittura dei pezzi di coda nera fra un'inquadratura e l'altra. Anche lì è solo una questione di montaggio; in moviola abbiamo avuto quest'idea che nasceva dal bisogno di dire: "Ecco, abbiamo presentato un certo momento della realtà, certi sentimenti, l'abbiamo fatto con violenza, ora vogliamo che non si passi subito ad un'altra emozione, ma che il pubblico, ripensi a quello che ha visto prima di passare ad altro". Sempre in quel film, il protagonista, Gian Maria Volonté, fa la parte del vecchio capo di un'isola e a un certo punto vuol parlare di sé. Allora abbiamo detto: "Qui non ci deve essere nessun taglio. La macchina da presa si

metterà al servizio di questa confessione dolorosa che dura moltissimo". Questa lunga linea rompe improvvisamente il ritmo del film che torna comunque ad essere di nuovo molto aggressivo. Il nostro atteggiamento è uguale anche per l'uso della macchina da presa. Usiamo poche volte il carrello, ma quando lo usiamo sentiamo che il suo ruolo diventa speciale, ha una grande funzione di emozione che arriva a livello inconscio, probabilmente; almeno, per noi ha questo valore. Quindi il montaggio cambia da film a film e non nasce mai da un bisogno tecnico, ma dal desiderio di rendere il più trasparente possibile il senso, l'emozione e anche il pensiero che stanno dentro un film; non dico dietro, ma dentro.

La produzione

Paolo

Trovare un produttore oggi, in Italia, è una cosa difficilissima. Non è che uno può andare in un posto o partecipare ad un concorso. Io consiglio di fare il Centro Sperimentale. Non perché quando uno ha fatto due anni al Centro Sperimentale poi ha il posto di lavoro sicuro. Per niente. Però per tre anni ha vissuto con altri colleghi che cercano di fare lo stesso mestiere, con montatori, scenografi, attori, registi o sceneggiatori e questi venti, trenta, quaranta ragazzi che sono insieme, insieme poi cercheranno di affrontare il mondo del cinema e quindi è già una piccola squadra di persone legate da una complicità, da un rapporto quotidiano. Uno di questi magari riuscirà a fare il suo film e quindi anche altri potranno partecipare. Ho visto spesso che chi ha fatto il Centro Sperimentale chiama come attori quelli che sono stati con lui. È per respirare l'aria del cinema con dei coetanei che hanno la stessa passione. Questo è già un elemento di forza per poter affrontare quella realtà. Da soli non va. Poi c'è il fatto pratico. Tutta la gente del cinema ha sempre cercato di ottenere una legge che aiutasse la nostra arte, poiché noi non crediamo che il cinema sia una industria tout court, semmai un'industria culturale, come è l'accezione che si cerca di avere in questo dibattito europeo nei confronti del cinema americano. Un intervento sul cinema inteso come industria culturale sottintende il fatto di non essere più trattato come una merce, ma con un occhio di riguardo da parte dello Stato, degli Stati, in funzione della ricerca, come si

fa in qualsiasi industria importante in cui si costruiscono le macchine ma si finanzia anche la ricerca pura, con spese apparentemente a fondo perduto. Ecco, noi diciamo uno Stato imprenditore che investe sui giovani, su forze nuove e aiuta a realizzare dei film che magari vanno male al botteghino ma che sono il futuro del cinema italiano. Oggi c'è una legge, mal fatta, che in qualche modo potrebbe anche dare un aiuto attraverso un pre-finanziamento del film, ma ci sono già trecento domande e pochi miliardi a disposizione. Ci sono poi le televisioni, e con la RAI qualche lavoro si può fare. Spesso la televisione interviene con dei finanziamenti, ma è un grande caos in cui è veramente difficilissimo districarsi. La figura del produttore che individua il giovane e investe sulle sue idee non c'è più. Ormai i produttori sono dei signori che mettono insieme dei soldi da televisioni, home-video, finanziamenti statali e fanno un film. Non mettono più i soldi di tasca loro come una volta. Magari erano anche antipatici, però c'erano. Quella è letteratura ormai. In Toscana c'è gente come Paolo Benvenuti che fa la spola fra Roma e Pisa e che i suoi bei film, faticosamente ma testardamente, riesce a farli. Non di alto budget, ma riesce a farli.

Senso critico

Paolo

Racconterò un aneddoto che ci ha fatto riflettere sul senso critico. Arrivati a Roma da Pisa, approfittavamo di ogni occasione per andare al cinema. Una volta siamo andati a rivedere "La terra trema" di Visconti. Eravamo in un circolo del cinema e durante la proiezione avevamo dietro un gruppetto di persone con una che diceva: "Ma che è 'sta roba, ma come si fa a fare un film così, ma che schifo!" Dopo un po' che non si sopportavano più mi sono alzato e mi sono accorto che la persona era Luchino Visconti che stava rivedendo il suo film ed era inorridito. Rimanemmo sconcertati da questo fatto e non capimmo, perché pensammo che rinnegasse il suo passato. Poi, con gli anni, abbiamo capito che quando hai fatto un film che è legato ad un momento particolare della tua vita, ad una stagione della storia, quello resta lì e basta; abbiamo capito che il presente deve essere proiettato verso altre cose, verso altri desideri, che si hanno altri scopi e che non si deve guardare indietro. Al massimo si possono ripetere dei film, ma i secondi

non sarebbero comunque come i primi, perché penso che bisogna vivere nel presente, bisogna cercare di capire chi siamo noi oggi e cercare di rappresentare questi nostri sentimenti con gli strumenti che abbiamo, quelli del cinema. Però bisogna fare attenzione. Rappresentare i sentimenti non è proprio la dimensione esatta per cui si fa un film. Gli uomini hanno inventato lo spettacolo, se si va a scavare nel deserto si trova il teatro greco, hanno sempre avuto bisogno di rappresentarsi, di rivedersi. Noi pensiamo che una delle ragioni per cui abbiamo scelto di fare questo mestiere è il dire certe cose con questo mezzo, ma anche raccontare delle storie, fare spettacolo, fare rappresentazione grazie alla favola, al racconto e questo è un elemento di magia, di fascino.

Gli spot pubblicitari

Paolo

C'è stato un periodo, negli anni Ottanta, in cui facevamo anche della pubblicità. Era un modo per guadagnare quanto ci bastava per sopravvivere e poter fare i nostri film. È stata un'esperienza molto interessante, perché abbiamo avuto la possibilità di scatenarci facendo gag comiche e cose brillanti. Ricordo quella in cui Paolo Villaggio dà una botta sulla mano a una donna che va a prendere un prodotto. Un'altra era per Ramazzotti, molto divertente. Avevamo molti attori e ognuno mimava un genere cinematografico, gangster, comico, western, ed era divertentissimo, perché avevamo una cultura cinematografica mostruosa, conoscevamo tutto del cinema mondiale. Facevamo con la pubblicità quello che non facevamo con il cinema, dato che la nostra macchina da presa è più severa. Era tutto molto più semplice, non facevamo molti movimenti di macchina, pochi carrelli, gru o dolly. Era una scelta che derivava da una conoscenza, non da una mancanza di mezzi.

Il mestiere di regista

Vittorio

Sicuramente il mestiere di regista è cambiato, ma non tanto a causa di condizionamenti quanto di possibilità per arrivare a nuove forme espressive. Dipende sempre dalla responsabilità dell'autore. Se un autore ha in mente una storia dove avvengono delle trasformazioni di colore che soltanto oggi si possono avere

attraverso le nuove tecnologie oppure elementi più fantastici a questo punto la tecnologia è importante. Anche Kubrick, nel passato, usava tecnologie per allora avanzate ed ha fatto dei film bellissimi. L'importante è sempre che l'autore usi la tecnologia per accrescere le sue capacità, le sue possibilità espressive. Questo dal punto di vista delle responsabilità. Dal punto di vista invece del mercato, c'è il pericolo, in America in particolare, di un filone sempre più grande in cui la tecnologia diventi l'elemento fondamentale di uno spettacolo. A quel punto è chiaro che è un elemento negativo ma, d'altra parte, elementi negativi nella produzione dello spettacolo ci sono stati sempre. Ieri potevano essere in un certo tipo di film melenso, melodrammatico, oggi è invece insito in un tipo di film troppo tecnologico.

Evidentemente, si deve stare al passo con quello che avviene e cercare di non diventarne schiavo, prendere questa forza e usarla intelligentemente per se stessi. È pur vero che, in generale, con questa forza di unificazione del mercato mondiale, indubbiamente le grandi forze industriali del capitale, in particolare americane, rischiano di omologare e banalizzare il cinema. Andando in giro per il mondo, in tutti i paesi del mondo, noi ci sentiamo dire da chi fa cinema che il loro cinema è quasi soffocato perché l'80/85% delle sale cinematografiche, quindi del mercato cinematografico, è occupato dalle majors americane. Praticamente, in Svezia o in Canada, chi è come noi ha soltanto il 10/15% di possibilità di uscita perché l'America, in maniera diretta o indiretta, ha acquisito tutto il mercato della distribuzione. Quindi gli spazi che rimangono per le cinematografie nazionali sono sempre più ristretti. In questo senso nasce la battaglia che in particolare la Francia porta avanti per far sì che ci sia una ripresa della propria identità culturale, non autarchica ovviamente, anche attraverso il cinema. E poi vanno bene anche gli americani. Fra l'altro noi amiamo molto il bel cinema americano, ma non amiamo quel 70% del cinema americano che è veramente brutto e che gli Americani non vedono nelle sale. Bisognerebbe porre un argine a tutto questo e in più vorremmo reciprocità con l'America. Invece l'America tiene chiuse le sue frontiere al cinema straniero, non lo fa entrare o solo in pochissime eccezioni che si possono contare

sulle dita di una mano. Sono questi i problemi di mercato che oggi si pongono, perciò occorre che il governo italiano faccia una politica che viva anche in una prospettiva culturale. La cosa importante dei programmi dei due schieramenti politici è vedere chi ha preso in mano anche i problemi della cultura. E non è soltanto un problema di arti, artigianato e creatività, ma è anche un problema economico fondamentale.

Consigli a un giovane regista

Paolo

Essere regista è un mestiere stupendo, lo consiglierai, ma bisogna tenere presente che fare il regista significa sfidare il futuro, come fare cinque anni di guerra. Una guerra che si può vincere, ma anche perdere; non bisogna scordarlo. Se si ha la forza di affrontare questi cinque anni, allora si può intraprendere la strada della regia, altrimenti è meglio lasciar perdere, perché è una grande illusione.

Vittorio

Molti dicono: "Vado a fare il cinema e mi do un anno di tempo". No, assolutamente. Un anno non serve. Noi diciamo che per quattro anni, undici mesi e ventotto giorni si deve bussare a tutte le porte, fino a far sanguinare le mani, perché nessuno aprirà. Forse, all'ultimo giorno del quinto anno si aprirà un piccolo usciolino. Ma se non si mette in conto questo non si deve nemmeno partire, perché si andrà incontro ad un fallimento e ad un grande dolore.

Paolo

Ci sono anche alcuni giovani che hanno voglia di fare il cinema vero, sentito profondamente, e questo è fondamentale. Per molti, invece, fare il cinema è un po' evadere, tant'è vero che noi, spesso, abbiamo avuto alcune esperienze negative con dei giovani assistenti volontari, perché la maggioranza non immaginava la fatica inenarrabile che è fare un film e soprattutto fare gli assistenti. Dopo i primi venti giorni, in genere cominciavano a dire che avevano la mamma che stava male e che dovevano andare via e l'ottanta per cento partiva dopo due, tre settimane di lavoro e aveva chiaramente capito che non era un mestiere adatto a loro. Penso che, purtroppo, in Italia, ancora oggi, per poter fare del cinema bisogna lottare molto, troppo. Credo che dovremmo vivere in una società

in cui un giovane che ha l'idea di fare il regista abbia il diritto di verificare se è solo un'idea o anche una vocazione, debba cioè essere messo in condizione di decidere della sua vita. Questo non è possibile anche perché la scuola non lo aiuta abbastanza. Invece, negli Stati Uniti i ragazzi che escono dal liceo sono già attori, perché recitano sistematicamente. Ecco perché il giovane oggi ha difficoltà, perché non ha la possibilità di operare questa scelta, se vuole fare questo mestiere. Un mestiere che, giustamente o no, si fa soltanto a Roma. Un po' anche a Milano, ma più che altro lì si fa pubblicità, televisione. Devi andare a Roma, devi avere i mezzi per poter andare a Roma, devi tentare lì dove c'è un'industria che sta andando malissimo (fino a poco tempo fa si facevano cento film all'anno mentre ora se ne fanno ottanta) e dove molti giovani riescono anche a realizzare delle cose che poi non vengono distribuite nei cinema. Noi abbiamo un cinema d'autore che è una delle poche cose di cui ci si può vantare nel mondo, per cui bisognerebbe difenderlo e valorizzarlo. Quando noi partimmo per Roma ci dicemmo che, visto che a scuola non ce lo facevano fare, avremmo cercato di vedere tanti film. Oggi è diverso: i ragazzi possono vedere i film anche a casa, in cassetta. E i giovani che vogliono fare cinema, devono vederne tanti e poi mettersi riscriverli così come li ricordano, in modo da rendersi conto di quante cose hanno dimenticato, di quante cose credono di aver visto e invece non ci sono, in modo da capire cosa vuol dire usare la macchina da presa per raccontare una certa cosa. Quindi vedere molto cinema e magari comprarsi dei bei libri per capire anche il cinema che non è più nelle sale cinematografiche italiane, quello che c'è stato nella storia del cinema. Oggi si possono fare dei film anche in video, con gli amici, realizzare delle piccole storie. La prima regola è fare qualcosa con quello che si ha in mano, che non è poco oggi. Quando abbiamo conosciuto Benvenuti, a sedici anni, i piccoli film che ci faceva vedere a casa sua li faceva con i suoi amici e li montava con la sua piccola moviola. Chi voleva fare del cinema allora lo doveva fare con i mezzi più assurdi. Anche oggi è duro, ma se uno ha veramente questa spinta riesce a farlo.

Vittorio

Diciamo che è un terreno spaventosamente

minato. Noi riceviamo ogni giorno, dall'Italia e dall'estero, lettere di giovani che vogliono fare il cinema e ci sentiamo dolorosamente impotenti non sapendo dare una risposta precisa, concreta. Nella nostra società non c'è una strada che dia un minimo di garanzie a chi vale per poter fare il mestiere che gli piace fare. Esiste solo il Centro Sperimentale che può rispondere solo a poche decine di giovani. E gli altri cosa fanno? È difficilissimo. Non c'è nessuna strada professionale che ti porti veramente a tirare fuori le tue qualità. Che sia chiaro, per fare il cinema, come per molti altri mestieri, non basta solo apprendere la professione, bisogna che sia maturata in te la coscienza che quello è il tuo linguaggio, il tuo modo di comunicare con gli altri. Il nostro messaggio per questi giovani, che è il messaggio che abbiamo ricevuto anche noi, è il seguente: noi non possiamo insegnare niente se non offrire la nostra personale esperienza, probabilmente limitata, perché non ce la sentiamo di fare da maestri o da pedagoghi. In particolare, chi viene da fuori Roma deve partire, purtroppo, lasciare la casa. Noi abbiamo fatto una lotta insieme ad altri perché venisse decentrato lo spettacolo in Italia. Volevamo, per esempio, che la televisione creasse nelle varie regioni un centro produttivo dove veramente i giovani trovassero la maniera di misurarsi con il mezzo. Purtroppo, anche questa cosa è naufragata. Quindi bisogna andare a Roma, sapendo che vale la pena rompere il legame con il paese, con la famiglia, con la gente soltanto se per cinque anni, si è disposti ad alzarsi ogni mattina e a scrivere, a fare, a cercare di conoscere se stessi in rapporto al linguaggio che si è scelto. Scrivere sceneggiature, soggetti, critica, avere un rapporto con il linguaggio, anche se estremamente rudimentale, ma intanto lavorare su quello. Le nostre prime sceneggiature erano impossibili, degli aborti, ma è proprio attraverso gli aborti che si capisce dove si sbaglia, dove si deve cercare. Quindi lavorare. E poi mettersi in giro per Roma e bussare, rompere le scatole a tutta la gente. È chiaro che, come noi abbiamo il diritto di bussare gli altri hanno il diritto di chiudere la porta in faccia, perché la lotta è spaventosa. Certe volte anche noi diciamo a questi ragazzi: "Voi avete diritto di bussare alla nostra porta, ma anche noi abbiamo diritto di dire: "Vittorio non è in casa", altrimenti non si

lavorerebbe più nemmeno noi. Finale, con aneddoto tra vero e non vero, ma forse vero. Mi ricordo che quando abbiamo preso la valigetta e siamo partiti per Roma, ci siamo detti: "Dunque, ci diamo non cinque, diciamo dieci anni, ma se fra dieci anni non siamo riusciti a fare un film, con gli ultimi soldi ci compriamo una pistola e ci ammazziamo tutti e due". Questo abbiamo detto. Se poi l'avremmo fatto non lo so, ma noi partimmo convinti che a questo punto, al decimo anno c'era una pistola nel nostro destino.

Paolo

E io ho sempre pensato che in quel momento sarei stato io il primo a sparare a lui e poi, dopo, si sarebbe visto.