

paolo virzì e francesco bruni, aprile 1996

a cura di Elena Pinori e Marcello Cella

Presentazione de "La bella vita" e "Ferie d'agosto"

Virzì: "La bella vita" è un melodramma popolare, sentimental-operaio maneggiato con ironia e prende di petto una questione centrale molto drammatica: la solitudine esistenziale di una creatura, simbolo di un universo umano, che ha smarrito la propria identità e che si sente sempre meno importante nel mondo. Invece, "Ferie d'agosto" vuole essere un affresco un po' comico e un po' tragico che riveli il clima di questi anni mettendo in campo due mondi: la destra e la sinistra. Non si vuole solo far vedere queste due parti che vanno al mare, come recita una piccola forzatura giornalistica, bensì mettere in scena, da una parte, quest'umanità di vacanzieri naturalisti e di fricchettoni che ci assomiglia e che ci piaceva prendere in giro e, dall'altra, questa nuova, vitalissima, animalesca, festosa e disperata destra bottegaia. Sono due culture che si scontrano, quella libresca da una parte e quella dei consumi televisivi dall'altra; sono due etnie non comunicanti, come i serbi e croati. Ma, attraverso i nostri ritratti, ci pare di aver espresso una specie di infelicità comune che le soffoca. "Ferie d'agosto" sembra più brillante, perché si parla di vacanze su un'isola, però se ne parla portando uno sguardo sgomento su questi vacanzieri; infatti, l'impotenza di Sandro Molino di fronte alla rozza efficacia del senso comune di massa è terribile. Comunque, questo film non è un western, dove ci

sono i buoni e i cattivi, è una commedia, e tutti personaggi, anche quelli con comportamenti orrendi, meritano il nostro interesse. E noi ci siamo divertiti a prendere un po' in giro anche quelli cui vogliamo più bene.

Com'è nato "La bella vita"

Virzì: Ometto la storiellina aneddotica. La cosa importante è che c'era una sostanza drammatica da compenetrare: la solitudine esistenziale di un giovane operaio di oggi, sottoposto a un clima di cultura, di politica e di civiltà che lo faceva sentire una nullità. C'era questo senso di abbandono, di smarrimento, di desolazione di chi si è sentito parte di qualcosa di importante e vede cambiare il suo mondo, da cui si sente sempre più emarginato; inoltre, non riesce più a suscitare il suo fascino sulla moglie. Questa visione mi stava molto a cuore anche sul piano morale e sentimentale. Contemporaneamente, il riferimento per l'immaginario era quello della piccola gente di provincia sottoposta ai messaggi e al bombardamento della televisione, anche locale; quasi una specie di presa d'atto dell'impossibilità di essere felici se non si è gente di successo, di quel particolare successo televisivo di questi tempi. Da tutto ciò si doveva tirare fuori un raccontino popolare messo un po' in burletta utilizzando la lingua di casa nostra, quindi Luisa la puppona e gli altri. Se "La bella vita" fosse stata scritta da un

romanziera, sarebbe stato un Cassola di oggi.

Scrivere un film a quattro mani.

Virzì: Penso che il cinema sia, per sua stessa natura, un lavoro collettivo e che il lavoro solitario tenda un po' alla depressione. L'aridità della vita solitaria mi fa paura. Però, se uno riesce a sostenerla, forse lo fa sentire più libero. Scrivere era la mia passione primigenia, ma a stare da solo mi intristisco tanto, perciò ho preferito mettermi in gioco con gli altri, perché così mi sembra di sentirmi vivo. Al di là del fatto artistico, fare cinema significa lavorare con innumerevoli collaboratori, scenografi, montatori, attori, fonici, tecnici, e stabilire con loro un rapporto proficuo, non arrogante. Poi dicono che io sono un autoritario! Lavorare con gli altri significa anche migliorarsi, dover giocare con tanti piccoli, innumerevoli compromessi. Sono le regole della convivenza. Fare cinema significa collaborazione, sinergie, condividere le proprie conoscenze e cercare di tirare fuori il meglio da tutti, specialmente per le commedie. Cercare il dialogo più brillante, immaginarselo ad alta voce con un amico, soprattutto se è un amico come Francesco, che si conosce e al quale siamo legati da un'amicizia antica, è l'ideale per fare un film. Non credo che sia possibile scrivere un film da soli, almeno a me non viene tanta voglia.

Bruni: Le rare volte che ho dovuto scrivere una sceneggiatura da solo è stata un'esperienza abbastanza

penosa, proprio per il fatto che non si ha un riscontro delle proprie idee quando si è in solitudine; e poi c'è un vero e proprio orrore di fronte alla pagina bianca. Nel caso mio e di Paolo è stata come la continuazione di una frequentazione al di fuori del lavoro; è stata una cosa molto semplice, molto piacevole. Per quanto riguarda "Bonus malus", che è il mio secondo copione, l'avevo scritto quando ero ancora all'Università di Pisa, dove facevo Lettere. Quasi tutte le sere andavo al cineclub Arsenale e lì, nell'ambito del cineclub e dell'Università, è nata un'amicizia con un altro studente, Luigi Guarnieri, col quale ho scritto una sceneggiatura per scherzo. L'abbiamo poi mandata al Premio Solinas ed è arrivata in finale. Poi ne abbiamo mandata un'altra, l'anno dopo, e siamo arrivati in finale un'altra volta. E poi, appena laureati, sia io sia lui siamo andati a Roma, abbiamo fatto il concorso al Centro Sperimentale di Cinematografia, siamo entrati entrambi e adesso facciamo gli sceneggiatori. Praticamente, la mia attività di sceneggiatura nasce da Pisa e soprattutto dalla mancanza di prospettive in ambito universitario, direi. "Bonus malus" fu opzionato dalla Colorado Film di Maurizio Totti, che è il produttore di Salvatores. Il film fu poi realizzato quattro o cinque anni dopo da un'altra produzione con un budget molto basso; e si vede. Però è stata la prima cosa riuscita che ho fatto in questo campo e la ricordo con molto affetto. Invece, "La seconda volta" è stata la mia ultima esperienza di scrittura da dilettante; è un copione che ho scritto interamente senza essere sotto contratto. Calopresti mi ha proposto un copione scritto da

Heidrun Schlee, una ragazza tedesca. Si trattava delle gesta di un gruppo terroristico attivo negli anni Settanta. Abbiamo conservato l'idea del terrorismo e, dopo una serie di discussioni, abbiamo preso spunto da un'esperienza di Calopresti per scrivere la nostra sceneggiatura. Un'ex terrorista, detenuta nel carcere di Torino, gli aveva raccontato che, uscendo in semilibertà, aveva conosciuto un uomo con cui era andata a cena e fatto amicizia. Al loro secondo incontro, questo signore le aveva chiesto: "Sa chi sono io? Sono quello a cui lei e i suoi amici avete sparato dieci anni fa." Abbiamo mandato la sceneggiatura al Premio Solinas e, mentre cercavamo delle produzioni, un nostro amico, il critico cinematografico Mario Sesti, l'ha mandata alla Sacher, segnalandola a Barbagallo e a Moretti, che l'hanno letta e hanno voluto realizzarla subito. Poi, c'è stato tutto un percorso che ha portato Moretti ad esserne il protagonista. Percorso che, dal mio punto di vista prettamente artistico e letterario, non ha giovato al copione, perché il personaggio originario era un uomo di sessant'anni, gravemente malato, con un aspetto malinconico, crepuscolare, invece Nanni è quello che conosciamo. Praticamente, Moretti voleva fare quel personaggio fin dall'inizio, ma ha fatto finta di niente e con un'abilissima manovra ha convinto il regista che non c'era nessun attore che andasse bene per quel ruolo, finché il regista, un giorno, completamente disperato, gli ha detto: "Ma perché non lo fai tu?", e lui: "No, no. Io?" E poi, subito dopo: "Va be', se proprio non trovate nessuno..." Insomma, alla fine l'ha fatto lui e il film ne ha tratto

grandissimo giovamento, perché altrimenti l'avrebbero visto un decimo delle persone che l'hanno visto. Il rapporto con Nanni è stato ottimo. Era più la preoccupazione nostra di andargli incontro, di cercare di scrivere il suo personaggio sui modi di Michele Apicella, che non il desiderio suo che le cose fossero così. Io ho visto il film in sala insieme al pubblico ed ho notato che c'era un forte desiderio di vedere il solito Moretti, perciò, in quei due o tre momenti in cui nel film lui ripropone certi suoi modi consueti, la gente si metteva a ridere, cosa che con il film non c'entra molto. Moretti è stato molto gentile, democratico e disponibile. È un sogno poter lavorare con lui, ché è appassionato, è uno giovane a cui piace il cinema che piace a noi.

Dalla forma letteraria alla forma cinematografica

Bruni: "Ferie d'agosto" è nato da un soggetto, cioè un racconto, che si amplia a piccolo romanzo inglobando anche tutte quelle cose che nella pellicola non si vedono e non si sentono, pensieri, stati d'animo, odori, ma che sono rievocate durante la visione del film. Dal piccolo romanzo si fa una scaletta, cercando di organizzare al meglio il materiale drammatico. È come produrre il racconto di una barzelletta: se ti bruci il finale prima non funziona. Questa però è una questione di buon senso più che di capacità tecnica. Abbiamo fatto nove stesure della sceneggiatura; ognuna cambiava, moltiplicando solo alcuni aspetti, perché la storia rimane la stessa, si decide solo di sintetizzare delle cose,

di ampliarne delle altre, di tagliarne completamente altre ancora. Per esempio, nella sceneggiatura de "La bella vita" c'era un personaggio che è scomparso alla vigilia delle riprese per problemi produttivi, di lunghezza del film e di tempo. Era una specie di scudiero di Jerry Fumo, un suo Sancho Panza; era un topos, un suo intendente piuttosto avanti con l'età, un trentacinque-quarantenne che si appoggiava a Fumo e gli faceva da chaperon, da autista, viveva sempre in casa con lui e poi, quando Fumo cominciava la relazione con Mirella, diventava geloso di lei, fino al punto di litigare con Fumo che lo mandava affanculo dicendogli, più o meno: "Vattene, sei un poveraccio, non ti voglio più vedere". Questo personaggio finiva addirittura per morire tragicamente e pateticamente in un incidente automobilistico andando a quaranta all'ora.

Virzì: Se non ricordo male, quest'uomo entrava nella storia perché la notte in cui Jerry Fumo conobbe Mirella Cecioni in Nardelli scommise con questo chaperon, pusher, Renzo Marzocchini, che avrebbe fatto capitolare quella bella figliolona. Diciamo che fra i motivi del taglio del personaggio di Renzo, oltre al tempo del racconto, che risultava un po' lungo, c'era anche lo spirito del personaggio di Jerry Fumo che prima era più cinico, più gaglioffo, mentre nell'ultima versione del copione era un poveraccio anche lui, molto solo e malinconico, con uno stampo un po' da uomo avvilito, tragico. Il soggetto de "La bella vita", invece, era già in un romanzetto, "Dimenticare Piombino", che avevo scritto tempo prima. Lo spunto per il film l'ho preso

da una frase di una lettera di Mirella: "Credimi, è proprio difficile dimenticare Piombino", omessa nel film. Mi sono messo a scrivere questo racconto dandomi anche delle arie da romanziera e ne ho fatto varie stesure, trattamenti, vari romanzetti, vari copioni. Il soggetto cinematografico per il film non esiste, esiste un materiale narrativo, ricco il più possibile, dal quale, prima o poi, viene fuori una sceneggiatura. Prima di arrivare al copione si deve avere a che fare con i personaggi, con i luoghi, con la vicenda e tutto questo deve essere scandito liberamente con un racconto. Il metodo di lavoro che raccomando è principalmente uno sforzo romanzesco, che assorba riflessioni sulla storia. È necessario che la storia sia scritta bene, come se fosse un romanzo da pubblicare. Credo che qualsiasi romanziera scriva per immagini. Pensiamo a Dickens; leggendolo, ci accorgiamo che ci sono i carrelli, ci sono gli avvicinamenti, anche se non ci sono le indicazioni per la macchina da presa. Odio fermamente quelli che nelle sceneggiature tirano in ballo i termini tecnici. Credo sia un tipo di lettura che rompe i coglioni a tutti, perché anche il copione si deve far leggere, non è un elenco di inquadrature. Scrivere bene aiuta a pensare, lo ribadisco. Cercare di scrivere bene, trovare la lingua, cercare il tono, aiuta anche le immagini, e magari non c'è scritto campo lungo, ma c'è descritta la sola immagine di una strada. Nel passaggio dal romanzetto alla sceneggiatura, il lavoro diventa fondamentalmente collettivo, perché appare quel cammino per cui il film non è più una cosa tua, ma inizia ad essere una cosa di molti e alla fine

vive da solo. Infatti, i film cambiano a seconda di chi li vede, a seconda della sala, dell'umore di quel giorno, come le recite in teatro. C'è il giorno in cui il film è triste, il giorno in cui è allegro, a seconda del rapporto che c'è con lo spettatore. Una volta fatto il romanzetto, il trattamento, si passa ad un lavoro di sceneggiatura, alla scaletta, che deve tenere conto di tutta una serie di regole che riguardano anche il tempo, che va dall'ora e venti minuti alle due ore circa. Bisogna ricordarsi che, quando uno legge un libro, difficilmente lo legge tutto d'un fiato: legge un capitolo, poi ci pensa, dopo un po' ci ritorna. L'andamento del racconto non deve catturare l'attenzione ininterrottamente, come deve fare il film, interrotto solo dall'intervallo della sigaretta o della pipì. Quindi ti confronti con altre leggi che sono quelle di catturare l'attenzione dello spettatore e di accompagnarlo per mano dentro questo avventuroso percorso. Una delle regole del cinema è quella di creare una crescita emotiva: il succedersi degli eventi nel progredire della storia deve moltiplicare l'emozione, indipendentemente dal fattore estetico, altrimenti la curva si abbassa, ci si annoia e si esce dalla sala. Questa è la prima impressione di chi vede "La bella vita". Mano a mano che cominci a conoscere i personaggi devi valutare la forza di ogni scena. Questa è la drammatizzazione. La scaletta serve per fare una piccola sintesi di quello che avviene dentro la sceneggiatura e misura più o meno scientificamente la musicalità di un racconto che abbia una progressione. Questo è importante. Non bruciare subito le carte, ma giocare bene.

Un po' come quando giochi a poker e devi valutare quando è il momento di tirare fuori la carta giusta. Riepilogando, diciamo che, per sommi capi, nel mio caso, il lavoro segue il seguente iter: scelta del soggetto, romanzetto, trattamento, scaletta, sceneggiatura. Poi, fra una versione e l'altra del copione, può capitare di sentire che ci sono troppe chiacchiere, cose deboli, che non vanno al sodo, che ti fanno cadere nella convenzionalità della fiction cinematografica; questa situazione è molto più frequente quando scrivi direttamente la sceneggiatura senza avere in mano un romanzo. Invece, nel campo libero del romanzetto, sei sollecitato a scoprire anche delle cose che non ti arrivano dalla convenzione ma scaturiscono in maniera più originale. Ultimamente è dilagata una certa cultura da seminari di sceneggiatura e da manualetti su come si scrive un film. Molti scrivono direttamente il soggetto in una forma che loro ritengono cinematografica. Un esempio: "Mario, trent'anni, architetto, single in una Milano senza futuro né presente, esce di casa." Tutto al presente, molto paratattico, orrendo. Lo sconsiglio. Consiglio invece di scrivere dei soggetti con il dovere di suscitare calore e emozione in chi legge. Come faccio io.

La scelta tra le possibili varianti di una trama

Virzì: Con la trama le indecisioni non sono ammesse. Se non sei convinto del racconto che vai a fare non ti metti nemmeno a sceneggiare. Quello che si può rivedere è il modo di condurla, il modo di svolgere i

passaggi del racconto: se una cosa è meglio dirla o non dirla, dirla dopo o dirla prima, se il personaggio è meglio farlo essere in un modo oppure in un altro, se ci sono cose inverosimili. Di solito, quello che mi tormenta molto è il finale di una storia. I primi tentativi tendono ad essere sempre sconcertanti. Poi mi dispiace e penso: "Ma perché devo essere così cattivo con i personaggi?" e mi pongo il problema di addolcire un po' il racconto. Non è solo questione di happy end. Il finale è un punto alla fine di un lavoro, è l'ultima volta che lo si fa, che si può decidere come farlo. L'ultima immagine de "La bella vita", quella in cui Mirella cammina sul molo insieme a mia figlia e ad un altro bambino, l'ho girata dopo aver montato il film, perché ho pensato che sulla voce di Mirella ci dovessero essere delle immagini sue; altrimenti, ci sarebbero stati Bruno, i suoi amici e gli extracomunitari che facevano il bagno.

Bruni: Anche la scena della riconversione del terreno in stabilimento balneare era diversa nella sceneggiatura. Il concetto era quello, ma la destinazione del terreno era un'altra. Quando scrivevamo non sapevamo che quel terreno sarebbe stato sul mare, l'avevamo pensato in campagna e avevamo deciso di farci un camping. Poi, trovato il terreno, ci siamo resi conto che al di là delle dune c'era il mare e che c'era questo capanno, allora abbiamo pensato di fare un ristorante sul mare, che fra l'altro è una cosa molto bella, perché è come se loro scoprissero improvvisamente che, alzando un po' gli occhi, hanno di fronte delle risorze che non avevano mai preso in

considerazione: vivono in un posto bello, dove c'è il mare, dove c'è la spiaggia, e non se ne sono mai accorti. Invece, in "Ferie d'agosto", la scena del confronto tra le due famiglie a quella cena-dibattito semitelevisivo era così già in sceneggiatura. Era una specie di "Tempo reale", un programma di informazione di RAI TRE condotto da Michele Santoro, e doveva dare l'idea dei passanti che man mano si fermavano e cominciavano a parteggiare per uno dei due gruppi. L'unica modifica è stata apportata in fase di montaggio, perché c'erano un paio di argomenti in più a favore di Mazzalupi e avevamo paura di fare troppo il gioco della destra, uscendo in campagna elettorale. Silvio Orlando, ad un certo punto, faceva tutta una citazione di Horkheimer, in tedesco; faceva schiantare dal ridere, era veramente assurda, ma troppo ridicola di fronte ad un interlocutore come quello.

Dalla sceneggiatura alla scelta della regia

Virzì: Il lettore sensibile riconosce nell'andamento della lettura, non tanto riga per riga quanto passo dopo passo, il tipo di movimento e di musicalità che traspaiono dai dialoghi e dal racconto, sente il momento dello stacco, della battuta, dei tempi, il momento di creare questo tipo di atmosfera da melò. Il passo de "La bella vita" non è il passo di "Ferie d'agosto", dove le pause sono tutte mangiate. È qui che si vede la bontà della regola di Billy Wilder: nelle commedie, gli attori devono recitare due volte più veloci. Credo che un buon lettore senta la musica, senta la

parte e senta anche la scena che ha più rilievo e quella che ne ha meno. Di conseguenza, quella che avrà il tipo di ripresa più enfatizzata, i movimenti, la faccia, quella che avrà un commento musicale, quella che avrà un accento. Le inquadrature, però, a livello di movimenti di macchina, di regia, vengono dopo la sceneggiatura. Ne "La bella vita" ci sono due riprese con la camera a spalla, più drammatica e più concitata; quando Bruno dice a Rossella: "Sei tu che alludi come una stolta. Cosa hai detto? Cos'è, la mi' moglie?" e quando litiga con Mirella. Altrimenti prevalgono le riprese ferme, perché cercavo un tipo di impaginazione classica, quasi all'antica. Siccome il cinema classico in Italia forse non c'è e non c'è mai stato, me lo sono inventato con delle riprese sobrie, non proprio vistose. "Ferie d'agosto" è prevalentemente girato con la steadycam in movimento; c'era un operatore che mandavo addosso agli attori. Sicuramente, mi aveva colpito il modo di girare di Woody Allen, dove prevalgono i dialoghi fra gli attori che escono di campo e si muovono. Per quanto riguarda i primi piani, a me piace vedere la faccia degli attori. Teoricamente, bisognerebbe arrivare naturalmente al primo piano, nel senso che non si dovrebbe accorgerci che c'è qualcuno che ha montato, perché la storia ci spinge dentro e ci fa venir voglia di vedere cosa succede sulla faccia dell'attore. Ho usato molti più primi piani ne "La bella vita", film molto più rigoroso e sobrio come stile di ripresa, che in "Ferie d'agosto", girato prevalentemente con la steadycam in movimento, perché è un film corale, dinamico.

Bruni: Quando scrivi in sceneggiatura ti preoccupi della chiarezza interpretativa di quello che scrivi in vista della messa in scena. Per esempio, se scrivi: "Francesco è seduto al tavolo e guarda quella ragazza seduta là", capisci che sarà un controcampo e quindi lo segnali già in fase di scrittura. Per quanto riguarda certe inquadrature importanti, come possono essere dei dolly, dei dettagli o dei campi lunghi molto accentuati, anche io cerco di indicarli con mezzi esclusivamente letterari, per non far ricorso al linguaggio tecnico. Prendiamo l'ampiezza di una inquadratura; se scrivi: "le sue dita tamburellano sul tavolo", capisci che quello sarà un dettaglio, non una cosa che cogli con una inquadratura larga, oppure, viceversa, se scrivi: "la città splende illuminata nella notte", puoi anche dare l'idea di un movimento. Per esempio, non mi ricordo in quale romanzo di Dickens c'è un esempio di carrello a stringere su un personaggio che descrive prima la stanza in cui è seduta la vecchia, poi come è seduta, poi va a vedere vicino come tiene le mani, come è il suo viso, fino alle rughe della faccia. Quello è proprio un movimento. Come Paolo, anche io ho la tendenza a rendere piacevole la lettura di una sceneggiatura quasi come se fosse un romanzo. Tutte le volte che leggi sigle come pp. o ppp. o mdp. sono cose che improvvisamente provocano un senso di straniamento, perché ti danno tutta la misura della tecnica che c'è in mezzo. La lettura della sceneggiatura è già abbastanza faticosa, quando ci sono quelle cose lì diventa davvero fastidiosa. Quando scrivo con Paolo, certe cose le diamo per inteso; so già come deciderà

oppure ce lo diciamo a voce e allora non è nemmeno il caso di indicare tutto. Il cinema italiano è a tendenza artigianale, nel senso che quando vai a girare ti rendi conto che mancano le cose: magari tu volevi un motoscafo, però non ci sono soldi, e ti devi accontentare di una barca a remi. Spesso devi adattare, ricucire situazioni, tagliare personaggi. Oppure ti rendi conto che quell'attore non riesce a dire bene quelle battute, non gli piace quella scena, non se la sente, e allora lavori con lui, provi e gliela riscrivi. Sono tutte cose molto pratiche, non sul senso generale del film, di solito. Io sono stato sull'isola per tutte le riprese di "Ferie d'agosto", ma non sono intervenuto granché. Avevamo solo dei problemi con il finale; ne avevamo un altro che abbiamo girato, ma non montato. Sull'isola rimanevano Silvio Orlando con la Morante e la bambina, e lui, un giorno, mentre sta piovendo e Cecilia dorme, sente la televisione dei vicini. Si avvicina, perché ha sentito che è una telecronaca sportiva, si affaccia, Mazzalupi lo invita dentro e insieme si mettono a guardare i mondiali di atletica leggera, dove c'è Fiona May che vince una medaglia d'oro per l'Italia. E Fantastichini dice: "Ma che è questa? È italiana? Ma è nera." Insomma, alla fine c'era una sorta di strana riconciliazione fra i due personaggi sul tema sportivo. Abbiamo deciso di non montarla perché era un po' qualunquista. Ma il film non finiva qui; dopo c'era il racconto di uno sfollamento sotto le bombe dei tedeschi. Silvio Orlando era lasciato solo con una vecchia che, sentendo i tuoni, si ricordava dei bombardamenti della seconda guerra mondiale. Insomma, c'erano troppi

temi, raccontati troppo in fretta, con un significato troppo grande: la riconciliazione, l'integrazione razziale, la liberazione dal nazismo come eredità comune degli italiani: troppo in troppo poco tempo. Quella scena, fra l'altro, era stata scritta sull'isola, girata e poi tagliata. Per cui era meglio non far niente.

Tempo scenico e tempo reale

Bruni: I tempi nella sceneggiatura seguono conteggi matematici abbastanza precisi. In sede produttiva ci sono delle persone che hanno la capacità di vedere quanto dura una scena e cronometrano il copione leggendolo. Si calcola che una scena scritta secondo lo stile della pagina all'italiana, cioè con la colonna descrittiva della scena a sinistra e il dialogo a destra, duri circa mezzo minuto a pagina. Invece, quelle scritte all'americana, cioè con la descrizione a tutta pagina e il dialogo incentrato, sono circa quarantacinque secondi a pagina. Quindi, in media, un copione scritto all'italiana dovrebbe essere lungo sulle 180-200 pagine, mentre un copione all'americana sulle 150-170. Poi tutto può variare, perché all'interno puoi avere molte scene d'azione, dove non c'è tanto dialogo, quindi durano di meno. Per esempio, se partecipi al concorso del Premio Solinas (un concorso che ogni anno premia le migliori sceneggiature inedite per lungometraggi), nel bando di concorso ti danno dei limiti precisi per i copioni. Poi uno potrebbe anche voler fare un film di due ore. Però, dopo sorgono problemi con la distribuzione. Per esempio, "Ferie d'agosto", ad un primo montaggio

durava due ore e cinque minuti ed è stato tagliato di venti minuti, anche se non è saltato niente di fondamentale, nessuna scena intera, si è solo tagliuzzato qualcosa all'interno delle scene, e si sente, perché il ritmo è molto più incalzante. Del resto, la distribuzione e i gestori vogliono fare cinque proiezioni al giorno invece di quattro. Se fai un film di due ore viene mandato in sala una volta in meno al giorno e ciò significa minori incassi. Quindi bisogna avere a che fare anche con questi problemi. Che Scorsese, evidentemente, non ha!

I dialoghi

Virzì: I dialoghi sono scritti dopo la scaletta, quando si comincia a sceneggiare e si segue un particolare metodo di scrittura che ha delle regole quasi teatrali, soprattutto per le commedie parlate. I dialoghi si fanno ad alta voce, si cerca il tono, il gesto, perché, nella vita la gente parla anche in maniera un po' inconsulta, specie quando è emozionata. Un dialogo cui io tengo molto ne "La bella vita", e che forse è stata una delle cose più difficili da realizzare, è quello in cui Mirella si confessa e Bruno si sfoga. Ad un certo punto, lui piange e va a mettere la testa sotto l'acqua, e lei gli dice: "Bruno, cosa fai?", e lui: "Ma chi ti conosce?", lei: "Bruno, è tutto finito", e lui, di nuovo: "Ma ci devo credere che è tutto finito? Che cosa? Ma chi sei? Ma chi ti conosce? Ma cosa vuoi da me?" Non c'è neanche una grande consequenzialità, non c'è botta e risposta. Poi lui, di nuovo: "Mirella, lasciami stare", e poi: "Sì", "No", cominciano ad urlare. Anche in "Ferie d'agosto" c'è una bisticciata un po'

inconsulta fra Silvio Orlando e la Morante, con un dialogo polemico e graffiante. Questo modo di procedere nel dialogo credo non riuscirebbe a venire fuori nella solitudine di una cameretta adolescenziale con la macchina da scrivere. Invece, mettendoti lì e facendo un po' le voci dei personaggi cominci a sentire come suona e senti anche se la cosa è verosimile o no. A me piace anche cancellare quando è necessario e detesto quei registi che fanno pubblica lettura dei propri copioni, quelli che ti mostrano i muscoli, gli esibizionisti che prorompono dallo schermo e fanno "Bu!" allo spettatore per dirgli: "Eh, avete visto? Ganzo!" Mi piace il regista che si annienta, un po' come i romanzieri veristi. Mandare avanti i personaggi trovo sia un atto di grande umiltà, un gesto nobile.

Bruni: Recitare i dialoghi ad alta voce è una pratica che ho con Paolo perché siamo amici da tantissimo tempo; per noi non c'è differenza tra la conversazione e il lavoro. Ci sediamo uno alla tastiera e l'altro accanto e ogni tanto ci diamo il cambio; mentre uno scrive l'altro legge e butta lì la battuta seguente; si prova mentre si scrive e si scrive un capitolo alla volta. Invece, quando ho scritto "La seconda volta", con Calopresti, non è stato così. Io e l'altra sceneggiatrice ci siamo divisi la scaletta delle scene, le abbiamo scritte separatamente e poi le abbiamo messe insieme e uniformate. Questo è il procedimento classico quando ci sono più persone che sceneggiano. Una persona poi, in genere quella più esperta, si prende l'incarico di uniformare lo stile dei vari scrittori. Magari uno può avere inteso un personaggio in una certa maniera

e avergli dato delle caratteristiche che invece un altro non gli ha dato. Nel caso di "La seconda volta" sono stato io ad incaricarmi di uniformare i dialoghi; il linguaggio dei personaggi era essenziale, poiché c'era pochissima conversazione. Quel copione aveva delle caratteristiche diverse da quelle cui sono abituato. Non sfruttava l'elemento dialettale ed era basato meno sullo scambio di battute, quindi più neutro, più distaccato, più letterario, in qualche punto molto letterario. C'erano degli scambi di battute calibrati alla virgola.

La musica

Virzì: Inserire la colonna sonora ne "La bella vita" è stato un inferno vero e proprio, perché a parte la musica, diciamo sinfonica, un po' alla "Via col vento", del finale, io non condivido una nota del commento musicale, che mi è stato imposto dal produttore. Ora, il produttore si chiama Roberto Cimpanelli e il musicista si chiama Claudio Cimpanelli. Forse c'è qualche nesso... Per "Ferie d'agosto", invece, non ho avuto problemi. Molti temi addirittura erano stati composti prima delle riprese, perché sapevamo già che tipo di musicalità dare e ci interessava questo incontro tra una fanfara paesana da tradizione italiana antica e altre musicalità comico-malinconiche. Volevo che la fanfara commentasse gli scontri epici fra questi due gruppi nelle scene esterne e che il mandolino e la chitarra commentassero una specie di esistenzialismo minimalista nelle altre scene. Il musicista, Battista Cordaro, era un amico. È un jazzista che ricorda, nel suono, Roberto Gatto e

Enrico Rava. Già durante la stesura del copione ci siamo ascoltati un po' di temi napoletani, perché eravamo alla ricerca di qualcosa che avesse un sapore di italiano antico-classico per ironizzarci sopra.

Le ambientazioni

Virzì: I sopralluoghi si fanno dopo aver scritto alcune versioni del copione, che io vivo come un lavoro ininterrotto, sia come regista sia come sceneggiatore. Dopo i sopralluoghi scaturiscono sempre idee o modi di raccontare le scene più adatti all'ambiente o capita che l'ambiente stesso ti ispiri qualcosa di nuovo. Adoro questa fase, perché io riscrivo molto, sette o otto versioni del copione, di cui due o tre scaturiscono proprio dai sopralluoghi e le altre dopo. Nel caso de "La bella vita" è stata molto importante la scelta delle acciaierie, che hanno modificato forse un sapore e un profumo che a sua volta ha modificato gli ambienti delle scene. Mentre facevamo i sopralluoghi era in corso la trattativa fra la direzione delle acciaierie e il sindacato sulla questione della cassa integrazione; una cosa importantissima che interessava anche a noi. Ci fu più di un mese di sciopero, quaranta giorni e rotti. Abbiamo girato il film a maggio e questi avvenimenti accadevano tra la fine del 1992 e l'inizio del 1993, perché le lettere di licenziamento arrivarono dopo la Befana. Nelle versioni precedenti del copione era probabilmente messa a fuoco maggiormente l'altra questione, ovvero l'imborghesimento della classe operaia, per cui le mogli degli operai

sognavano l'uomo di successo televisivo e non più il capopopolo orgoglioso, fiero e proletario. Con quello che stava accadendo cominciava a emergere questa cosa degli operai cassintegrati che non sapevano cosa fare dalla mattina alla sera; uno, come ho raccontato anche io, aveva fatto un capanno a Populonia per andare a preparare la caccia fuori stagione. Insomma, abbiamo incontrato un sacco di gente, di operai. Con la mia telecamerina sono andato a parlare con alcuni cassintegrati e mi sono fatto raccontare com'era stato il giorno in cui avevano ricevuto questa lettera. Avevo cercato di assorbire quel sentimento, quelle ottocento lettere che, come dice la Ferilli, erano arrivate quel giorno tutte insieme. La battuta del personaggio che dice che doveva comprare la mountain bike per il figliolo e che non gliela poteva più comprare era vera. Quindi, in quel caso, più che di un sopralluogo ambientale si trattava di un sopralluogo ambientale in senso ampio, di documentazione umana, su come si poteva riflettere questo clima. Arrivava la recessione, non c'era più la questione del sindacato che organizzava le gite alle Maldive, bensì la cosa buffa e straziante della maturazione di questa novità: la perdita del lavoro. Documentarsi è importante, lo raccomando a tutti, anche per sapere cose che non ci saranno nel film ma che, in fondo, ci rimangono. È come per i personaggi. Bisogna sapere tutto di loro, dai gusti alimentari al numero di telefono, anche se poi non esisterà. Servono anche i disegnetti, i raccontini che vanno al di là, i pensieri. Tutto ciò è più funzionale a noi che agli attori,

perché il loro lavoro non deve essere sempre di totale consapevolezza di quello che sta facendo.

Bruni: Avevamo fatto anche la descrizione del motorino di Bigagli. Il vecchio Garelli ci sembrava un'immagine un po' vetusta, ma ci abbiamo riflettuto e ci siamo detti che, in realtà, probabilmente un operaio avrebbe avuto un motorino vecchio e arrugginito e allora abbiamo lasciato il Garelli. L'altra realtà importante sulla quale ci siamo documentati è quella delle televisioni private; anche se le scene nella tv privata sono state girate in studio, a Roma. Abbiamo visto quello che c'era in zona e conosciuto alcune persone. Invece, l'ispezione dei manager giapponesi è un'idea nostra, per dare il senso di qualcosa di più grande che sta per succedere. Fra l'altro, era un'ipotesi abbastanza concreta e vera all'epoca. Inoltre, ci dava un pretesto comico molto forte: questi operai alle prese con dei manager giapponesi ipertecnologici che visitavano l'impianto era una cosa da sfruttare in pieno.

Virzì: La scelta di ambientare "Ferie d'agosto" sull'isola di Ventotene è stata interessante. Il rapporto con gli isolani, quella stirpe di coloni mandati dai Borboni, ex galeotti per lo più, ex prostitute, è stato ottimo. Noi, essendo di Livorno, ci siamo trovati subito a nostro agio con loro! E loro erano contenti, perché eravamo fuori stagione; abbiamo girato fra settembre e novembre, quindi abbiamo portato quattrini in un periodo in cui non c'era turismo. Poi, molti dei trenta, quaranta abitanti quanti sono hanno anche recitato;

come il vecchietto che passa alla fine. Ritrovarsi tutti in uno stesso luogo, un'isola, dove non c'era nient'altro da fare se non lavorare e dedicarsi al film e allo studio del copione è stato molto utile per la comitiva di attori. Siamo riusciti a raggiungere uno stato di concentrazione e di coinvolgimento molto simile a quello di una piccola comunità terapeutica.

I personaggi.

Bruni: Alcuni personaggi sono nati esclusivamente dalla nostra fantasia e altri sono ispirati anche a personaggi più o meno conosciuti, perché l'esperienza di vacanza dei Molino l'abbiamo vissuta entrambi. Soprattutto per quanto riguarda quel gruppo, abbiamo pensato di ispirarci a delle persone conosciute, ma non solo, abbiamo pensato di scrivere i personaggi anche in base agli attori che avevamo scelto. Ogni personaggio ha una sua piccola storia che lo tiene in piedi e non lo fa diventare una macchietta, una sagoma ad una sola dimensione; per ognuno si fa un piccolo ritratto e si dicono anche delle cose che, specialmente in un film come questo, corale, non si ha modo poi di raccontare completamente. L'importante però è saperle. Quindi ci siamo messi a tavolino e abbiamo detto, per esempio, di Marcello che è una persona entusiasta, espansiva, però depressa all'interno della famiglia, è un dolcione che pensa che avrebbe potuto essere un cantante.

Virzì: Un film corale è come un'antologia di racconti che poi vanno sapientemente intrecciati. I personaggi sono descritti nelle sceneggiature come nei romanzi e

ognuno deve meritare un film per avere dignità dentro un film corale. Di loro si descrive quello che fanno, ma anche come sono dentro. L'importante è far durare l'interesse per il personaggio per tutto il racconto, per tutto il film, e lo sceneggiatore deve giocare questo tempo. Qui entra la coscienza del drammaturgo. In "Ferie d'agosto" mi sembra abbastanza evidente. Ci sono dei personaggi che di primo acchito mostrano il loro lato buffo, come il Mazzalupi: un bestione ignorante e energico; poi appare il lato misterioso: è ossessionato dal lavoro e dal tempo; poi il lato inquietante: è brutto, sgradevole e arrogante con l'extracomunitario; poi il lato bonario e simpatico: quando si mette lì e cerca di mettere d'accordo tutti; poi il lato disperato: quando si rende conto che alla cognata non gliene frega nulla, che la sua vita è con un altro, che la figlia lo odia e allora si vorrebbe sparare. Il personaggio si presenta con il copione, non separatamente. E gli attori devono trovarlo all'interno della storia. Ci sono attori con i quali lavori in assoluta consapevolezza del loro lavoro, altri con i quali lavori malgrado loro e li imbrogli anche un po'. Per dire, una delle attrici di "Ferie d'agosto" è convinta che il proprio personaggio sia un genio poeticissimo e io non gliel'ho mica detto che in realtà era un personaggio rintronato e risibile! Per descrivere i personaggi faccio delle schede che mi servono esclusivamente per un singolo film. Non ho uno schedario, ma ci sono, per esempio, degli archetipi che ritornano spesso nelle sceneggiature scritte da me e da Francesco, ci sono delle maschere nostrane che hanno ispirato dei personaggi, specialmente

nell'universo livornese. Non ci sono maschere a priori, sono maschere ad hoc. Bisogna fare attenzione a non confondere le maschere con le macchiette. La macchietta parla con la erre moscia, non ha psicologia, ha caratteristiche puramente esteriori, tic buffi e riconoscibili. Non credo che nel mio film ci siano personaggi di questo tipo, almeno lo spero. Quelli che hanno anche più fascino non sono macchiette, sono personaggi comici, che è diverso. La macchietta è una figura dell'avanspettacolo che si distingue per una caratteristica esterna, come gli occhi storti o le orecchie a sventola e basta. In "Ferie d'agosto" i personaggi sono presentati in maniera comica: la loro prima faccia è parodistica ma, man mano che la storia avanza, mostrano facce diverse. Per esempio, alla prima presentazione Sandro Molino, il personaggio interpretato da Silvio Orlando, sembra saccente, mette i puntini sulle i, è attaccato alle questioni lessicali, insomma, è presentato in modo ironizzato, molto caricato verso una certa direzione. Mazzalupi è presentato come quello che porta in braccio la mamma e che dice che "il posto è selvaggio, sole, mare, natura, grigliate de pesce" e chiede "come se prende da voi Italia Uno". Poi conosciamo, di entrambi, altre facce, anche più drammatiche. Quindi non si tratta di macchiette, perché la macchietta ha solo una faccia. Quando fai la commedia, il punto di partenza deve per forza essere il mettere l'accento su un aspetto del carattere di ogni personaggio, per differenziarli l'uno dall'altro. Poi, l'impegno che fa la differenza, credo, per farla bene o farla male, farla con l'anima o farla in

maniera un po' più volgare, è di arrotondare il più possibile il personaggio, di dargli anche altre facce. Facciamo un esempio: Gigio Alberti in "Ferie d'agosto" è una specie di giramondo un po' fatuo, legge "Il Manifesto", fa dei workshop per quelli del Terzo Mondo, cioè probabilmente non fa un cazzo. Si conosce di lui un aspetto buffo di uomo un po' irresoluto ed è quello che probabilmente batte di più sullo stesso tasto, solo che ha una scena, una, in cui improvvisamente parla con la bambina e capisci che lui è consapevole di se stesso e del fatto di essere un po' disprezzato dagli altri, è consapevole della sua miseria umana. Fa gli stages terzomondisti, ma dice "che palle!" e sogna una vita normale. Nella vita spesso si è più simili a delle macchiette che a dei personaggi, e la bravura nel capirci sta negli altri che ci devono guardare.

Bruni: Le due famiglie sono un concentrato sia di stereotipi, sia di caratteristiche di una certa umanità che poi è più varia, diversa; sono un piccolo parlamento e ognuno di loro riassume delle caratteristiche umane di tutto l'ambiente che conosciamo, nel senso che non sono rarefatti nel loro manifestarsi, ma fortemente caratterizzati. E questo è un po' il tono della narrazione.

I nomi dei personaggi

Bruni: Jerry Fumo si chiama così perché è un personaggio fumoso, fatuo, che sembra molto sicuro di se e invece è un poveraccio. Ogni tanto, quando è possibile, si cerca di dare dei nomi che, senza far diventare i

personaggi delle macchiette, si adattino bene alle loro caratteristiche particolari o ne sintetizzino il senso. Come dicevano i latini, "nomina sunt homina", cioè i nomi sono presagi dei caratteri. Fra l'altro, Jerry Fumo è un soprannome, perché lui si chiama Gerardo Fumarola, un nome d'arte che si è dato lui stesso, ritenendolo probabilmente molto elegante. Quando siamo andati a girare il film, sul ciak si intitolava "Fumo di Piombino". Cecioni, il cognome del personaggio di Sabrina Ferilli, ha una matrice popolare, e non solo per il fatto che lei arde d'amore e di sensualità. Anche Mazzalupi è un cognome rivelatore del carattere del personaggio. Basta immaginare uno che ammazza un lupo con le sue mani e si ha l'idea del personaggio. Mentre Molino è più delicato.

Gli attori di "ferie d'agosto".

Bruni: La scelta di alcuni attori è stata fatta dopo la completa stesura della sceneggiatura. Per esempio, far recitare a Piero Natoli, più conosciuto come regista, il personaggio di Marcello, è stata un'idea di Paolo. Natoli è quello che mi piace di più. Di lui è stato consapevolmente sfruttato un aspetto che forse lui non ama di se stesso.

Virzì: Se uno conosce Natoli stenta a credere che sia veramente così. È davvero uno spettacolo. Ha cinquantatré anni, ma non li dimostra. Ha ancora il cuore di un bambino e fa questi suoi film un po' bambineschi, anche graziosi. Mi astengo da altri giudizi. Lavorare con un attore come lui, che non conosce molto le proprie

attitudini, nonostante abbia fatto film con altri registi, anche in piccolissimi ruoli, significa imbrogliarlo un po'. Forse non se ne è reso conto di essere così buffo e comico.

Bruni: Fantastichini, invece, è stato chiamato a interpretare un ruolo completamente diverso da quelli che fa di solito, con una patina criminale.

Virzì: Una parte stronza, che era poi la parte buffa del suo personaggio. Laura Morante, invece, è un'attrice che non aveva mai praticato uno stile di recitazione buffo, con accento toscano. Ci sembrava che rappresentasse l'emblema di un tipo di bellezza di sinistra, tra virgolette, la donna ideale di un opinionista di sinistra, e tuttavia dovevamo metterla in burletta rispetto alle apparizioni sue in altri film come quelli di Amelio o di Moretti. È stata molto brava. Lo si vede anche nelle bellissima scena d'amore con Orlando, forse sexy, però sicuramente umana. Con lui si fece una vacanza nel 1994, a Ginostra. Non c'erano i Mazzalupi però. È un uomo intelligente, una persona con cui puoi avere anche un dialogo sensato su quello che stai facendo. Era stato scelto fin dall'inizio per quel ruolo.

Gli attori de "La bella vita"

Virzì: Bigagli lo abbiamo scelto fin dall'inizio, perché Bruno è lui. Nella vita ha la faccia triste, sembra un cane bastonato, quindi di lui si accentua il contrario. È un pezzo di ragazzone gioviale, allegro, non c'è bisogno di dire che è triste, ognuno lo vede che è triste, quindi gli si fa dire:

“Alla grande! Si fa la bella vita”, gli si dà un’euforia apparente che però non nasconde la sua tristezza, anzi la esalta. È come se uno cercasse disperatamente, ma inutilmente, di tirarsi su il morale per non accasciarsi troppo. Anche Ghini lo abbiamo scelto abbastanza presto. Invece Mirella l’ho aspettata, l’ho proprio cercata. La produzione voleva darmi un’altra attrice, Nancy Brilli. Allora ho cominciato a fare dei provini, a brigare, a cercare. La Ferilli aveva già fatto dei piccoli ruoli. Era antropologicamente buffissima, con quest’accento “dinghete, donghete”, quindi l’ho fatta lavorare un mesetto a provare le battute in toscano e poi l’ho scelta.

La voce narrante ne “La bella vita”

Bruni: La voce narrante ne “La bella vita” è stata prevista fin da subito; è una cosa cui soprattutto Paolo teneva molto, perché è un espediente che ti permette di dare al film un tono da romanzo e di dare il senso dello scorrere del tempo con un tono più epico. Anche se poi in realtà non è giustificatissima. Qualcuno infatti ci ha chiesto a chi sta parlando il protagonista, dov’è, chi è e perché racconta questa storia, così ci siamo posti il problema di dare una cornice a Bigagli che raccontava questa storia a qualcuno. Poi abbiamo visto che il film funzionava bene anche semplicemente con questa voce quasi da narratore fuori campo e l’abbiamo lasciata com’era. Una cosa che mi è dispiaciuta molto è stata il taglio di una scena nel sottofinale. Jerry Fumo, un po’ imbolsito, con gli occhiali, con i capelli diversi, cambiato, perché

questa donna (che fra l’altro era mia moglie) l’aveva rimesso al suo posto, tornava a Piombino dopo qualche tempo e andava a suonare a casa di Mirella e di Bruno. Andava lì sperando chissà che cosa, di salutare Mirella, e invece si trovava di fronte Bruno, ormai uomo solo. Rimaneva un po’ sulla porta e si capiva che aveva voglia di parlare. Allora Bruno, anche se un po’ malvolentieri, lo faceva entrare in casa, si mettevano a parlare e Fumo diceva: “Abbiamo tante cose da dirci io e te” e Bruno: “Beh, sì...” Poi entrava la voce fuori campo di Bruno che diceva: “Siamo stati in silenzio per tutto il tempo. Poi abbiamo parlato un po’ della Fiorentina, degli schemi della Nazionale. E poi se ne è andato”. Era molto carina, c’era il senso di questa grande rivalità, di questo odio fra i due, ormai stemperato dalle vicende, perché lei se ne era andata e l’avevano persa tutti e due. Questa cosa li rendeva patetici, in un certo senso. Ogni tanto succede che saltino delle scene, con grande rammarico, specialmente quando sono già state girate. Il problema de “La bella vita” è che aveva troppi finali e tante cose sono saltate, come la morte del padre di Bruno, non girata e tolta anche dalla voce fuori campo, che diceva: “Fra l’altro, Mirella, ti volevo dire che è morto il mio babbo...” In realtà, il film finisce tante volte: quando lei parte, quando lui va a ritrovare gli amici, quando rivediamo lei all’Elba. C’è proprio la difficoltà di staccarsi da questi personaggi cui eravamo affezionati.

Le due famiglie in "Ferie d'agosto"

Bruni: Forse abbiamo avuto un atteggiamento meno indulgente verso i Mazzalupi, ma non volevamo dire che tutte le famiglie di destra sono come loro. Lo spirito col quale il Mazzalupi spara sui gabbiani e sull'ambulante extracomunitario è assolutamente infantile, magari non aveva niente contro quel ragazzo. In una prima stesura del copione ci era venuto molto facile fare del sarcasmo sulla famiglia dei Mazzalupi perché, di primo acchito, erano più lontani da noi e, in realtà, in questo modo avevamo assunto il punto di vista un po' snobistico degli altri. Questa sceneggiatura era di fatto molto sbilanciata, perché una famiglia faceva molto ridere, essendo tutti goffi e ridicoli, mentre gli altri erano un po' pallidi, un po' sciapiti. Sono stati gli stessi produttori a farcelo notare e ci siamo resi conto che ironizzare sui tic di certa sinistra è molto più divertente. Anch'io avevo tantissimi rospi in gola sul comportamento di certe persone che frequentavo. Per dire, ho fatto queste vacanze a Ginostra, a Giannutri, e mi infastidiva il finto pauperismo, questo mettersi per forza in condizione di estremo disagio, di estrema povertà. Mi ricordo che dopo cinque giorni di quella vacanza non ne potevo più e mi chiedevo perché non ci dovesse essere la luce. Io volevo leggere la sera! Anche il tenore di certe conversazioni, l'aria sempre un po' annoiata, la mancanza di entusiasmo nello stare insieme, la cattiveria detta alle spalle, l'ironia sempre serpeggiante nella conversazione. Insomma, ci è venuto molto facile prendere in giro questi

comportamenti. Penso addirittura che questa satira sia più profonda di quella che colpisce l'altra famiglia e che, alla fine, la sceneggiatura risulti molto equilibrata. C'è questo fatto dello sparo, ma credo che lo spirito con cui loro compiono quell'azione non sia quello puramente intollerante. È un fatto che sicuramente fa pendere decisamente l'ago della bilancia a loro torto, palesando che alla base c'è uno spirito che parteggia un po' di più per la famiglia di sinistra. Altrimenti sarebbe stata un po' ambigua come operazione! Anche se proprio da sinistra ci sono arrivate le critiche più dure e qualcuno ha anche detto che questo è il primo film di destra girato da un regista di sinistra, perché ci viene rimproverato di ascoltare e di giustificare troppo le ragioni dei Mazzalupi, cioè di presentare in maniera troppo umana quelli che stanno dall'altra parte. Credo invece che il bello del film sia proprio questo mettere alla berlina lo snobismo antipatico di certa sinistra, come fa il personaggio di Silvio Vannucci che quando si ubriaca dice: "Voi siete simpatici, non quegli antipatici con cui sono venuto in vacanza. Viva il Polo delle Libertà!" Per esempio, in quel periodo ero in vacanza anche io sull'isola e vedevo che tra gli attori del film si era creato uno spirito di gruppo e di antagonismo: la Ferilli stava sempre con Fantastichini e con Natoli e gli altri stavano per conto loro. Devo dire che tendevano anche ad avere uno stile di vita simile a quello dei loro personaggi. Per cui Ferilli e compagnia facevano grandi cene, magnate, e quegli altri stavano a suonare la chitarra. Ad un certo punto, rilasciando delle interviste, dicevo: "Io sono qui in vacanza con mio figlio e

mia moglie e mi capita spesso di essere invitato a cena da questi due gruppi di attori, però devo dire che se dovessi scegliere se andare in vacanza con i Molino o con i Mazzalupi, probabilmente andrei in vacanza con i Mazzalupi. Mi sembrerebbe una situazione più adatta a me." Questa naturalmente è una boutade. Ma torniamo alla scena dello scontro con l'extracomunitario, nella quale ci sono dei movimenti: il primo si conclude con lo sparo di Mazzalupi; il secondo con il dibattito, che ha una coda, il postdibattito, ossia la sbornia e la fumata di Silvio Orlando. Da lì in poi inizia un altro movimento: quello di questa notte dove, forse in seguito ad una specie di piccola follia data dalle stelle cadenti, ci sono una serie di smascheramenti psicologici.

I tipi umani nella realtà italiana.

Virzì: Il giorno in cui abbiamo scritto la scena dei due giovani che si incontrano grazie ad Ambra, che lui conosce perché ha letto il libro di Marco Giusti e lei perché l'ha vista in TV, abbiamo rilasciato un'intervista estemporanea nella quale si diceva che l'attrazione che c'è fra queste persone così diverse è un po' rappresentata da questo personaggio televisivo che fa da tramite, che a noi interessano soprattutto i tipi umani e la realtà italiana e che avremo dato spazio ad Ambra nel film. Ciò non significava che lei sarebbe diventata una delle protagoniste, come è stato frainteso. In realtà, il film è sempre stato progettato come un film corale, con tanti personaggi. Quel commento è scaturito dal fatto che, quel giorno, la nostra attenzione era tutta rivolta

al racconto su Ambra. Questo qui pro quo mi ricorda un aneddoto su "Lo scopone scientifico". In questo film Marisa Merlini, sorella di Alberto Sordi, faceva la prostituta e gli prestava i soldi per giocare con Bette Davis. Un giorno, durante una conferenza stampa, gli attori principali erano assenti, c'era solo lei, e raccontò che il film era la storia di una prostituta che presta i soldi al fratello. Il suo punto di vista diventò la verità di quel momento. Anche quel nostro intervento su Ambra ha avuto lo stesso esito. In realtà, abbiamo dato alla protagonista di "Non è la Rai" uno spazio proporzionato al ruolo che volevamo farle ricoprire; non a caso abbiamo concluso il film su quell'urlo disperato della ragazza. Diciamo che il film racconta una divaricazione, una separazione, anche sconfortante, tra la cultura alta e la cultura bassa, fra l'élite istruita e la plebe ricca e ignorante. Io ritengo che ci sia una specie di paradossale speranza di dialogo fra queste tribù, una orrenda e infelice e l'altra, forse, un po' spocchiosetta e scontenta. Credo che abbiano una patria comune sulla quale giocare e divertirsi a prendersi un po' in giro. Una cosa che non ci piace nel mondo di questa sinistra (che non è una sinistra, per l'amor d'Iddio, la sinistra è una cosa grande, per fortuna, o perlomeno lo era) è una specie di atteggiamento sprezzante e anche un po' razzista verso il ceto medio, ritenuto terrificante, a dispetto, invece, di una generosa disponibilità verso i diversissimi, i senegalesi, i rom, che diventa un atteggiamento di comprensione anche legittimo, da antropologi, ma che non riesce a svilupparsi verso il vicino di casa che guarda Castagna in

televisione.

Bruni: Il contrappasso dei Mazzalupi non deve essere circoscritto alla scena dello sparo, perché è molto più drammatico e lo si trova espresso meglio nella scena del mancato suicidio della figlia, che dimostra che in quella famiglia serpeggia un sentimento nero e terribile che può portare una figlia a sentirsi così orribilmente complessata. Se dall'altra parte ci sono problemi sentimentali, schermaglie amorose, qui c'è un problema gravissimo: una figlia che ha orrore della figura del padre, che aspira ad essere come quegli altri e si sente brutta e goffa perché la vita è più brutta in quella famiglia. Diciamo perciò che se la colpa è maggiore, è anche vero che il contrappasso è più forte. La solidarietà a tutti i costi con tutti gli estremi della povertà e del diverso contro l'incapacità di riuscire ad avere contatti con questa borghesia medio-piccola è un aspetto dello snobismo che rende più interessante ciò che è molto lontano e disprezzabile ciò che è più vicino ed è un aspetto che ci dava fastidio. Da romanzieri, da drammaturghi, da cineasti, da ragazzetti che fanno storie, ci pareva doveroso sviluppare questo ragionamento, cioè riuscire a provare umana pietà per un mondo che non condividiamo naturalmente. E ci piace pensare che il più tollerante sia un ragazzino, un fricchettone del Duemila, un rapinatore dei centri sociali che ascolta i Mau Mau e legge libri su Ambra e letteratura cyber; ci piace pensare che sia lui a spalancare la speranza verso la questione che dividerà il paese nel futuro: il razzismo, gli immigrati. La speranza è che ci sia spazio per tutti e che ci sia

apertura verso tutti, e che l'arrivo dei tanti amici dalle altre parti del mondo ci migliori. E speriamo che questi ragazzi che conoscono la cultura africana attraverso la musica, l'arte, le arti figurative e che la trovano simpatica, facciano dilagare questa simpatia, affinché diventi patrimonio comune dei giovani, dei giovani italiani di domani, altrimenti sono cazzi.

La rappresentazione della vita

Virzì: C'è un libro di un certo Stillman, "Illimited fiction" in cui si dice che la vita è un caos sconnesso e ininterrotto di eventi di cui l'essere umano, se li vive, non riesce a cogliere i nessi, a dar loro un senso, bombardato com'è dalle immagini, ma cerca comunque di dare un ordine a questo casino. Lo scrittore fa un lavoro del genere, racconta degli eventi dandogli un nesso, che è quello della favola, con un inizio e una fine, e dà un'impressione gratificante: che la vita abbia un senso, che le cose che avvengono abbiano anche un disegno. Cosa che invece, purtroppo, nella vita, a mio parere, non c'è. Se Madame Bovary avesse letto il romanzo di Flaubert, "Madame Bovary", avrebbe sofferto un po' meno. Le storie confortano i bambini prima di addormentarsi perché gli fanno sentire che esiste il dolore ma esiste anche la salvezza dal dolore, che esistono i drammi, ma esistono anche le riconciliazioni. Infatti, i bambini adorano le storie. Mia figlia è rimasta molto male per il finale di "Pocahontas". Valle a spiegare perché finisce così. Mme Bovary ha letto tanti romanzi, però non ha letto il romanzo

della propria vita. Certo, c'è anche la cattiva letteratura che può far male e farti sognare alla rovescia. Fondamentalmente, credo che le storie curino. Forse perché sono una persona molto sensibile alla tristezza delle cose della vita, tendo tantissimo alla riflessione. Io sono un uomo molto disperato e, per darmi conforto, mi racconto delle storie da solo. In particolare, nel caso de "La bella vita" c'era questo senso di magone, di struggimento straziante che provavo vedendo questo mondo, che conosco bene, che sento familiare, in questo stato di desolazione, di frustrazione, di mancanza di orgoglio, di afflosciamento interiore, questo fare plop nelle mura domestiche. E volevo anche guardarlo senza superbia, senza presunzione, per dare una carezza di conforto a chi vive una cosa drammatica come la perdita del lavoro e la perdita della propria identità. "Ferie d'agosto", invece, racconta, sotto forma di scherzo, di divertimento, un sentimento di sgomento che ci percorre. Dopo il 27 marzo 1994, giorno delle elezioni politiche vinte dallo schieramento di centro-destra capeggiato da Silvio Berlusconi, sono successe delle cose molto importanti e molto brutte in questo paese, come quella di dover subire l'arroganza di questa nuova destra che andava in tivù per sentirsi parte di una festosa congrega di vincenti, questa rozzezza efficacissima di un senso comune orrendo, ma che mieteva consensi, mentre, nello stesso tempo, chi doveva detenere gli strumenti della cultura, dell'istruzione, della consapevolezza sembrava impotente. Quindi abbiamo pensato di mettere scherzosamente a confronto questi due mondi. In realtà, ogni film

si fa per una scelta. Ne "La bella vita" avevo fatto la scelta di dire a Bruno: "Non solo è doloroso, è una cosa più grande e non sono neanche capace di dirtelo cos'è la disperazione di chi non è più operaio, non è più comunista, non ci ha più i poeti come Sandro Penna che gli dedicava i poemi o i registi come Scola che gli dedicavano i film". Invece, "Ferie d'agosto" è un film che ho fatto solo per una scena, quella in cui Fantastichini dice a Orlando che i comunisti sono al governo da quarant'anni e lui non sa neanche come confrontarsi. Tanto è vero che ha ragione Molino/Orlando, però è più convincente l'altro, e questo è drammatico, per cui alla fine, "ok, ce ne freghiamo, si può sparare ai neri, ecc."

Il titolo

Bruni: La scelta del titolo per "Ferie d'agosto" è stata casuale. Ci siamo accorti dopo che suonava un po' come quelli di Vanzina, anche se, in realtà, ha un'ascendenza un po' più nobile che è, in modo un po' polemico, "Feria d'agosto", di Pavese. Avevamo proposto anche "Commedia sul mare", però è stato rifiutato subito.

Virzì: C'erano anche altri titoli, però erano molto grigiastri, non ci piacevano affatto, perché continuavano a dare questo genere di malinconia al film e ci sembrava una catastrofe. Alla somiglianza con Vanzina rispondo che le vacanze le fanno gli sfaccendati, mentre le ferie le fanno gli operai, e le fanno in agosto in particolare. Noi apparteniamo ad una generazione di cineasti, o aspiranti tali, che spesso

ha un atteggiamento programmatico molto pomposo verso il proprio lavoro. Ho sentito spesso "dichiarazioncione" che poi lasciavano spazio a dei filmini, per cui preferisco parlare poco e fare film più decenti. Non avevo invece mai pensato ad una somiglianza con "La dolce vita" di Fellini, riconducibile, forse, all'episodio del suicidio dell'amico del protagonista.

La commedia all'italiana

Virzì: Per quanto riguarda la commedia all'italiana, io e Francesco non nascondiamo mai la nostra ammirazione per quella stagione gloriosa, anche se, personalmente, mi ha un po' rotto le scatole. A volte, come battuta, quando mi chiedono chi mi ha ispirato, rispondo Vanzina e Luciano Emmer, tanto per dire qualcosa. Capita che i critici abbochino e lo scrivano sul serio. In realtà, noi facciamo dei film che ci piacerebbe vedere e l'idea di vederli anche nelle sale dove di solito proiettano degli action movies mi sembra bella. Anche la commedia all'italiana è nata dalla voglia di fare i film che gli autori avrebbero voluto vedere e ha fatto un cinema civile con sapienza, con un'anima anche, con grandi attori popolarissimi, spesso comici. Insomma, noi cerchiamo di avvicinarci a quel clima di lavoro, sapendo che quello che respiriamo noi è diverso; c'è una specie di misteriosa, indeterminata malinconia che fa parte di quest'aria italiana che un po' ci sgomenta. Stilisticamente, come regista, rivendico una differenza: io ho amato molto la commedia all'italiana, però non credo

che il mio punto d'arrivo sia un cinema in bianco e nero o, viceversa, film molto sciatti, poco curati, perché io ci metto una passione realizzativa, stilistica, un lavoro espressivo complesso. Perciò penso di distinguermi da quel punto definitivo che è "Poveri, ma belli".

Il triangolo amoroso

Virzì: "Ferie d'agosto" è tutto un triangolo. Penso che non riuscirei a fare film senza triangoli amorosi. Sono la cosa che più mi stuzzica, forse perché ho patito tanto personalmente. È una dinamica narrativa da commedia dell'arte, con la quale si può giocare con tutte le tonalità: comica, drammatica, malinconica. Mi piace molto come maniera per interpretare il quadro psicologico di ogni personaggio, per raccontare il suo amore per una persona ostacolato dal fatto che ce n'è un'altra o, viceversa, l'ingresso di una persona nell'amore di altre due. Poi ci sono anche altri sentimenti, sette o otto. Ma il triangolo è una delle dinamiche, degli archetipi possibili interni al viaggio, che è uno dei più tradizionali archetipi di racconto, corrispondente al romanzo di formazione.

La lettura semiologica di un film

Virzì: Mi hanno fatto notare che analizzare un film in ogni sua parte, scomporlo in segmenti e inserirli in apposite griglie preparate dagli studiosi di cinema al fine di applicarle a determinate leggi linguistiche, sociali e psicologiche del film non sarebbe del tutto inutile dal punto di

vista dello studioso. Si smonterebbe così un meccanismo in qualche modo naturale per gli autori e, a volte, sconosciuto al pubblico che, avendo in mano degli strumenti in più, potrebbe farsi fregare meno. Io condivido assai questo punto di vista. Credo che lo studioso abbia tutto il diritto di fare un'operazione simile e, forse, anche un po' il dovere. Mi piacerebbe, però, che chi si occupa di film si interessasse anche di quello che viene prima del film: dove l'autore è andato a infilare le mani, il materiale umano. Tutto ciò, andrebbe fatto senza scadere nell'aridità, in particolare per l'autore.

Bruni: Una volta ho assistito ad un incontro-dibattito con Roman Polanski. Intervenero molti esponenti della critica, tra i quali Edoardo Bruno, che cercavano di dare a tutti i costi un valore simbolico al suo cinema. Polanski rifuggiva assolutamente da questo tipo di lettura. Addirittura, gli chiesero quale fosse l'importanza dell'armadio nei suoi film e lui rispose che, a volte, ambientava delle scene negli interni e che capitava che ci fossero degli armadi.

La censura

Bruni: Noi abbiamo avuto dei problemi di censura per la scena del tentato suicidio della figlia di Mazzalupi, che ha impedito a molte famiglie di andare a vedere il film, togliendoci, in media, quattro spettatori. In Italia, ci sono otto o nove commissioni di censura e la fortuna sta nel non beccare quelle una o due alla cui direzione ci sono dei magistrati ancora come quelli del

tempo di Scelba. Noi abbiamo avuto sfortuna, abbiamo beccato una di quelle. Forse, un magistrato, quando va a vedere un film, si fa suggestionare dall'idea che il regista sia un grosso nome e prima di suscitare polemiche enormi su Scorsese, per esempio, ci pensa un po'. Comunque, io recentemente non avevo più sentito di problemi di questo genere e sono cascato dalle nuvole quando è successo a noi. Anche questo è il segno dei tempi.

Costi dei film "La bella vita" e "Ferie d'agosto"

Bruni: Non so esattamente quanto siano costati "La bella vita" e "Ferie d'agosto". In realtà, i costi di un film li sa veramente solo la produzione, non li sa nemmeno il regista. A volte ci sono cose anche poco chiare, vengono dichiarati maggiori costi o, viceversa, vengono nascoste delle spese. Comunque, "La bella vita" deve essere costato all'incirca due miliardi e mezzo e ne ha incassati al botteghino altrettanti; dalla parte delle spese ci sono anche la pubblicità e la stampa delle copie e dalla parte dei ricavi ci sono l'home video, i diritti televisivi, la vendita all'estero. Ecco, la vendita dei diritti d'antenna, oggi, è un prerequisito nel cinema italiano, ed è un'altra cosa molto importante. È rarissimo che si facciano dei film che non siano stati precedentemente acquistati da una televisione sulla base della sceneggiatura. Questo vuol dire che la televisione che preacquista ti impone anche degli standard. Difficilmente uno riuscirebbe a fare un film sperimentale in Italia, perché la RAI non lo comprerebbe mai per

mandarlo in prima serata, perché certe tematiche che hanno a che fare con la sfera sessuale o la violenza passano difficilmente. Credo che "La bella vita" sia stato un guadagno per il produttore. "Ferie d'agosto" deve essere costato sui tre miliardi e spiccioli; ha avuto delle grosse spese di lancio, perché è stato lanciato molto in televisione e sulla stampa, ma dovrebbe riuscire a recuperarle. "La seconda volta" è costato sui due miliardi, due miliardi e mezzo. Però è stato venduto in Francia, grazie alla popolarità di Moretti, e prevenduto a RAI UNO, quindi è stato un buon affare, considerando che non era un film commerciale. Credo che i produttori siano soddisfatti.

La produzione

Virzì: Per la produzione di "Ferie d'agosto" siamo stati agganciati da una signora bionda, con due cosce e un fisico da top model. Una croata con un'espansività da film di Kusturica. È Rita Rusic, ovviamente, la moglie del senatore che, per fortuna, non si è mai visto. Penso si occupi soprattutto della Fiorentina. Per quanto mi riguarda lo ringrazio, perché ci ha pagato puntualmente e ci ha fatto fare quello che volevamo. Anzi, meglio lavorare con una grande azienda da piccolo, quando non conti nulla e non ti caga nessuno e fai zitto zitto quello che ti pare. La signora Rita ha seguito il lavoro dalla sceneggiatura in poi. Devo dire che il suo contributo è stato molto più interessante, tipo quello di certi produttori indipendenti che si giocano la vita o la morte con il film che stanno facendo. Ma i Cecchi Gori stavano producendo una trentina di

film, perciò il clima era molto più rilassato. La signora Rusic ha seguito il lavoro con un certo divertimento e ha cominciato a mettere bocca man mano che si entusiasmava per le scelte espressive. Si capiva che non era proprio un film destinato solo ai cinema d'essai. Già con "La bella vita" coltivavamo l'illusione, o la passione, di fare un cinema popolare con l'anima. Il cinema italiano deve uscire da una nicchia, da una specie di ghetto che è quello di un pubblico esclusivamente degli appassionati. Abbiamo dei doveri quando si fa il cinematografo. Non è che scriviamo delle poesie su delle paginette bianche e speriamo nei posteri. Il cinema si fa per il presente, per delle sale con tante poltrone. Quindi ci piace immaginare di riuscire a proporre a quel pubblico, specie di ragazzi che sono stati lasciati un po' soli a vedere i film dei Vanzina, da una parte, e "Mortal Combat" dall'altra, delle commedie divertenti, mettendoci dentro, per quanto ci riguarda, passione civile, anima dei personaggi e realtà romanzesca, se ce l'abbiamo, senno ce la dà il pubblico. Questo è anche un discorsino che riguarda l'esistenza delle persone. Cecchi Gori? Secondo me c'è di mezzo un pazzo, un pazzo simpatico, che nella sua follia compie gesti audaci e perfino eroici, come quello di investire quattrini nel cinema italiano. Siamo onesti: dei dieci, quindici film italiani che produce ne vanno bene uno o due; i film di Amelio, di Mazzacurati o di Marco Tullio Giordana, non sono successi assicurati. Insomma, il fatto che questo pazzo, con i suoi soldi, rinnovi le sale o le compri, rompendo dei monopoli storici, va bene. Lunga vita al senatore! Io non lo conosco di

persona. È venuto una volta alla proiezione del film e ha detto: "Eh!" I primi venti minuti li ha passati a chiedermi se era l'isola del Giglio e io a rispondere: "No, è Ventotene." E lui: "E dov'è?" Intanto il film scorreva e lui non lo stava a guardare. Io pensavo: "Meno male, così non se ne accorge". Alla fine ha detto: "Eh! È un film...una commedia all'italiana." E io: "Eh!" Poi mi ha richiesto una battuta che non aveva capito e fine dell'intervento di Cecchi Gori sul film. Ce ne fossero tanti come lui! Ma c'è solo lui. È il guaio italiano, il problema di un altro monopolio. Per ora, comunque, stanno producendo un'ampia gamma di film dove prevale, per l'appunto, il cinema un po' più difficile, che non è magari il nostro, ma quello degli autori che ho citato sopra.

L'accoglienza del mercato estero

Bruni: "La bella vita" è stato presentato a dei festival all'estero: negli Stati Uniti, in Canada, in Belgio, in Francia, però non so da quali mercati sia stato acquistato. Forse non lo hanno neppure acquistato. Però, sono convinto che abbia più mercato all'estero di "Ferie d'agosto". Addirittura, potrebbe essere un film da sfruttare per un remake, se si ambientasse a Pittsburgh. Noi avevamo due fonti di ispirazione: da una parte, Ken Loach e dall'altra, l'inizio de "Il cacciatore", di Cimino, le immagini sugli operai delle acciaierie, nella comunità russa a Pittsburgh. "Ferie d'agosto" non è molto vendibile all'estero, perché sfrutta tutta una serie di cose ipernazionali difficilmente apprezzabili fuori dai confini italiani. Invece, la storia di "La seconda volta"

è universale, ammesso che si conosca un po' il problema del terrorismo. Per esempio, uno degli attori che era stato contattato per la parte che poi ha fatto Moretti, quando non eravamo ancora con la Sacher, era Murray Abraham, che lesse il copione e disse: "È molto bello, però io pensavo dovesse finire con lei che lo va ad incontrare, cerca di avere un colloquio con lui e poi lo uccide. Per cui riesce a compiere il suo atto terroristico dieci anni dopo." Questo dà l'idea di come concepiscono il cinema in America: una spettacolarizzazione esasperata; mentre quello è un film tutto "a togliere", non c'è niente di violento, di spettacolare.

Le altre esperienze di Bruni

Bruni: Ho scritto anche altri film oltre a "La bella vita" e a "Ferie d'agosto", come "Condominio" di Felice Farina, "Bonus malus" di Zagario, "La seconda volta" di Mimmo Calopresti e altre cose che devono ancora uscire. Sono stato allievo del Centro Sperimentale, come Paolo Virzì, nel corso di sceneggiatura, anche se poi lui è diventato regista. Per quanto mi riguarda, intendo il mestiere di sceneggiatore in una maniera un po' insolita per questi tempi, nel senso che, ultimamente, gli sceneggiatori hanno la tendenza ad avere un carattere un po' autoriale, cioè a scrivere copioni che si facciano riconoscere e in questo senso sono più simili ai registi, sono autori a tutto tondo. Penso, per esempio, a Rulli e a Petraglia che hanno scritto tantissimi copioni. Io, invece, ho una concezione del mio lavoro più al servizio del film. Mi piace lavorare in sceneggiatura in

film molto diversi fra loro, infatti ho scritto sia film drammatici che film comici. Mi piace cercare di interpretare lo spirito del regista con cui lavoro, se penso di avere delle affinità con questa persona, di aiutarlo nella sua direzione espressiva, che è un po' un concetto artigianale del mestiere di sceneggiatore e può rimandare a certe figure come Suso Cecchi D'Amico, forse l'esempio più alto in questo senso. Sono stato anche suo allievo e lei ha sempre detto che la sceneggiatura è il bozzolo e il film la farfalla, ha sempre teso a sminuire l'importanza della sceneggiatura che, invece, di questi tempi, sembra improvvisamente diventata un'opera letteraria di grandissima importanza. Anch'io credo che una sceneggiatura sia importante, sicuramente perché da una cattiva sceneggiatura è quasi impossibile fare un bel film. Però penso anche che dalla concezione letteraria al risultato filmico ci sia un grosso scarto, perché nel cinema l'importante sono le immagini. Per cui non mi sento sminuito nel mio ruolo. Collaboro molto volentieri con i registi e non tendo ad imporre la mia personalità a tutti i costi. Certamente, non farò mai un film che non mi piace, come quelli dei Vanzina, non farò mai un film volgare, non farò mai un film violento o dove c'è un elogio della violenza. Però mi piacerebbe, e in questo senso sono una figura un po' atipica, riuscire a fare tanti film diversi. Ci sono tantissimi registi con cui mi piacerebbe lavorare e che magari fra di loro si ritengono lontani, come, per esempio, Calopresti e Virzì, che hanno una concezione del cinema agli antipodi. Prendiamo "La seconda volta", un film che lavora per

sottrazione, in negazione, in silenzi, interiorità, mentre Paolo è tutto il contrario, è espansivo, riempie ogni buco del film di parole; il tappeto sonoro di "Ferie d'agosto" è un fuoco d'artificio, e se uno spettatore ha un colpo di tosse perde praticamente tre battute. Però a me piacciono tutti e due, mi rimane difficile schierarmi a favore di un determinato tipo di cinema. Ho amato moltissimo il cinema nella sua diversità; ho amato Wenders, qualche anno fa, mi piace moltissimo la commedia, mi piace Mazzacurati. Sono un po' uno zelig, dal punto di vista cinematografico. Secondo me è un fatto positivo non essere partigiani nel gusto.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia e il premio Solinas

Bruni: Il Centro Sperimentale di Cinematografia è stato un'esperienza per certi versi fondamentale e per altri fallimentare. Fondamentale, perché è stato l'aggancio per lasciare l'ambiente domestico e universitario e andare via, perché avevo una borsa di studio e dovevo stare a Roma due anni con ottanta ragazzi che volevano fare le stesse cose che facevo io. Fallimentare, perché la scuola, quando l'ho fatta io, era organizzata malissimo. C'erano dei grossissimi buchi didattici, giornate in cui a ci giravamo i pollici, non c'era coordinamento fra i corsi, ognuno andava per conto suo. Ma c'erano anche corsi che funzionavano bene. Per esempio, quello di fotografia, fatto tuttora da Rotunno, con una grandissima passione, e quello di montaggio, che lo fa ancora Perpignani. Il corso di sceneggiatura

lo faceva Badalucco che veniva un paio di volte alla settimana. Alla fine sono contento di aver frequentato il Centro, perché ho conosciuto delle persone con cui ancora adesso lavoro, come Suso Cecchi d'Amico e Scarpelli, e sono riuscito a conquistarmi degli spazi. Io lo consiglieri. Intanto, perché ti danno dei soldi e se uno non sa esattamente che cosa vuol fare nella vita sono due anni per guardarsi intorno senza stare alle spese dei genitori. Io, in più, avevo l'aggancio di Paolo che l'aveva fatto prima di me, aveva incominciato a lavorare e mi incoraggiava. Sconsiglio invece di tentare di andare a fare il cinema così, senza nessun appiglio di amicizie o di conoscenze, di andare a Roma senza idee di cosa fare e di come muoversi, come ogni tanto sento dire, perché si crea una fabbrica di frustrazioni e di infelicità notevoli. Un'altra strada che consiglieri a chi vuol fare cinema è il Premio Solinas, molto serio e molto seguito dagli addetti ai lavori, produttori inclusi. In questo caso bisogna proprio scrivere una sceneggiatura, cosa che sconsiglio a chi cerca finanziatori tramite altre strade, perché è un lavoro che, se fatto bene, può richiedere dei mesi e, secondo me, è un po' inutile, se non si è certi che il soggetto può interessare. Meglio allora presentare un progetto di poche pagine e vedere se suscita interesse. Un'altra possibilità è quella di scrivere una sceneggiatura e chiedere un finanziamento statale con quello che una volta era l'articolo 28 e adesso è l'articolo 8, mediante una società personale. La distribuzione di questi finanziamenti non è delle più trasparenti, non è tutta basata sulla bontà dei progetti, ci sono anche dei maneggi politici o di conoscenze, per

cui è difficile che un tal dei tali qualsiasi riesca ad avere un finanziamento statale se non conosce qualcuno. Adesso poi, con l'articolo 8, si è deciso di dare più soldi a meno progetti, quindi i progetti finanziati dallo Stato saranno sempre di meno. Inoltre, purtroppo, ora concorrono ai finanziamenti statali anche registi che uno non si aspetterebbe, come Maselli, Scola, per cui non sono soldi riservati solamente alle opere prime o alle produzioni indipendenti. C'è una tale crisi economica nel cinema che li attingono in troppi, è una ressa per gli esordienti totali.

Le altre esperienze di Virzì. La sceneggiatura di "Turnè", di Salvatores e quella di "Condominio" di Felice Farina. La collaborazione con Scarpelli per "Tempo di uccidere" di Montaldo

Virzì: La prima sceneggiatura di "Turnè", quella scritta da me, era, più complessa. Raccontava di una compagnia teatrale che girava in tournée attraverso vari episodi: quello del vecchio attore e della prima attrice oca e amante, quello del giovane attore dell'accademia vessato da una mamma invadente, e anche quello che costituisce il film di Salvatores, la storia fritta e rifritta dell'attore di successo e dell'attore sfigato e innamorato con in più il fatto che lei era incinta e non sapeva di chi, sapeva che doveva andare lì per dirgli questa cosa ma alla fine non ci riusciva e rimaneva con il dubbio di chi fosse il padre del suo bambino. Io entrai in contatto con un produttore, Gianni Minervini, che mi comprò la storia, mi commissionò la

sceneggiatura e mi chiese di fargli la regia. Ma non ci si mise d'accordo, perché Minervini mi proponeva un cast ingombrante e chiedeva di far crescere il ruolo di Abatantuono, che in origine era piccolo. Avevo ventiquattro anni. A me interessava di più un filmetto scombiccherato su una compagnia teatrale, così lasciai perdere. Quindi arrivò Salvatores e fece esattamente quello che lui chiedeva: un film con Abatantuono. L'ho visto poi in sala. Lo spirito della mia storia era totalmente un altro, di mio è rimasto poco. Chi fa cinema deve imparare a fare le cose anche con un po' di leggerezza. Se questo mi fosse accaduto per "La bella vita" avrei sofferto particolarmente, perciò ho fatto io la regia. Ho lavorato anche alla sceneggiatura di "Condominio" nella cui stesura finale ho ritrovato, conservata abbastanza fedelmente, la parte che riguarda Ottavia Piccolo e Ciccio Ingrassia e il fratello che faceva Stefanino il toscano. Ciò che non ho apprezzato è il ritmo generale, molto moscio, e una certa sciatteria di realizzazione; inoltre, detesto Carlo Delle Piane, non l'ho mai sopportato nella scelta di cast. Per il film di Montaldo, "Tempo di uccidere", si partiva dal romanzo di Flaiano, che ho apprezzato più per il suo modo di scrivere le cose che per gli eventi e la trama. Il copione era molto bello, ma il film ha un grande difetto: non ha un'identità. Il cast è internazionale e recita in inglese. Se lo avessero fatto nel Tavoliere delle Puglie con Castellitto, che al tempo era sconosciuto, sarebbe venuto meglio. Il copione ha una tonalità molto malinconica e anche un po' lugubre. Flaiano raccontava che gli italiani partivano per la conquista coloniale

pensando di finire in un posto di baiadere, animali e clima tropicale, invece arrivavano in un posto che ricordava drammaticamente la periferia di casa loro, desolato, polveroso, sporco, con la pioggia. Non c'entra nulla con l'immagine del film che è ambientato in Kenya e non in Etiopia, dove c'erano la guerra e i problemi politici. Assomigliano più all'Etiopia certi paesaggi tipo Matera, perché l'Etiopia di Flaiano non era lussureggiante. Quindi, siccome l'illustrazione è il tono del racconto, e se sbagli quello sbagli il racconto... Se prendiamo "La bella vita" e chiamiamo ad interpretarlo Robin Williams nella parte di Bruno e Michelle Pfeiffer per fare la commessa, a Bigagli cosa gli facciamo fare? Se poi, magari, lo ambientiamo in un posto che non c'entra nulla, che so, nei dintorni di Brooklyn, che è già abbastanza proletario, o a Miami, tra le palme e le fotomodelle, e non cambiamo una riga delle battute e del racconto, allora il film prende un'altra anima e un'altra identità.

Film futuri

Bruni: Abbiamo esaurito Livorno e i luoghi di vacanze e non sappiamo più cosa fare. Dobbiamo trasferirci a Bologna per un periodo, forse.

Virzì: Non so ancora quali saranno i prossimi film. Forse, la storia di un pasticciere trotskista. Qualcuno mi ha suggerito Berlusconi che raggiunge Craxi ad Hammamet. La strana coppia in chiave tunisina. Lo zoppo e il sorridente. Bellino questo dialogo! Oppure possiamo fare una commedia o un film drammatico girato a

Tangeri. Qualcun altro ha suggerito una storia d'amore. Ma nei miei film ci sono sempre un po' di intrighi amorosi! Alcuni infelici, scontenti, problematici. D'altra parte, non credo che un amore felice meriti un racconto. Personalmente, sono abbastanza pratico in questo campo. Francesco, invece, è meno sfortunato di me.

La pubblicità della COOP

Virzì: La prima COOP toscana è stata fondata a Piombino, dai partigiani scesi delle valli intorno. Quando mi chiesero questa pubblicità, feci una cosa divertente ma non ridicola. Un gruppo di partigiani scende dalle colline capitanato da Pierfrancesco Loche, che parla retorico come una lapide e dice: "Avvanti compagni vallorrossi, avanziamo vverso lla città liberrata dal gioggo nazzifascista"; gli altri rispondono: "Ahiho!", come i sette nani. I contadini gli vanno incontro festanti, portandogli le mortadelle, i salumi, i viveri e dicendogli: "Grazie, valorosi compagni!" La storia va avanti con i partigiani che entrano nella COOP di Cecina ancora vestiti da partigiani. È uno scherzo, una cosa parodistica, tra la fiction e il documentario, realizzata per la COOP Toscana-Lazio in occasione dei suoi cinquant'anni. Poi è diventata un video da regalare ai soci. Dura una ventina di minuti.