

La realtà torna
al cinema.
Sette interviste a registi
e sceneggiatori italiani

Guido Chiesa
Francesca Comencini
Saverio Costanzo
Emanuele Crialese
Massimo Gaudioso
Vincenzo Marra
Francesco Munzi

(a cura di
Giovanna Taviani e Daniele Vicari)

1. Si parla ormai, da più parti, di un mutamento di scenario nella letteratura e nel cinema recenti. Il crollo delle torri gemelle, si dice, avrebbe posto fine al postmoderno. Condividi questa diagnosi? È cambiato qualcosa nel suo modo di fare e di guardare il cinema negli ultimi anni? Le sembra si possa parlare di un ritorno alla realtà?

2. Da Moore ad Al Gore, sono vari i segni di un ritorno al documentario e al cinema-denuncia nel panorama internazionale. Qual è il suo rapporto con questa forma narrativa? Come incide, se incide, nel suo modo di fare cinema?

3. Anche i giovani scrittori italiani, negli ultimi anni, mostrano un nuovo interesse per l'inchiesta e la non-fiction. Sente un legame con questa nuova letteratura? Ritiene che i suoi film debbano esprimere istanze civili o politiche?

4. Recentemente, in occasione di varie ricorrenze, si è parlato di nuovo di Rossellini, Visconti, De Sica. Esiste secondo lei un legame tra il nuovo cinema e il neorealismo? Qual è il suo rapporto personale con quella tradizione?

5. Nel cinema e nella narrativa contemporanea il riavvicinamento a temi sociali e politici sembra affiancarsi ad una rinnovata considerazione per i generi, che pure aveva già caratterizzato il postmoderno. Ha un ruolo nel suo cinema il racconto di genere? Se sì, quale?

Guido Chiesa

1. Sono in parte d'accordo con l'idea che l'undici settembre abbia definitivamente posto fine al postmoderno, se non altro sul piano simbolico. Ma credo che il postmoderno sia finito da tempo e non per un preciso fatto storico, o meno ancora politico.

Il postmoderno termina perché non può reggersi un sistema (di potere culturale, politico, filosofico) che genera un'ansia così diffusa nell'esperienza quotidiana di miliardi di persone, per lo meno di quelle che vivono in Occidente. Perché il perno centrale su cui si reggeva il postmoderno era il concetto di fine della Storia, che è un'idea apparentemente felice, ma che in realtà cela un doppio disperante: se la Storia è finita, vuol dire che il futuro non c'è più e che il presente è eterno; e dato che il presente non assomiglia per nulla al Paradiso...

Per quanto mi riguarda, ero scettico sul postmoderno ben prima dell'undici settembre, per cui non sento che quella tragedia abbia avuto una specifica influenza sul mio modo di fare cinema, o più in generale, sul mio modo di vivere e guardare la realtà. Del resto, poi, il mio modo di fare cinema e di guardare la realtà tendenzialmente coincidono.

2. Non sono un appassionato del cinema di denuncia e, con tutto il rispetto per coloro che lo fanno, non mi sento affatto portato verso questa forma narrativa. Ho talvolta la sensazione che questo tipo di cinema cada in trappole ideologiche, letture forzate e univoche. O, peggio ancora, come nel caso del film di Al Gore, nel moralismo, nel dito puntato, con l'aggravante dell'"oggettività" scientifica dell'esposizione.

Rimanendo a questo genere, trovo più onesto un certo lavoro giornalistico, che pur presentando gli stessi limiti, almeno non è viziato dalla presunzione di superiorità, che spesso trasuda da certi narratori di documentari. Vi sono poi ovviamente casi fortunati (mi viene in mente, a mero titolo di esempio, *L'incubo di Darwin*), dove l'efficacia della denuncia non è a detrimento dello spessore umano dei personaggi e della complessità dello sguardo.

3. Penso che qualsiasi film, se non altro per il fatto di essere un oggetto di comunicazione condiviso collettivamente, esprima istanze politiche e civili. La stessa cosa vale per un libro o un disco. Infatti, e lo dico senza ironia, credo che le più significative pellicole politico-sociali prodotte in Italia nell'ultimo decennio siano stati titoli come *L'ultimo bacio*, *Notte prima degli esami* o *Le fate ignoranti*. Mentre film all'apparenza decisamente più orientati verso il politico (come *Buongiorno, notte* o *La meglio gioventù*) mi appaiono molto più efficaci se letti sotto un altro versante: il conflitto padre/figlio nel primo, la disgregazione di una famiglia nevrotica nel secondo. Lo stesso discorso vale per la letteratura, la musica o il teatro. Non credo che il chissenefregghista Vasco Rossi sia meno poli-

ticamente significativo dei super-impegnati Modena City Ramblers (e sicuramente il primo incide sulla società italiana enormemente più dei secondi). O che, sul piano della letteratura, i libri degli amici Wu Ming siano politicamente più importanti di quelli di Veronesi, Baricco o Mazzantini, solo perché i primi hanno militato nei movimenti e i secondi sono solo intellettuali di professione.

Il punto non è “buttarla in politica” o, come recitava un vecchio slogan degli anni Settanta, “tutto è politica”: semplicemente, tutto è tutto e in tutto c’è tutto. Ogni discorso/testo sottende una miriade di aspetti; dipende dal punto di vista, dagli occhiali che si decide di inforcare per leggere una qualsiasi realtà.

4. Credo che, in effetti, alcuni registi giovani si stiano occupando di riscoprire la lezione del neorealismo; ma non farei generalizzazioni, perché il dato più omogeneizzante del presente (e non solo nel cinema) è proprio l’apparente disomogeneità, la mancanza di precisi elementi unificatori, l’assenza di minimi comuni denominatori. Questa diffusa carenza di fattori aggreganti se da un lato è un lascito del postmoderno, dall’altro mi sembra anche sintomatico di un’epoca in cui le grandi ideologie si sono comunque disgregate (per i loro stessi limiti), lasciando il posto ad un individualismo talvolta arrogante, spesso semplicemente disperato. E vorrei far notare, al proposito, come gran parte della produzione *giovanile* degli ultimi anni sia – e questo sì è unificante – dominata da un latente nichilismo. Questo mi sembra il tratto più comune di molto cinema – e di altrettanta letteratura e musica – degli ultimi anni, e non solo italiano. Un tratto che, tanto per citare in ordine sparso alcuni nomi fortunati, collega Houellebecq a Muccino, la Nothomb ai Muse, Garrone a Chuck Palahniuk, Matthew Barney a Sorrentino, Melissa P. a Amy Winehouse.

Ovviamente, ci sono numerosi e considerevoli eccezioni; ma questo mi sembra il tratto più significativo (e dal mio punto di vista patologico) della cultura *giovanile* contemporanea. Del resto, il neorealismo non è separabile dal contesto in cui è maturato e dalle storie personali di coloro che lo hanno immaginato e messo in atto. E il contesto attuale, non solo sul piano politico e storico, mi sembra invece sostanzialmente dominato da una diffusa ansia nevrotica, il che si riflette ovviamente nel cinema e nei linguaggi artistici in generale.

5. Da che l’essere umano ha sentito il bisogno di narrarsi, i generi sono uno dei modi di condividere apriori elementi di senso, limitando il rischio dell’incomprensione, favorendo l’intelligibilità e l’efficacia delle storie. Per cui è naturale che si faccia ciclicamente riferimento ad essi, in particolare quando la realtà (come nella nostra epoca) appare di faticosa decifrazione e sembra sfuggire ad ogni griglia interpretativa. Non a ca-

so, il genere che oggi sembra incontrare maggiore fortuna, specie fra i giovani, è il *noir*, la *detective story*, il *thriller*: cioè un genere in cui l'ansia di sapere/conoscere/scoprire si incontra/scontra con una realtà ambigua, opaca, spesso capovolta. Un altro ciclico ed efficace genere della tradizione italiana è la commedia, che con il suo (apparente) piglio polemico, sembra ben adeguarsi al cinismo della nostra epoca, che non è certo un fenomeno solo nostrano, ma che nel Belpaese trova una sua peculiare declinazione.

Per quanto mi riguarda, il mio primo film *Il caso Martello* del '91 era una sorta di *detective story*, il secondo *Babylon* (1994) una sorta di *thriller*, e ora sto girando per Sky una serie in sei film *noir*. Insomma, anche io non mi sottraggo al bisogno di utilizzare archetipi e *topoi* narrativi per costruire un terreno comune d'intesa con lo spettatore. E forse questo è un segno della mia difficoltà nell'affrontare il presente e del fatto che riconosco, sinceramente, l'inefficacia degli strumenti adoperati nei film passati.

Francesca Comencini

1. Sì, credo se ne possa parlare. Nel cinema internazionale sicuramente; in Italia con più lentezza e con più fatica, ma anche qui sta succedendo. Non so bene quando sia cominciato; sicuramente molto prima dell'undici settembre.

Ho il ricordo, molto personale, molto preciso, ma anche difficile da situare nel tempo, di questo passaggio. Mi sembra che sia avvenuto negli anni Novanta, che per me hanno coinciso con l'entrata nel mio trentesimo anno. Stranamente, se dovessi pensare a qualcosa che, a livello personale, ha tolto la maschera, credo sia stata la malattia dell'Aids, che colpiva gli amici più cari e più forti. Non so come spiegarlo. In piena crisi politica arrivava questa malattia che colpiva anche nel corpo e riduceva la libertà, sembrava punirla. È stata una caduta definitiva e mi ricordo che in quei tempi spesso pensavo: è durissima, sono tempi davvero difficili, ma in qualche modo dobbiamo combattere e non possiamo aggrapparci più a niente. Dobbiamo guardare in faccia la realtà. Niente più ci consente di fare finta, di coltivare la nostalgia, di pensare le cose in modo estetico o estetizzante. Non so perché dico questo; la vostra domanda mi ci ha fatto pensare: insieme ai tempi politici e storici, precipitavano anche i tempi biologici.

Parlo di nostalgia, perché credo sia un tema importante, un rovello, un'ossessione che per molti anni, in un certo modo, ha impedito di affrontare la realtà e ci ha spinto a pensare che le cose riguardassero gli altri e non noi; che ci sarebbe sempre stato un altrove, un ritorno, un altro paese che ci custodiva e che bastava riconoscere, attraverso i libri, la cultura, la poesia, per poter essere salvi. Questo rovello della nostalgia

credo sia iniziato negli anni Settanta per cedere a partire dagli anni Novanta. E, tutto sommato, credo sia stato un bene.

2. Mi ricordo di una sera, vivevo a Parigi, e ho cominciato a vedere un film su ARTE in bianco e nero. Parlava di un ospedale, della vita in un ospedale. Era un tipo di cinema che non avevo mai visto prima. Un film documentario di Frederick Wiseman. Per me quel film, e gli altri di quel regista, hanno cambiato tutto. Si può dire che sono documentari politici (anche se credo Wiseman stesso rifiuti questa definizione), ma lo sono attraverso l'intensa e lunghissima relazione che il loro autore instaura con la realtà che filma. Vi è uno sguardo che contempla le persone come parte di un sistema (ospedale, grande magazzino, ufficio per i sussidi di disoccupazione), ma che prende il tempo, tutto l'incredibile e lunghissimo tempo, per riuscire a distinguerli come creature uniche e integre. Per me questo è il cinema documentario di denuncia più forte.

3. Personalmente sento un legame con questi scrittori; sento che, in qualche modo, vi è un percorso e un bisogno comune: quello di rifondare, oltre a testimoniare, con molta umiltà, un modo di scrivere libri, nel loro caso, di fare film, nel mio; di cercare di dare ai libri e ai film, in un tempo in cui tutto è uguale a tutto, una forma diversa e distinguibile, più propria. Credo che i miei film debbano esprimere un aspetto sociale della vita delle persone e avere uno sguardo politico. Mi è insopportabile la psicologizzazione ad oltranza di tutti gli accadimenti della vita delle persone. Non so come spiegarlo, ma concetti della psicologia diventati ormai spiegazione di tutto, banalizzati e ridotti a frasi fatte, sono a mio parere un grande limite alla costruzione dei personaggi e delle storie. "Apri la finestra", mi dico in continuazione. E ovunque mi capiti di andare facendo documentari, continuo a trovare un grande mistero e un'incredibile forza nelle storie delle persone.

4. Credo che il caso di Rossellini e il suo percorso siano un esempio illuminante. Dal neorealismo di *Roma città aperta* e di *Paisà* ai film più misteriosi come *Stromboli*, *Viaggio in Italia* o *Germania anno zero*: sempre nuove e più approfondite sono le sue declinazioni del concetto di realtà. Personalmente però la mia maestra è Elsa Morante. È stata lei ad illuminarmi sulla parola "realtà", sulla funzione dell'arte, sulla sua missione politica. La realtà secondo la Morante non ha niente a che vedere con il realismo e il testo che più spiega tutto questo è *Pro o contro la bomba atomica*.

5. No, non credo che il racconto di genere abbia un'importanza per i film che faccio. Per me ciò che conta prima di tutto è stato ed è continuare a fare documentari, cosa sempre più difficile in Italia. Dal documentario ho imparato tutto.

La realtà torna
al cinema.
Sette interviste
a registi
e sceneggiatori
italiani

Saverio Costanzo

1. Non saprei dire qualcosa di preciso rispetto ad un ritorno alla realtà; mi pare che la definizione di “realtà” sia molto controversa oggi (e forse ancor di più rispetto al cinema). Il cinema, credo, non può che prendere spunto dalla realtà, per poi trascenderla, superarla, darne una visione “obliqua” allo spettatore che incontra. Nel mio primo film *Private* (di cui parlo solo perché mi si chiede di riferire le risposte ai miei lavori) la storia viene da una forte realtà attuale come la guerra in Medio Oriente, ma il nostro tentativo è stato quello di superare il confine medio orientale per aprirlo ad ogni guerra, ad ogni occupazione militare di un paese. Costringere la narrazione all’interno di quattro mura domestiche, girare il film in un territorio terzo, quale Riace in Calabria, ci permetteva di creare una terza realtà, cinematografica appunto, che non apparteneva alla Palestina o ad Israele, ma solo al film.

2. Ogni volta che s’imprime un’immagine su pellicola, video o qualsivoglia altro supporto, si compie una scelta politica. Non concentrerei l’attenzione sul ritorno al cinema di denuncia solo perché casi singoli (Gore, Moore), e molto rumorosi, riempiono pagine di giornali. Il buon cinema di finzione compie da sempre il ruolo di sentinella della società, in bilico sul ciglio della narcolessia, e lo fa raccontando storie attraverso ogni genere cinematografico. Se dovessi indicare il film che quest’anno a mio parere ha raccontato meglio il nostro contemporaneo, citerei *Grindhouse-Death Proof – A prova di morte* di Quentin Tarantino, e credo difficile trovarne uno più lontano dal documentario di denuncia alla Moore o dal pedagogico film di Al Gore. Questo per affermare fortemente che, a mio parere, il mestiere del cinema ha il compito di trascendere la realtà fino alla sua più distorta rappresentazione, proponendo allo spettatore una nuova rappresentazione di quella realtà (immaginata dal regista o dallo scrittore), che difficilmente lo spettatore ritroverà nel suo quotidiano. Di questa nuova realtà il regista, se coerente con il proprio tempo cinematografico, potrà farne un proprio immaginario simbolico, una propria opinione di se stesso e del contesto storico e politico in cui vive.

3. Mi scuso col lettore, ma sono costretto a ripetermi: ogni volta che penso d’imprimere una storia su pellicola, per condividerla con lo spettatore, compio una scelta politica; sebbene poi le inchieste, che sono un ottimo punto di partenza, non bastino da sole per fare cinema. Se penso a film come *Germania anno zero* o *Ladri di biciclette*, non vedo cinema di realtà (nonostante la Berlino distrutta dai nazisti o la povertà di Roma nell’immediato dopoguerra), ma vedo cinema. La realtà è trascesa dal cinema, cambia forma e diventa magicamente irreale, o più precisamente non verosimile. Da regista cerco di fuggire alla facile tentazione del-

l'assioma: verosimile dunque giusto, utile, politico. Lo sforzo (difficilissimo e immane) che deve fare un regista è creare altre immagini, lontane dal verosimile (che ne uccide la profondità), reali oltre la conoscenza che lo spettatore stesso ha del quotidiano.

4. Credo di aver risposto nella domanda precedente.

5. Personalmente non sono mai riuscito ad affrontare esplicitamente il genere ed è un mio limite culturale. Ho fatto due film e spesso mi è stato detto che lo stile richiamava il *thriller*. Ammesso che ciò sia vero, e vivendolo comunque come un complimento, credo sia stato casuale. Immagino che il nuovo interesse europeo per il genere (negli Stati Uniti non penso si sia mai affievolito) dimostri la strana condizione di indeterminatezza che vive il cinema d'autore. Mi domando spesso che futuro avrà il cinema d'autore, se vi sono ancora autori degni di tale nome, se sopravvivrà questo nostro modo europeo di fare cinema; e ultimamente, sempre più spesso, sto maturando l'idea che forse non vi è altra strada per fare cinema che affiancarsi ad un genere con cui creare la propria immagine.

La realtà torna al cinema. Sette interviste a registi e sceneggiatori italiani

Emanuele Crialese

1. Il crollo delle torri gemelle è un'immagine che rimarrà stampata nella mia mente come una sequenza spettacolare e di orribile apocalisse; di quelle realizzate dal cinema americano, che continua un discorso di spettacolarizzazione della guerra cominciato e divulgato nel mondo proprio dalla cultura e in particolare dal cinema americani. È un'immagine geniale, terrificante, quasi paragonabile al fungo atomico di Hiroshima. Un'immagine disumana e ancora più micidiale perché mediatizzata in tutte le forme possibili, con musiche di sottofondo e rallentatori intollerabili di corpi veri che si gettano giù nel vuoto. La morte diventa "reality"; la tragedia di persone vere diventa spettacolo. Siamo di nuovo sugli spalti di qualche arena a goderci lo spettacolo di qualche schiavo sbrantato dalle belve. Immagini di una potenza assoluta, che ci tengono incollati e ci ipnotizzano, lasciandoci un segno molto profondo nella memoria. Immagini che passano alla storia. E per raccontare la decadenza di un impero, decadenza soprattutto morale, qualcuno ha pensato di scrivere e di realizzare una delle scene più spettacolari e indimenticabili del secolo. Non riesco personalmente a pormi di fronte al presente, alla realtà in cui vivo, con un atteggiamento teorico o analitico. Vivo il presente come qualcuno che sta percorrendo un cammino sconosciuto e si accorge di momento in momento di come cambia il paesaggio, senza poter prevedere quello che troverà oltre il sentiero e senza la possibilità di giudicare o di fare valutazioni, perché, appunto, vive la propria realtà in quel

momento. Quando questo presente diventerà passato, o passato remoto, sapremo cosa ha rappresentato; potremmo allora tracciarne una mappa e sapere se è vero che quell'immagine ha rappresentato la fine del postmoderno, come io, in realtà, credo.

La frase "ritorno alla realtà" mi lascia sempre un po' confuso. Sento dire che vi è un ritorno alla realtà da troppo tempo e non capisco di quale realtà si stia veramente parlando. Non credo si possa parlare del ritorno ad una realtà come quella del neorealismo, in cui non esistevano, o stavano appena per nascere, la televisione, i *reality show*, internet. Non si può tornare a quella realtà, semplicemente perché il contesto storico, sociale e politico, è oggi totalmente differente. La televisione fa un uso della realtà assolutamente perverso; nelle nostre case entrano immagini spacciate come reali, che di reale non hanno niente. Il gioco di chi controlla i canali televisivi è assolutamente chiaro e lo è in tutto il mondo: usare la finzione per costruire una realtà profondamente contraddittoria, che confonde, avvilisce e inganna. Ben diverso era il realismo post-bellico di chi decideva di ritrovare una verità, comunque sempre soggettiva e personale, per liberarsi, anche psicologicamente, della precedente dittatura fascista. I nostri maestri sono riusciti a fare di quel realismo una vera e propria poetica. Io credo che una poetica non nasca dalla precisa volontà preconstituita di fare un film politico, sociale o di denuncia. Credo che uomini come Rossellini, De Sica, Visconti, Pasolini vivessero intensamente la realtà del loro tempo, e che le tematiche e le formule espressive o narrative da loro prescelte fossero esigenze interne e assolutamente personali. I loro punti di vista, le loro prospettive, il loro modo di inquadrare o di dirigere un attore, o un non-attore, erano necessari per esprimere la loro visione della realtà. Erano autori finalmente liberati e liberi di stabilire un nuovo tipo di racconto per immagini; erano liberati e liberi di proporre un linguaggio che poteva rischiare di essere incomprensibile al pubblico dell'epoca, abituato ad andare al cinema per assistere a travolgenti storie d'amore o poliziesche, o a balletti hollywoodiani. Bisogna aggiungere che esistevano produttori pronti ad appoggiare la novità espressiva, perché, evidentemente, non erano terrorizzati dagli incassi, e perché, essendo anche loro uomini appena liberati e liberi, sostenevano un nuovo modo di fare cinema e se ne assumevano la responsabilità finanziaria con coraggio.

Il mio rapporto con la realtà è molto conflittuale. Mi sforzo di vivere il presente, ma fuggo la realtà come la peste, perché sento che la descrizione della realtà per immagini è diventata una menzogna. Credo che il potere del cinema del futuro debba essere quello di trasfigurare la realtà e di renderla metaforica, allegorica, magari astratta, magica, mitologica, senza nascondere tutte le contraddizioni. Bisogna allontanarsi dallo stile televisivo il più possibile, per ritrovare una precisa identità. Non

si ritorna indietro nel tempo, anche se la storia ci insegna che tendiamo a ricadere sempre nelle stesse formule, sebbene proviamo a chiamarle in un altro modo. Quando si vive in un momento culturale che tende ad appiattare e a standardizzare tutto, allora si ha l'impressione di ritornare indietro, si vanno a ripescare vecchie formule come "neorealismo", "commedia all'italiana". Questo è un segno di mancanza di vitalità, di dipendenza psicologica e formale da quello che è stato e che deve essere mutato in qualcos'altro. Non so e non posso dire altro; il mio lavoro consiste nel fare, non nel teorizzare; non riuscirei mai a fare un film con l'intento di proporre qualcosa a tutti i costi originale; se mai ci dovessi riuscire sarei l'ultimo a saperlo. Il regista agisce e reagisce dall'interno di una capsula spaziale che è propria solo a lui/lei; da questa navicella osserva il mondo e le persone che decide di filmare con spirito da esploratore. La vera esplorazione è una scoperta e una sorpresa continua, non un teorema impressionato sulla pellicola e già confezionato prima di essere un film finito, schiavo magari di chi indirizza la storia in funzione di ciò che ha prodotto ultimamente più incassi. Una cosa è certa: loro avevano meno soldi, ma facevano film più belli.

2. Il mio rapporto con il documentario è quello di uno spettatore avido, che conosce le magie e i miracoli della manipolazione, sia nel bene che nel male. Vedo con piacere che il documentario entra nelle sale cinematografiche con successo: è un segno chiaro di possibile apertura del pubblico alla ricerca di verità indipendenti da quelle che ci propongono i canali televisivi. Bisogna però saper distinguere tra un'opera filmica controversa e impegnata a priori, quindi realizzata con la precisa volontà dell'autore di colpire qualcuno, e un atteggiamento da parte dell'autore di esplorazione e di apertura nei confronti delle molteplici contraddizioni che emergono durante un'autentica ricerca. Dipende dall'autore e dalla sua buona o cattiva fede. Per questo non mi piace la parola film-denuncia. Io intendo il documentario come ricerca e quindi come percorso imprevedibile, quando l'autore è in buona fede. Non mi piace sporgere denunce e non vorrei mai che si usasse questa frase in riferimento ad un mio lavoro.

3. I miei film non esprimono istanze politiche, ma "sono" politici e civili, perché parlano dell'uomo, della società in cui scelgo di inserirlo e del suo contesto storico-politico. Di conseguenza parlo di civiltà e di politica. Non mi metto di fronte ad una pagina bianca con l'idea di riempirla di istanze politiche o civili, ma con in mente storie personali, che spero possano comunicare qualcosa a qualcuno, in qualche modo.

4. Sono i miei maestri. Tra tutti i cineasti del mondo sono quelli che probabilmente comprendo di più e a cui mi sento più vicino, come un

La realtà torna
al cinema.
Sette interviste
a registi
e sceneggiatori
italiani

figlio somiglia ad un padre. Li ritrovo e li evoco senza saperlo, come il sangue che fluisce nelle vene, senza un ordine preciso del nostro intelletto.

5. Forse sì, ma non ne sono cosciente fino in fondo. Anche sulla parola “genere” mi sento a disagio. Non ho mai capito veramente quello che vuol dire fino in fondo. Non posso rispondere a questa domanda. E non sapevo che i film di genere avessero caratterizzato il postmoderno.

G. Chiesa
F. Comencini
S. Costanzo
E. Crialesi
M. Gaudio
V. Marra
F. Munzi

Massimo Gaudio

1. Certo, l'inimmaginabile ci è entrato in casa mentre stavamo comodamente seduti in salotto; ma non mi sento di fare delle analisi sui grandi mutamenti culturali avvenuti recentemente. Il mio modo di fare e di guardare il cinema, ahimé, non è cambiato, o perlomeno non me ne sono accorto. Non mi piacciono le categorie, non mi riconosco in alcuna di loro, anche se mi rendo conto che, talvolta, può servire a mettere ordine nel caos che ci circonda. Più che di ritorno alla realtà nel cinema, parlerei di bisogno di comprendere la realtà, cosa che appare oggi più che mai ardua, oltre che fuorviante, a giudicare dai risultati.

2. Non faccio mai distinzioni tra documentario, cinema-denuncia ed altro. Per me esistono solo buoni o cattivi film. Quelli di Michael Moore mi sono piaciuti, ma il fenomeno mi sembra un po' in calo; mentre Al Gore l'ho presente solo come vice presidente degli Stati Uniti. Non mi sembra che oggi la denuncia, l'inchiesta, siano la strada da percorrere; ne siamo già inondati quotidianamente tramite la televisione, a volte anche con risultati soddisfacenti; e personalmente non mi interessa. Potrà forse sembrare strana questa affermazione, dal momento che ho da poco finito il nuovo film di Matteo Garrone tratto dal caso letterario dell'anno, *Gomorra*. Ma credo che le motivazioni che ci hanno spinto a fare questo film siano affatto differenti da quelle, peraltro nobilissime, che probabilmente erano alla base del bel lavoro di Roberto Saviano. Al di là del suo indubbio valore politico, ci ha colpito la potenza evocativa di certe immagini (che, come è sempre successo finora, ci aiutano ad iniziare il lavoro, per poi puntualmente scomparire nel film) e la straordinaria ricchezza di caratteri e di vicende umane contenuta nel romanzo.

Per quanto riguarda il mio lavoro in generale, più che di documentario parlerei di documentazione della realtà, che è alla base di tutto ciò che faccio e che ritengo sia indispensabile per qualsiasi processo creativo. Il mio primo film *Il caricatore*, erroneamente definito da alcuni *docu-fiction*, era un film di finzione, sebbene i luoghi, i personaggi e le loro problematiche fossero rigorosamente veri. Anche in uno degli ultimi film documentari cui ho collaborato, *L'Orchestra di Piazza Vittorio* di Agostino

Ferrente, vi è questa strana commistione tra luoghi e personaggi autentici e *fiction*, che è consistita nel ricostruire o inventare a posteriori certe situazioni da integrare al materiale già girato, basato sul pedinamento della realtà, per cavarne fuori una storia. Non è un caso, credo, che Agostino Ferrente abbia chiamato proprio me, viste le esperienze del *Caricatore* e di *Estate Romana*, il primo film di Matteo Garrone, che mi volle al tempo per lo stesso motivo. Per quel progetto, infatti, sono subentrato quando Garrone aveva già deciso che avrebbe cominciato a girare di lì a tre settimane, in piena estate romana, una storia ambientata in una Roma impacchettata per il Giubileo, vagamente ispirata alla *Dolce Vita* di Fellini, con protagonisti il suo amico artista Salvatore Sansone e un'attrice del teatro *off* anni Sessanta/Settanta, da tempo lontana dalle scene. Così, sulla base di questi elementi, abbiamo buttato giù uno scalettone, che è servito per partire con le riprese e che, di giorno in giorno, si è arricchito di nuovi spunti, suggeriti, appunto, dalla realtà. Eppure, anche per quel film, non si può affatto parlare di documentario.

Documentarsi, questo sì, osservare la realtà, farla entrare durante la scrittura, è sempre stato il metodo che ha ispirato il mio lavoro. Ho avuto la fortuna di incontrare un regista come Garrone che, come e molto più di me, vi attinge quando comincia ad immaginare un film e si lascia volentieri guidare dalle suggestioni che gli vengono offerte dal set. Così sono nati i film che abbiamo fatto finora. Nella stesura dei dialoghi, nella costruzione di un personaggio, come di una situazione, l'immaginazione è imprescindibile da un simile presupposto. Una volta scelto cosa raccontare, però, si passa naturalmente al come, al che forma dargli, e qui le cose cambiano. Finalmente entra in gioco l'immaginazione, insieme ad un lavoro molto meticoloso sul linguaggio; e, soprattutto nel caso di Matteo, quelle cose si trasformano in qualcosa di pur sempre molto vitale, ma ben lontano dalla semplice riproduzione della realtà o dal documentario, e lontanissimo dal cosiddetto film di denuncia.

3. Può darsi che quello che faccio in qualche modo abbia delle corrispondenze con questa nuova letteratura, anche se non sono sicuro di avere capito bene quale sia e cosa si intenda per essa. Non sono in grado di poter dire se e in che modo i film che ho fatto finora, in verità pochi, esprimano istanze civili o politiche. Sicuramente riflettono, in modo più o meno riuscito, quello che sono. Il significato civile/politico, se c'è, non è programmatico. Ho sempre ammirato molto quegli autori che traevano spunto dall'indignazione, come Ugo Pirro, per fare un esempio nostrano con cui mi sono personalmente confrontato; ma non ho neppure lontanamente la loro grande capacità speculativa, né la cultura e il talento. Continuo a pensare, come facevo da spettatore, che il cinema debba suscitare delle forti emozioni, a prescindere dalla loro natura.

La realtà torna
al cinema.
Sette interviste
a registi
e sceneggiatori
italiani

Se nella storia che vedo c'è un movente, o più semplicemente un sottotesto, civile/politico, tanto meglio.

4. Il neorealismo era legato ad un contesto storico troppo diverso da quello attuale per poter azzardare qualunque paragone. Di legame nei contenuti proprio non parlerei. I motivi dovrebbero essere più che evidenti. Dal punto di vista formale, inoltre, già tra Rossellini, Visconti e De Sica non vi erano quelle rassomiglianze che si vogliono a tutti i costi trovare. D'accordo, erano coetanei; sono cresciuti, cinematograficamente parlando, durante la guerra e inevitabilmente di quel periodo hanno assorbito e registrato qualcosa di comune, per poi, però, presto distaccarsene. Personalmente amo tutti i loro film, soprattutto quelli legati alla cosiddetta stagione neorealista, con la quale mi sono formato da autodidatta quando ero all'università – nella bibliografia della mia tesi ricordo di aver messo addirittura un film di Rossellini e uno di De Sica/Zavattini – e che continua, più o meno inconsciamente, ad influenzarmi in tutto quello che faccio, fosse anche solo nel modo di avvicinarmi ad una storia. *Il Caricatore* deve tantissimo a quel cinema. Oppure, per esempio, nella stesura di *Gomorra*, l'ultimo film di Matteo Garrone, abbiamo fatto costante riferimento a *Paisà* di Rossellini, quando abbiamo deciso di costruire il film dandogli una struttura corale. Provo a fare un elenco delle costanti che caratterizzano il mio lavoro e che, non so fino a che punto, potrebbero essere assimilate al neorealismo: l'interesse naturale per quei soggetti che mettono le persone in primo piano, al centro della storia, buone o cattive che siano; il bisogno di conoscere profondamente personaggi e luoghi di cui parlo per poterli far vivere sulla carta; il rifiuto di tesi precostituite; la disponibilità a rimettere in discussione quello che ho scritto, se qualcosa dall'esterno mi fa capire che non è credibile. Come facevo dire, un po' ironicamente, ad un mio personaggio nel *Caricatore*: «il vero cinema è la vita!».

5. Ecco, appunto. Se proprio si deve affrontare un tema sociale e politico e non si ha il talento dei Dardenne, cosa c'è di meglio che muoversi dentro una struttura narrativa forte, collaudata, come quella del film di genere? Proprio Ugo Pirro mi disse che aveva realizzato quello che ritengo il suo miglior film – *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Elio Petri – seguendo rigorosamente le regole del poliziesco con un semplice rovesciamento: chi compie l'indagine è anche l'assassino. Ci sono tanti esempi luminosi che dovrebbero convincerci a seguire questa strada. Basti pensare al cinema americano di qualunque epoca, dalle tematiche espresse nei film di fantascienza anni Cinquanta, ai *western* anni Settanta, alle *detective story* sino ai film *horror*, in cui si sono cimentati tutti i più grandi autori. Per non parlare dell'*opera omnia* di Stanley Kubrick. Eppure c'è sempre stata una sorta di scetticismo, di snobismo direi, da parte dei nostri gio-

vani autori a vedere nel genere un mezzo attraverso il quale poter esprimere in modo altrettanto degno, se non più efficace, non solo le proprie istanze civili/politiche, ma anche una propria visione del mondo. In un certo senso si potrebbe affermare che a noi ci ha fregato proprio il neorealismo e la politica degli autori. Scherzi a parte, un ritorno al film di genere sarebbe auspicabile per il nostro cinema attuale.

Personalmente, da piccolo divoravo i *western* – prima di *Gomorra*, insieme a Matteo Garrone ne avevamo progettato uno in chiave moderna, e non è detto che prima o poi non lo si faccia – e soprattutto le *slapstick comedy*, le cui regole mi sono tornate molto utili nella realizzazione dei miei primi lavori. Dopo *Estate Romana*, non c'è stata volta che abbia iniziato un nuovo lavoro con Garrone senza fare ricorso al cinema di genere. Al *noir* americano, per esempio, ci siamo volutamente ispirati insieme a Ugo Chiti quando abbiamo scritto *L'imbalsamatore* e questo ci ha sicuramente facilitato il lavoro d'impostazione della struttura. In questo caso, va detto, si è trattato di una scelta abbastanza naturale, dato che partivamo da un episodio di cronaca nera. Ancora, nel film successivo di Garrone, *Primo amore*, scritto con Vitaliano Trevisan, di nuovo ispirato ad un fatto di cronaca nera, avevamo architettato una struttura da *thriller*, se così si può dire, giocata su due piani temporali, passato e presente, anche se alla fine Garrone ha deciso di rinunciarvi a riprese in corso. Per fare un esempio più recente, anche nel nuovo film di Daniele Vicari, *Il passato è una terra straniera*, tratto dall'omonimo romanzo di Gianrico Carofiglio, ho avuto modo di potermi confrontare con una struttura di genere, il *thriller* poliziesco. In questo caso però la prima cosa che ho fatto è stata proprio quella di eliminare dalla storia l'elemento poliziesco dell'indagine – che occupava la metà del libro – perché mi sembrava troppo deliberatamente finto. Il *thriller* lo abbiamo ricostruito in un modo piuttosto originale, solo dopo aver fatto con Vicari un lavoro molto approfondito sui due protagonisti, tale da rendere le loro azioni delinquenziali più comprensibili, più naturali. Un procedimento di “umanizzazione” dei personaggi, teso a dare maggiore credibilità alla storia, piuttosto simile a quello adottato per *L'imbalsamatore* di Garrone, che col realismo comunemente inteso, ancora una volta, c'entra poco.

La realtà torna al cinema. Sette interviste a registi e sceneggiatori italiani

Vincenzo Marra

1. Il crollo delle torri gemelle ha aumentato l'angoscia mondiale a tutti i livelli, provocando nel mondo occidentale un desiderio sempre più forte di evasione ad ogni costo; e quindi i lavori letterari e cinematografici di impegno ne hanno risentito.

Io personalmente continuo ad andare avanti seguendo un mio discorso personale, fatto di messa in discussione, riflessione, dubbi, e manten-

go il desiderio di occuparmi della realtà che si muove intorno a me, anche se dura e difficile.

2. Ho sempre fatto i documentari praticamente in solitudine, per saziare una necessità di immediatezza e di verità non filtrata. Credo che il mio lavoro con attori non professionisti anche nei miei film di finzione, girati in ambienti reali dei luoghi in cui sono nato e cresciuto, Napoli, abbia a che fare con questa urgenza di immediatezza, che il documentario sicuramente riesce meglio a soddisfare.

3. Così come per il cinema, la letteratura che mi interessa oggi è quella che cerca di interrogarsi e di raccontare il presente, che sappia scavare nella realtà, anche se purtroppo, a parte rare eccezioni, non è così diffusa.

Credo che il concetto di politica sia molto cambiato negli ultimi anni: oggi per me fare politica significa essere coerenti, saper interloquire con gli altri, avere ideali sociali e valori profondi: questa per me è la politica oggi. Sicuramente tutto ciò entra ed è entrato nei film che ho fatto.

4. Oggi non si può parlare del passato prescindendo dal presente, nel senso che adesso con lo strapotere della tv, internet, *reality*, *webcam*, il potere delle immagini è cambiato radicalmente. Cercare di fare paragoni o parallelismi mi sembra inutile. Il mio rapporto personale con il neorealismo è comunque costante.

5. Non mi sono mai fatto problemi di stile o di genere. Parto da un principio semplice: l'urgenza di raccontare una storia. Se una storia da raccontare è urgente, e io la sento tale da poter giustificare un impegno economico, produttivo, emotivo, affettivo, cerco di realizzarla con tutto me stesso: che sia un film autoriale, di fantascienza, un documentario o una commedia all'italiana, non ha importanza.

Francesco Munzi

1. Direi di sì. La mia poetica, se di poetica si può parlare, è stata sempre radicata nella realtà e si è sempre caratterizzata nel tentativo di interpretare la complessità del reale. Negli anni "deboli" in cui sono cresciuto, parlare di realtà era qualcosa di obsoleto e voler raccontare il reale era quasi fuori moda. Negli ultimi anni, al contrario, sento che qualcosa sta cambiando e in questo senso mi sento per la prima volta in sintonia con i miei tempi. Mi sembra che vi sia un'inversione di tendenza rispetto al momento metacinetografico degli anni Novanta, quello per così dire "postmoderno", in cui il cinema parlava esclusivamente di se stesso: la gente torna ad avere bisogno di storie in cui identificarsi, che aiutino a

cercare una chiave per indagare il reale. E questo lo dico come regista, ma anche come spettatore. Film come *Elephant* di Gus Van Sant o la *Promesse* dei fratelli Dardenne sono una vera e propria scoperta dell'ultimo decennio. Fatti reali, attori non professionisti, ambienti veri, una macchina da presa quasi documentaristica; eppure tutto narrato con un rigore formale e una sperimentazione espressiva nuova di alto livello, dove il vero si sovrverte in finzione, e il tempo, sottraendosi alla linearità cronologica degli eventi, si frantuma, si interiorizza, si fa soggettivo. Voglio dire che la scelta dei temi o dei contenuti che tornano alla realtà non basta per fare un buon film. Ci vuole uno sguardo, uno stile, un linguaggio. La novità di questi nuovi autori consiste nel mettere insieme realtà e finzione con una nuova forza espressiva ben lontana dalla finta realtà di tanti *reality* televisivi o del tradizionale cinema inchiesta. La stessa cosa sta accadendo in alcuni colleghi della nuova generazione, che mi sembra tornino ad avere una forza espressiva e un'urgenza anti-televisiva assolutamente insolita rispetto ai loro predecessori: una generazione che è disposta a fare film non per compiacere il pubblico, ma anzi, talvolta, per metterlo in crisi.

2. È una constatazione: molti registi, tra i più liberi ed i meno conformisti, hanno voglia di raccontare e di indagare il reale, che ha bisogno di categorie sempre più complesse per essere interpretato, soggetto com'è ad una continua mistificazione da parte dei media. Forse anche perché sentono per la prima volta la necessità di capire in prima persona, di non rielaborare passivamente idee trasmesse dal passato, ma di tornare a verificarle personalmente. Recuperare uno sguardo, un'etica, è fondamentale per raccontare una storia, anche fosse di fantascienza. E in questo vedo come un fatto positivo la rinascita al documentario. In questi ultimi anni alcuni documentari hanno a mio parere addirittura superato, come forza espressiva e come capacità di penetrazione del reale, i film di finzione. Uno dei titoli che mi ha segnato profondamente è *L'incubo di Darwin*. Un documentario girato in Africa, attorno al lago Vittoria, in un luogo meraviglioso che è diventato il simbolo di una globalizzazione mondiale da parte degli occidentali che, colonizzandolo, ne hanno distrutto l'ecologia e l'economia locale, trasformandolo in un non-luogo osceno, quasi fantascientifico, l'inferno del mondo. Un piccolo fatto di cronaca, che diventa, grazie al linguaggio, una potente metafora del potere dell'Occidente.

Personalmente ho fatto un solo film documentario, *Nastassia*, ai miei esordi. Eppure credo che i miei film nascano sempre da documentari non realizzati. Sia alla base di *Saimir* che del mio nuovo film vi è stato un lungo lavoro di documentazione, con tanto di riprese, che è durato mesi. Sono convinto che finzione e documentario non possano fare a me-

La realtà torna al cinema. Sette interviste a registi e sceneggiatori italiani

no l'uno dell'altro. Anche se alla fine – questo forse è il limite o la forza del documentario – la verità che raggiungo con il documentario non è mai la stessa che mi sembra di raggiungere con i film di finzione.

3. Mi sembra che vi sia una nuova sintonia, se non proprio una specularità, con gli scrittori coetanei della mia generazione; una nuova energia, una nuova forza. Sono scrittori che partono dal reale e dall'inchiesta, ma poi hanno, ancora una volta, una grande capacità affabulatoria e trasfigurativa. Un libro come *Gomorra* mi fa pensare a quel fenomeno americano che Susan Sontag definì il "New Journalism" degli anni Sessanta. Penso a un testo come *A sangue freddo* di Truman Capote, ma anche ai libri di Norman Mailer, morto da poco: scrittori che, partendo da fatti realmente accaduti, riescono a dare una radiografia sofferta e impietosa degli USA e delle sue contraddizioni. Accade così che un semplice fatto di cronaca, che avrebbe potuto suscitare solo curiosità giornalistica, si trasformi in altro, si trasfiguri. Il film che ora sto montando è indirettamente debitore di questi autori. In questo senso credo che vi sia una rinascita della letteratura. Anche se poi diffido dell'eccesso di mediatizzazione di alcuni casi, che non è detto tengano in durata e che non sempre riescono a fare da apripista. Bisogna stare attenti alle mode. Faccio un esempio: il caso Saviano. Un libro necessario, che è entrato immediatamente nel circo mediatico degli eventi e che rischia ora di diventare, insieme al suo autore, autoreferenziale, autocelebrativo. Il nostro sistema culturale e giornalistico è così potente e superficiale da risucchiare, diluire, far perdere di senso tutte le opere, nel momento in cui da avanguardistiche diventano popolari, *best seller*. Spero che *Gomorra* non sia, alla lunga, vissuto come un gigantesco romanzo di azione e di gangsters; e che continui invece a ricordarci che ci sono quartieri a Napoli sottratti allo Stato. Spero che tutta questa popolarità non procuri l'effetto contrario; che l'oggetto del libro, la camorra, non entri nell'immaginario come materia di intrattenimento, quindi poco pericolosa, in qualche modo poco reale. Credo che, insieme a Saviano, esistano molti scrittori, cineasti, registi teatrali, che si stanno muovendo con una certa aderenza politica al reale: è sicuramente una tendenza che fa ben sperare. Ma attenti al "caso".

4. Vi è un grande desiderio di ritrovare la forza delle idee, il gusto del racconto e dei personaggi, senza più la sbornia di pretendere sempre il nuovo, lo spettacolare fine a se stesso. C'era un periodo, a cavallo degli anni Ottanta e Novanta, in cui quasi ci si vergognava di affermare il proprio amore per De Sica o Rossellini. Si era considerati vecchi, accademici, quasi reazionari. Si cercavano film più "luccicanti", più moderni. Alcuni erano anche bei film (penso a Tarantino, Scott, Gilliam), ma il dramma erano i loro infiniti emuli. Di tutta quella moda lì, per fortuna, oggi

è rimasto ben poco. Il tempo non ha perdonato la sua sostanziale mancanza di spessore. Per quanto mi riguarda, il neorealismo è stato sempre il mio grande amore e mi ha lasciato una grande eredità. Posso dire solo che il primo titolo di *Saimir* era *Girasoli*, da un film minore di De Sica; e che fino a ora il titolo migliore che ho trovato per il film che sto finendo (e che purtroppo sarò costretto a cambiare) è *La notte* (come il film di Antonioni). Ma il padre di tutti i maestri rimane per me Rossellini, che è partito dalla documentazione per percorrere, attraverso la forza espressiva e dirompente del linguaggio cinematografico, tutto il viaggio esistenziale e storico dell'uomo. Da *Roma città aperta* a *Viaggio in Italia*, Rossellini ha toccato tutte le corde fondamentali dell'animo umano e della vita, che sono alla base della mia concezione del cinema.

5. Per quanto mi riguarda, non credo che i miei film abbiano qualche rapporto con il cinema di genere. E se ce l'hanno, non me ne sono ancora accorto. Quando penso ai registi cosiddetti di genere (Garrone, Piva, Sorrentino, lo stesso Crialesi), penso comune a registi che hanno fatto prima di tutto dei bei film e si sono posti alcune domande sul "cosa dire" e sul "come dirlo". In questo senso, credo che oggi vi siano registi mediamente più interessanti rispetto a venti anni fa; e non credo che questi facciano film di genere; o forse sì ed è solo un problema di definizione. Quando penso al genere comunemente inteso, penso ad una modalità di intreccio narrativo solo esteriore; ad un modo di raccontare una storia che non va oltre al gusto per la trama, il colpo di scena, l'emozione di superficie. In questo senso, per fortuna, i migliori cineasti delle nuove generazioni ne sono assolutamente lontani.

Guido Chiesa è nato a Torino nel 1959. Nel 1983 si è trasferito negli Stati Uniti, dove ha lavorato per Jim Jarmush e Michael Cimino. Ha esordito nel 1990 con *Il caso Martello*, vincitore della Grolla d'Oro come miglior film d'esordio alla Mostra del Cinema di Venezia. Nel 1998 ha diretto *Una questione privata – Vita di Beppe Fenoglio*, per poi tornare sulle opere dello scrittore piemontese con la riduzione cinematografica del *Partigiano Johnny* (2000). Del 2004 è *Lavorare con lentezza*, dedicato all'emittente bolognese "Radio Alice". Ha realizzato alcuni tra i più importanti documentari storici italiani, tra cui *Partigiani* (1997), *Nascita di una democrazia* (1997) e, in co-regia con Daniele Vicari, *Non mi basta mai* (1999/2000), vincitore del premio Cipputi al Torino Film Festival, dedicato agli operai Fiat che parteciparono nel 1980 alla marcia dei 40.000 di Torino.

Francesca Comencini è nata a Roma nel 1961. Da sempre attenta a temi politici e sociali, ha esordito nel 1984 con *Pianoforte*, vincitore come mi-

La realtà torna al cinema. Sette interviste a registi e sceneggiatori italiani

glier film nella sezione De Sica alla Mostra del Cinema di Venezia, sulla storia di due tossicodipendenti in un interno borghese. Del 2001 è *Le parole di mio padre*, liberamente tratto dalla *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo, e del 2006 *A casa nostra*, film sulla Milano yuppie di oggi, con Luca Zingaretti e Valeria Golino. Regista assidua di documentari, ha realizzato nel 2002 *Carlo Giuliani, ragazzo*, nel 2004 *Mi piace lavorare (Mobbing)*, vincitore del premio della giuria al Festival di Berlino e Nastro d'argento per il miglior soggetto, e *In fabbrica*, premio Cipputi al Torino Film Festival 2007, film di montaggio sulla storia dell'operaio italiano.

Saverio Costanzo è nato a Roma nel 1975. Ha esordito nel 2004 con *Private*, dove il dramma palestinese è visto attraverso gli occhi di una famiglia costretta a una drammatica convivenza con l'esercito israeliano entro le mura domestiche della propria casa. Il film ha vinto il Pardo d'oro al Festival di Locarno, il David Donatello 2005 come migliore regista esordiente e il Nastro d'Argento 2005 come migliore regia per un'opera prima. Del 2006 è *In memoria di me*, presentato in concorso al Festival di Berlino, e del 2007 il film documentario *Auschwitz 2006*, viaggio nella memoria intrapreso dagli studenti di un liceo romano verso il Lager polacco.

Emanuele Crialese è nato a Roma nel 1965. Dopo aver frequentato la New York University, e realizzato la sua opera prima, *Once We Were Strangers* (1997), ha fatto il suo ingresso ufficiale nel cinema italiano nel 2002 con *Respiro*, Premio della Semaine de la Critique a Cannes, storia di una madre di tre figli e del suo rapporto ostile con la comunità di Lampedusa. Nel 2006 il film *Nuovomondo*, viaggio della speranza ai primi del Novecento di una famiglia siciliana verso l'America, gli assicura il Leone d'Argento Speciale come rivelazione alla Mostra del Cinema Internazionale di Venezia e una nomination agli Oscar come migliore film straniero.

Massimo Gaudio è sceneggiatore, regista e attore. Ha esordito nel 1996 con il film *Il caricatore*, di cui ha firmato, oltre alla sceneggiatura, la regia insieme a Eugenio Cappuccio e Fabio Nunziata: una commedia grottesca semiautobiografica sulle difficoltà di fare cinema nel mondo di oggi. Il film ha ottenuto il premio pubblico dei giovani al Festival di Locarno e il Golden per la sceneggiatura al Torino Film Festival. Dal 2000 è collaboratore assiduo di Matteo Garrone, per il quale ha firmato la sceneggiatura di *Estate romana* (2000), *L'imbalsamatore* (2002), David Donatello come migliore sceneggiatura, *Primo amore* (2003) e *Gomorra* (2008), tratto dal libro di Saviano. Ultimamente ha collaborato al film *Il passato è una terra straniera*, tratto dal romanzo di Carofiglio, per la regia di Daniele Vicari. Tra i documentari, ha collaborato alla sceneggiatura di *L'orchestra di*

Piazza Vittorio (2006) di Agostino Ferrente, vincitore del Nastro d'Argento come migliore documentario.

Vincenzo Marra è nato a Napoli nel 1972. Ha iniziato come aiuto regista di Mario Martone per il film *Teatro di guerra* e assistente alla regia di Marco Bechis per *Garage Olimpo*. La sua opera prima, *Tornando a casa* (2001), presentata al Festival di Venezia nella Settimana della Critica e candidato ai Nastri d'Argento per la migliore regia, è un esordio amaro sui pescatori di Napoli. Girato con attori non professionisti, distribuito dalla Sacher di Moretti, il film è stato celebrato dalla critica come un nuovo *La terra trema*. Nel 2004 ha diretto per le strade di Secondigliano il film *Vento di terra* e nel 2007 *L'uomo di punta*, presentato in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia, sul mondo della finanza. Tra i documentari più importanti, *Estranei alla massa* (2001), indagine su un gruppo di tifosi ultras del Napoli, e *L'udienza è aperta* (2006), presentato alla Giornata degli Autori di Venezia, sui rapporti tra la giustizia italiana e la camorra in un Tribunale di Napoli.

La realtà torna
al cinema.
Sette interviste
a registi
e sceneggiatori
italiani

Francesco Munzi è nato a Roma nel 1969. Ha frequentato il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Ha esordito nel 2004 con *Saimir* (Premio David Donatello come migliore regista esordiente e Nastro d'Argento come migliore regia per un'opera prima), storia di un sedicenne albanese emigrato in Italia e del suo rapporto con il padre alle prese con un piccolo traffico di emigrati clandestini. Presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nell'ambito della Settimana della Critica, il film ha riscosso successo di critica in Italia e in Francia, dove, su «Libération», il giovane cineasta è stato definito «un nuovo Dardenne all'italiana». In uscita il film *Il resto della notte* liberamente ispirato al romanzo *A sangue freddo* di Truman Capote, in concorso al 61. *Festival International du Film* di Cannes (2008), *Quinzaine des Réalisateurs*.