

I giovani registi hanno dato un'identità all'industria cinematografica? Rispondono tre autori

Noi, registi senza padri

■ Quella di creare una casa di produzione, di gestire in proprio il budget di un film, di produrre anche film di altri registi, sembra essere una tendenza comune a più di un regista oggi in Italia. Una tendenza che risponde all'esigenza di controllo o di un coinvolgimento più profondo, ma anche una risposta a una situazione di mercato particolarmente sclerotizzata e certo non disponibile a sperimentazioni e a tentativi nuovi.

Per quanto mi riguarda, mi ritrovo mio malgrado a giocare in un campionato al quale non mi ero iscritto. Dopo l'Oscar, il film successivo è uscito nella battaglia di Natale e l'ultimo ha dovuto combattere contro *Jurassic Park*, *Il fugitivo* e via discorrendo. Questa situazione nella quale mi si chiede comunque di raggiungere certi risultati determina ovviamente tutta una serie di scelte che rischiano di essere limitanti. Del resto, senza l'Oscar e gli incassi di *Puerto Escondido* difficilmente mi avrebbero fatto fare un film come *Sud*.

Crede che il cinema debba far nascere desideri. E che li debba comunicare. Che debba mettere in scena sogni non preconfezionati e che li debba diffondere. Siamo comunque tutti imparando, film dopo film, a fare il nostro lavoro senza che nessuno ce lo abbia insegnato. La generazione che ci ha preceduto non ha lasciato figli.

Quello che manca invece è un «pensiero-cinema» sganciato dai problemi di un singolo film. Una riflessione che si allarghi a considerare la funzione e la forma del cinema all'inizio del terzo millennio. A cento anni dalla sua nascita il cinema rischia di restare legato a regole grammaticali ampiamente superate dalle possibilità tecniche, dai nuovi linguaggi e dai nuovi livelli di percezione. Manca anche una riflessione sul ruolo sociale del cinema nell'epoca della televisione e del neocapitalismo.

Sarebbe compito della critica cinematografica, prima ancora che degli autori, sviluppare questo pensiero, ma questo vorrebbe dire assumersi la responsabilità di un ruolo attivo e aperto al contributo di tutti. In Italia, invece, il cinema lavora per compartimenti stagni, per gruppi di amici, lobbies o piccoli «partiti», gruppi chiusi che non comunicano tra loro neanche all'interno di una ideologia comune e anzi, proprio per questo, arrogandosi ognuno il diritto di possedere la verità della linea politicamente corretta. C'è da dire che le difficoltà produttive e soprattutto distributive con cui il nuovo cinema italiano si è ritrovato a fare i conti hanno senz'altro influito. Ma un certo timido legame alla forma classica da cineteca, una specie di autocastrazione tecnico formale; il considerare secondario il problema della comunicazione attraverso le sole immagini sono problemi di cui, come autori, dobbiamo assumerci la responsabilità. Così come gli insistenti autobiografismi e la denuncia sociale un po' anni 60 di gran parte del nostro nuovo cinema.

Durante la fine degli anni 70 e per tutti gli anni 80, un giovane che aveva l'esigenza di raccontare storie attraverso un mezzo spettacolare poteva occuparsi esclusivamente di teatro. O, se si accontentava, poteva cercare di fare pubblicità. Gli anni 70 sono stati per lo spettacolo italiano gli anni della scalata al «cielo» teatrale da parte di una nuova generazione.

Che riuscì nell'impresa e che caratterizzò gli anni 80 con i propri spettacoli. Durante gli stessi anni la generazione che «faceva» il cinema italiano non lasciava spazi al nuovo e perdeva spazi e spettatori. È stato del tutto naturale quindi che la palestra teatrale fornisse forze nuove al cinema. E non solo registi. La quasi totalità dei nuovi attori italiani viene dal teatro. Attori abituati a frequentare i testi della drammaturgia contemporanea cari al teatro italiano dello scorso decennio e, quindi, già abituati a una recitazione e a storie realistiche ambientate nell'oggi. In una parola, già pronti al cinema a differenza della generazione immediatamente precedente (quella degli attori di Strehler per intenderci).



Ciak sul nuovo cinema

■ Nuovo Cinema Italiano. Espressione affascinante. E tutta da verificare. Esiste, non esiste? Il libro di Mario Sesti che esce in questi giorni per *Theoria* (*Nuovo cinema italiano. Gli autori, i film, le idee*, 18.000), è dal quale anticipiamo i brani pubblicati in questa pagina, tenta di dare una risposta. O, forse, di mettere in ordine gli elementi su cui poi costruirà, nel tempo, questa risposta. Perché dire «sì» o «no» è molto arduo. Anzi: il nostro, personale istinto di critici e di spettatori ci spingerebbe a negare. Non esiste un «nuovo cinema», per ora esistono dei «nuovi cineasti», nuovi rispetto al panorama desolato degli ultimi anni '70/primi anni '80. Però la formula potrebbe rivelarsi, più che un dato di fatto, un'interessante ipotesi di lavoro. Vediamo perché.

La Nouvelle Vague e il Nuovo Cinema Tedesco, ovvero le due «ondate» più importanti nate nel cinema dell'Europa Occidentale dagli anni '50 in poi, avevano sì delle coordinate stilistiche e tematiche comuni, ma si costituivano come movimenti prima di tutto sul piano produttivo. La Nouvelle Vague consisteva di un gruppo di giovani ex critici che presero d'assalto la cittadella produttiva (florida) del cinema francese e si sostituirono ai maestri di un

tempo. Il Nuovo Cinema Tedesco, qualche anno dopo, nacque invece sulla base di un manifesto politico e di un fondamentale appoggio economico da parte della tv. I tempi erano cambiati, era arrivata la televisione.

Il Nuovo Cinema Italiano, oggi, anno di grazia 1994, non ha unità produttiva. Nasce sempre in modo estemporaneo, per la rabbia e la voglia di fare di singoli cineasti/imprenditori (il caso più lampante: la Sacher di Nanni Moretti). Per un semplice motivo: una tendenza produttiva si era imposta, in realtà, negli anni '80, e ora è naufragata. Era la committenza televisiva. Rai e Fininvest erano diventati gli unici produttori di film. Oggi la Rai è spopolata, presa d'assalto, senza una lira; e la Fininvest è un partito di governo, ha altro a cui pensare.

Quindi, chiudiamo con un paradosso: il Nuovo Cinema Italiano, da un punto di vista produttivo, è esistito, negli anni '80, ed era il cinema dei serial tv, dei film «carini» (perché già pronti ad essere lardellati di spot in prima serata), dei prodotti pensati e girati con taglio televisivo. Insomma: era un cinema

ALBERTO CRESPI

orrendo, il peggiore che abbiamo mai avuto. Oggi un Nuovissimo Cinema Italiano che voglia nascere deve prima di tutto affrancarsi da quei modelli, pur senza ignorare che i film pma o poi finiscono là, dentro quella scatolaletta. I modi produttivi vanno completamente reinventati e questa è, naturalmente, una scommessa affascinante. Se la vinceremo, i film belli poi arriveranno. Il cinema è un po' come il calcio: bisogna lavorare sui vivai, mettere i ragazzini in condizione di giocare tranquilli, assicurare loro un futuro. Poi, fra tanti buoni giocatori, la nascita dei fuoriclasse è nelle mani del destino.



Diego Abatantuono in una scena del film «Puerto Escondido».

Che abbiamo in comune?

■ È banale dire che, non essendoci stati né un movimento né una tendenza, né un film-manifesto, o addirittura un manifesto vero e proprio, è difficile classificare o definire ciò che ha in comune questo cinema. Penso che chi si è trovato a fare cinema in questi anni non abbia dietro di sé quell'attenzione al linguaggio che ha caratterizzato, ad esempio, la Nouvelle Vague francese, o l'analogo movimento inglese. Lì c'era un bisogno di trasformazione, di film caratterizzati a tal punto da questo senso nuovo del linguaggio cinematografico, da determinare un ribaltamento in avanti. Per certi versi, invece, chi si è trovato, diciamo tra i 30 e i 37 anni, a iniziare a fare cinema negli anni scorsi, ha dovuto, quasi scavalcare quel cinema più sperimentale e innovativo, per collegarsi a tradizioni diverse. Mi sembra, diciamo così, che questi registi siano più legati ai «nonni» che non alle generazioni di autori a loro più vicine. Hanno teso a riprendere la «storia» come momento centrale, a lavorare su personaggi, atmosfere. (...) Ho avuto la fortuna di esordire grazie a Nanni Moretti e la Sacher Film, arrivando dalla provincia con una grande voglia di fare, un'intensa frequentazione di cineclub e una assoluta ignoranza. Per queste ragioni, non avendo alcuna esperienza di set, è stato un incontro scioccante e decisivo, traumatico ma formativo. Anche da un punto di vista, direi, quasi etico: perché c'era l'attenzione ad alcuni momenti cruciali della gestazione, costruzione e realizzazione del film. Intorno a queste esperienze si è ricostruito un tessuto profes-

sionale (i fonici, il direttore della fotografia, gli sceneggiatori) che si porta dietro anche uno stile e un'idea di cinema. È qui che il problema di dover ricominciare a fare del cinema incrocia il problema del linguaggio, anche in senso stretto. Da una parte bisogna di nuovo imparare a fare la presa diretta, dall'altra devi scegliere e capire come far parlare i personaggi. Per me questo è stato quasi sempre un problema non trascurabile. Vengo da un posto, la provincia veneta, in cui c'è una lingua, sporcata e contaminata, ma molto caratterizzata: scegliere come far parlare i personaggi di *Notte italiana* e *Il prete bello*, insomma, era un problema di autenticità e verosimiglianza non secondario. È, come sempre, un problema di equilibrio. Cerchi di immettere nel film che hai pensato elementi nuovi cercando di far sì che questi trovino un loro rapporto con strutture

preesistenti, vecchi generi, personaggi affini, con l'idea che ne venga fuori un linguaggio. Così è poi che hai davanti, una forma nuova o no? Non lo so. In generale, comunque, debbo dire che non ho per l'aspetto formale né una grande sensibilità, né un forte interesse.

Ci sono poi, sul versante delle affinità, naturalmente, anche i limiti. Questo è un cinema che si deve fare carico del problema della sopravvivenza del cinema italiano, un problema di cui avrebbe fatto volentieri a meno. È una pressione enorme che ti obbliga continuamente a scegliere tra un rifiuto assoluto del pubblico inseguendo un'assoluta marginalità, o un'omologazione indiscriminata a modelli che per schematismo, rozzezza, semplificazione, danno l'illusione di poter soddisfare il pubblico. Tutte e due le scelte, a mio avviso, sono in qualche modo malate. È vero, del resto, che il cinema, forse più di ogni altra cosa, somiglia al paese in cui si fa. I film somigliano al suo malsanissimo, ne sono contaminati. Quanto inutile velleitarismo, follia, idiozia, che ricordano l'effetto di questi anni sulle cose, ci sono in questi film. È impossibile scappare dal proprio mondo, da tutto questo. Anche nei comportamenti più spiccioli o quotidiani. Per esempio, fatta eccezione per il film collettivo che abbiamo di recente realizzato prima delle elezioni (*L'unico paese al mondo*), un'esperienza che considero molto positiva nonostante gli effetti, proprio perché ha consentito a un gruppo di persone di incontrarsi e lavorare insieme, fatta eccezione per questo, dicevo, siamo tutte persone che si frequentano raramente, usciamo poco assieme, non ci confrontiamo quasi mai. È mostruoso. Ma non è anche quello che accade nella società intorno, non è un fenomeno che coinvolge tutti quanti, nessuno escluso?

■ Quando rivedi i tuoi film, trovi qualcosa che ricollegli con altri film che hai visto, che magari hai preso inconsciamente da altri?

Naturalmente, ci ho pensato spesso a questa domanda. Per lo più mi rendo conto che sono legata più a delle tematiche che a degli autori. Non mi piacciono i film di guerra, non mi piacciono i film dove due amici attraversano da soli l'amicizia. Mi piacciono i film dove ci sono le donne, possibilmente giovani. Allora gli autori, maschi, che hanno saputo trattare con verità le relazioni fra uomini e donne o fra donne e donne, e quindi anche con i ragazzini, sono quelli che mi piacciono di più. Non mi piacciono i film di soli maschi. Ci sono degli autori molto bravi, soprattutto americani che, nonostante man-

dino in sollucchero tanti cineasti, a me annoiano.

E per quanto riguarda il cinema dei tuoi coetanei?

Ci sono degli autori che stimo molto, li sento molto vicini e ce ne sono degli altri che secondo me sono un equivoco fastidioso. È una situazione un po' strana: da una parte non mi va di giudicare perché potrei veramente sbagliarmi, dall'altra vedermi inflata tra certi cognomi mi fa soffrire. Non te li posso dire. Ci sono altri autori ancora, alla cui visione della vita non aderisco completamente, ma che stimo, come Soldini. Vedo il suo lavoro ed è qualcosa che stimo. Ma alcuni li sento come fratelli. Mazzacurati ad esempio. Vedo che gli errori che fa lui li potrei fare io.

Il tuo cinema è un cinema sem-

Non faccio film «carini» amo personaggi perbene

plice. Per alcuni a volte troppo. Faccio un certo tipo di cinema abbastanza naturalistico, più che realistico, e quindi il mio sforzo è quello di annullare la macchina da presa. Semplicemente, la mia lotta è quella. È una lotta che a volte mi riesce e a volte no. Ma non è che questo annullamento dell'occhio di chi guarda sia spesso, come viene rimproverato, un'assenza di stile. Credo che sia addirittura più difficile. Penso sinceramente che sia più difficile non lo dico per inorgogliarmi - an-

nullare la macchina da presa, piuttosto che fare dei dollici spettacolari. Detto questo, non è che io debba per forza girare sempre così. Per il prossimo film, con gli occhi chiusi, voglio lavorare in modo completamente diverso, voglio perdere la brocca. Ogni storia ha il suo stile. In Mignon è partita l'annullamento per me era un imperativo categorico, cioè: quando scorgevo tutto quello che mi sembrava cinema, dicevo: «Ma che è un'inquadratura questa?»

Non staremo mica facendo un'inquadratura? Il mio desiderio assoluto era che i personaggi vivessero di vita propria. Avevo io per prima il desiderio di vedere dei film italiani così, in cui tutto venisse fuori soprattutto dalla potenza narrativa della materia. Ho continuato così e mi sento abbastanza soddisfatta anche se non reputo i miei film dei capolavori. Ma mi sento appagata quanto alla possibilità che mi sono conquistata di comunicazione con un pubblico, una platea. Ci sono poi un

sacco di cose che reputo non mi siano venute bene e che sinceramente cambierei.

Sei tra le principali accusate del genere «carino», e, globalmente, della tendenza a essere buoni e troppo complici di ciò che di cui si racconta.

Io vivo molto in un mondo di immaginazione. È difficile da far capire davvero a chi non mi conosce. La parte più forte della mia giornata è un mondo immaginario, immaginifico, e non solo per il fatto di scrivere dei film. Io scrivo sempre, scrivo appunti, scrivo racconti. Non potrei mai fare un film con dei personaggi che detestavo. Significherebbe per me passare del tempo con delle persone spregevoli. La verità è che a me forse le persone non piacciono tanto. Poi, da un po', mi sono

proprio chiusa. Ho avuto delle delusioni terribili nel mondo del cinema. Gente che ammiravo, stimo, si è rivelata orrenda. Quindi, non me ne importa niente delle relazioni con la gente, non è come una volta che avevo il mito dell'amicizia, dello stare insieme. Non ci credo più. Però voglio avere delle relazioni positive con i personaggi. Diciamo che darò che il mondo non è così, me lo invento io come mi piacerebbe che fosse. Ciò che unisce i protagonisti dei miei film, è quanto sono «perbene» (Giorgia di Mignon è partita, il professor Bruschi di Verso sera, Arturo del Grande comero). Sono persone che hanno una qualità, un rispetto dell'opinione e delle diversità del prossimo, come io ho conosciuto raramente nella realtà.