

IL REGISTA
Il mestiere più bello del mondo

L'entrata della Ukrainian National Home di New York è sulla Seconda Avenue tra l'Ottava e la Nona Strada. Al piano terra c'è un ristorante. Ogni volta che entro, vengo colpito dall'odore di *pierogi*, di *borscht*, di zuppa d'orzo e di cipolle. L'odore è penetrante ma piacevole, persino accogliente, specialmente d'inverno. I bagni, che si trovano al piano di sotto, puzzano sempre di disinfettante, urina e birra. Salgo una rampa di scale ed entro in una stanza enorme, della grandezza di un piccolo campo da basket. Ci sono luci colorate, l'inevitabile palla a specchio rotante, e un bar lungo una delle pareti; dietro il bar sono ammassati amplificatori nelle custodie, cartoni vuoti, scatole di sacchetti di plastica per la spazzatura. Vengono persino vendute attrezzature. Pile di sedie pieghevoli e tavoli sono ammassate contro le pareti.

Questa è la sala da ballo della Ukrainian National Home, dove ogni venerdì e sabato sera hanno luogo danze a suon di

fisarmonica, chiassose e sfrenate. Prima dello smembramento dell'Unione Sovietica, vi si tenevano almeno due incontri settimanali in favore della liberazione dell'Ucraina. Questa stanza viene affittata ogni volta che è possibile. Ora l'abbiamo affittata noi per due settimane, per le prove di un film. Ci ho già fatto le prove di otto o nove dei miei lavori. Non so perché ho questa sensazione, ma le sale prova dovrebbero essere sempre un po' malandate.

Due assistenti di produzione mi stanno aspettando nervosi. Hanno acceso la macchina del caffè. In una cassa di plastica, in mezzo ai cubetti di ghiaccio, ci sono contenitori di succhi (appena spremuti), di latte e di yogurt. Su un vassoio, ciambelle, dolcetti, torta al caffè, e dei meravigliosi pezzi di pane di segale che arrivano dal ristorante di sotto. Crema di burro e formaggio spalmabile sono lì in attesa, con a fianco dei coltelli di plastica. Un altro vassoio contiene zucchero, dolcificante, miele, bustine di tè, tè alle erbe (di ogni tipo immaginabile), limone, Redoxon (in caso qualcuno presentasse i primi sintomi di un raffreddore) e chi più ne ha più ne metta.

Ovviamente gli assistenti di produzione hanno sistemato i due tavoli per le prove in maniera sbagliata. Li hanno accostati per il lungo, così le dodici o più persone che arriveranno qui tra mezz'ora dovranno star sedute in fila come se si trovassero in una carrozza della metropolitana. Glieli faccio spostare e accostare per il largo, in maniera che tutti stiano il più vicino possibile. Davanti a ciascuna sedia sono state preparate delle matite appena temperate. E un copione nuovo di zecca. Sebbene gli attori abbiano ricevuto i loro copioni già da settimane, è incredibile come il primo giorno riescano a dimenticarli a casa.

Voglio che alla prima lettura siano presenti quante più persone possibile della produzione. Già sono arrivati lo sceno-

grafo, il costumista, il secondo assistente alla regia, un apprendista del Directors Guild of America (il sindacato dei registi americani), la segretaria di edizione, il montatore e il direttore della fotografia, a meno che questi non sia impegnato con i sopralluoghi. Appena i tavoli sono pronti, tutti mi si fanno addosso. Le piantine vengono srotolate, mi vengono mostrati i modelli delle macchine. Polaroid di una Thunderbird rossa dell'86 e di una Thunderbird nera dell'86. Quale voglio? Ancora non abbiamo il permesso per quel bar fra la Decima Strada e la Avenue A. Il tipo vuole troppi soldi. C'è un altro locale che possa andare altrettanto bene? No. Cosa devo fare? Dargli i soldi. C'è un momento di *Effetto notte* in cui Truffaut tocca il cuore di qualsiasi regista. Ha appena finito un'estenuante giornata di riprese. Sta lasciando il set. La troupe lo circonda e lo mitraglia di domande sul lavoro del giorno seguente. Lui si ferma, alza gli occhi al cielo e urla: «Domande! Domande! Troppe domande a cui non ho tempo di pensare!»

Lentamente arrivano gli attori. Una finta giovialità nasconde il loro nervosismo. Hai sentito l'ultima su..., Sidney, sono così contento di lavorare di nuovo con te..., baci, abbracci. Anch'io bacio, abbraccio, tocco, ma non faccio il ruffiano. Arriva il produttore. In genere è lui che fa il ruffiano. Il suo scopo questa mattina è di rendersi accattivante, in particolare con le star.

Ora uno scoppio immenso di risate sale dal piano di sotto. È arrivata una delle star. Anche la star si sta rendendo accattivante, per dimostrare di essere una persona semplice. Talvolta arriva con il suo entourage. Innanzitutto una segretaria. La qual cosa è scoraggiante, perché significa che in una pausa di dieci minuti la segretaria porterà alla star otto messaggi così urgenti da farla stare al telefono invece di riposare o di studiare il copione. Poi c'è il truccatore personale della star. Per

contratto, molte star hanno diritto al proprio truccatore. E poi c'è una guardia del corpo (indipendentemente dal fatto che ce ne sia bisogno o no). Poi c'è un amico, che dopo un po' se ne va. E infine c'è l'autista. Lui prende un minimo sindacale di novecento dollari la settimana più gli straordinari. E ci sono moltissimi straordinari, perché molte star sono le prime a essere chiamate al mattino e le ultime ad andare via la sera. Dopo aver accompagnato la star alle prove, l'autista non ha niente da fare fino alla sera, quando la prende per riportarla a casa. Così, la prima cosa che fa è dirigersi alla macchina del caffè. Prende un pezzo di torta al caffè, poi un cornetto. Un bicchiere di succo d'arancia per mandar via il sapore del caffè, e poi una ciambella, spalmata di burro per liberarsi del sapore del cornetto. Qualche uovo sodo, un po' di frutta, e finalmente si incammina verso il piano di sotto, a fare... vattelapesca cosa fa un autista durante la giornata.

Non tutte le star hanno un proprio entourage. Sean Connery fa gli scalini due alla volta, dà una rapida stretta di mano agli altri per poi sprofondare al suo posto, aprire il copione e iniziare a studiare. Paul Newman monta per le scale lentamente, come se portasse il peso del mondo sulle sue spalle, si mette del collirio e fa qualche battuta. Poi apre il copione e inizia a studiare. Non so come riesca a cavarsela senza una segretaria. Paul conduce una vita tra le più generose e onorevoli di chiunque io abbia mai conosciuto. Tra il popcorn, il condimento per le insalate e le altre attività commerciali che ha creato per beneficenza (che servono ad aiutare le persone trascurate dalle altre istituzioni benefiche), per non parlare del suo lavoro nel cinema, le sue giornate sono fittissime. Ma lui fa tutto e non sembra mai sotto pressione.

C'è anche l'addetto stampa. Gli addetti stampa sono fastidiosi, ma la loro vita è un inferno. Gli attori li odiano perché

stanno sempre a chiedergli di fare un'intervista proprio il giorno in cui devono girare la scena più difficile; lo studio non perde occasione di fargli sapere che quello che gli mandano sulla West Coast è merda, inutilizzabile; gli agenti personali delle star, poi, che ci tengono a custodire gelosamente il proprio orticello, vogliono che tutte le richieste passino da loro; come se non bastasse, noi tutti sappiamo che nulla di ciò che l'addetto stampa sta facendo adesso ha una qualche utilità, perché il film non sarà in circolazione prima di almeno nove mesi, e qualsiasi fotografia apparsa nel frattempo sul *Daily News* sarà stata dimenticata da un pezzo e anche il titolo del film sarà stato cambiato.

Spesso l'ultimo ad arrivare è lo sceneggiatore. È l'ultimo perché sa che a questo punto è lui il bersaglio. In questa fase, qualsiasi cosa sbagliata può essere solo un errore suo, dal momento che ancora niente è successo. Con discrezione si dirige al tavolo del caffè, si riempie la bocca con un cornetto in modo da non dover rispondere a nessuna domanda e cerca di farsi il più piccolo possibile.

L'aiuto regista sta cercando di fissare l'ultimo esame medico per la compagnia assicurativa (gli attori principali sono sempre assicurati). E io sto facendo credere a tutti che li ascolto, con un sorriso falso e cortese, in attesa che la lancetta dei minuti arrivi in alto (l'inizio dell'ora) così che possa avere inizio la ragione di tutto questo: siamo qui per fare un film.

Ecco che non posso più aspettare. Mancano ancora tre minuti, ma lancio un'occhiata all'aiuto regista. Nervoso, ma con voce autoritaria, questi dice: «Signore e signori» – oppure «Amici» o «Ehi, ragazzi» – «prendiamo posto?» Il tono usato dall'aiuto regista è importante. Se sembra Babbo Natale che ridacchiando fa «eh, eh, eh», gli attori sanno che ha paura di loro e per lui si preparano tempi duri. Se sembra

pomposo e ufficiale, quelli prima o poi lo fanno a pezzi. I migliori sono gli aiuto registi inglesi. Hanno alle spalle secoli di buone maniere, e passano con calma da un attore all'altro: «Signor Finney, siamo pronti», «Signora Bergman, prego».

Gli attori si riuniscono intorno al tavolo. La mia prima indicazione di regia è per loro. Gli dico dove sedersi.

A dire il vero, ho iniziato a dirigere questo film già da un pezzo. A seconda di quanto sarà complicata la produzione materiale del film, sono stato in fase di riproduzione dai due mesi e mezzo ai sei mesi. E, a seconda di quanto lavoro ha richiesto la sceneggiatura, mi sono messo all'opera mesi prima che la riproduzione iniziasse. Le decisioni più importanti sono già state prese. Decisioni meno importanti non ne esistono, per chi fa cinema. Ognuna di esse può contribuire al buon esito dell'impresa oppure può far sì che l'intero film mi crolli addosso molti mesi più tardi.

La prima decisione, ovviamente, consiste nel fare o meno il film. Non so come decidano gli altri registi. Io decido d'istinto, molto spesso già dopo la prima lettura del copione. In certi casi il risultato è stato positivo, in altri decisamente negativo. Ma è il metodo che ho sempre adottato, e ora sono troppo vecchio per cambiarlo. La prima volta che leggo un copione non lo analizzo. Mi lascio trasportare. A volte capita con un libro. Quando ho letto *Il principe della città* ho capito che volevo a tutti i costi farne un film. Inoltre, voglio essere sicuro di avere il tempo di leggere il copione tutto d'un fiato. Se la lettura viene interrotta, anche per mezz'ora, la capacità di valutazione di un copione può cambiare. Il film finito verrà visto senza interruzioni, quindi perché la prima lettura del copione dovrebbe essere diversa?

Il materiale arriva da molte fonti. Talvolta è lo studio a mandarlo con un'offerta sostanziosa e una data di inizio. Per

me questo è il paradiso, dato che lo studio è pronto a finanziare il film. I copioni arrivano anche dagli scrittori, dagli agenti, dalle star. Talvolta invece si tratta di materiale che io stesso ho ideato, e in questo caso inizia un penoso cammino che consiste nel sottoporlo agli studios e/o alle star per capire se arriveranno dei finanziamenti.

Le ragioni per cui si accetta di fare un film sono molte. Io non sono uno di quelli che aspettano il materiale «meraviglioso» che darà vita al «capolavoro». Quello che è importante è che la storia mi coinvolga personalmente a qualche livello. E i livelli variano. *Il lungo viaggio verso la notte* è il massimo in cui si possa sperare. Quattro personaggi che interagiscono e non lasciano nessun aspetto della vita inesplorato. Mi ricordo un film che feci molto tempo fa, si chiamava *La virtù sdraiata*. I dialoghi di James Salter erano belli, ma la storia che gli era stata proposta da un produttore italiano era orribile. Credo che Jim avesse bisogno di soldi. Il film doveva essere girato a Roma. Fino ad allora avevo avuto grandi difficoltà nella sperimentazione dell'uso del colore. Ero cresciuto con i film in bianco e nero, e quasi tutti i film che avevo fatto erano in bianco e nero. I due film a colori che avevo diretto, *Fascino del palcoscenico* e *Il gruppo*, mi avevano lasciato insoddisfatto. Il colore sembrava fasullo, era come se rendesse i film ancora più irreali. Perché il bianco e nero sembrava vero e il colore falso? Ovviamente lo stavo usando male, o peggio ancora, non lo stavo usando affatto.

Avevo visto di recente un film di Antonioni, *Deserto rosso*. La fotografia era di Carlo Di Palma. Qui il colore veniva davvero usato per il dramma, per finalizzare la storia, per approfondire i personaggi. Chiamai Di Palma a Roma, e lui si disse disponibile per *La virtù sdraiata*. Con gioia accettai il film. Sapevo che Carlo mi avrebbe fatto superare questo

«blocco da colore». Era una ragione perfettamente sensata per fare il film.

Ho fatto due film perché avevo bisogno di soldi. Ne ho fatti tre perché adoro lavorare e non potevo più aspettare. E, dato che sono un professionista, ho lavorato sodo a questi film proprio come agli altri. Due di questi si rivelarono buoni ed ebbero successo. La verità è che nessuno conosce la combinazione magica che rende un lavoro qualcosa di prim'ordine. Non sto facendo il modesto. C'è una ragione per cui alcuni registi fanno film di prim'ordine e altri non ci riusciranno mai. Ma tutto quello che possiamo fare è preparare il terreno perché avvengano quegli «incidenti fortunati» che danno vita a un film di prim'ordine. E se questi poi avverranno o meno è qualcosa che non sappiamo. Ci sono troppi fattori inafferrabili, come vedremo nei capitoli successivi.

Per chiunque voglia fare il regista ma non abbia ancora fatto un solo film, non c'è nessuna decisione da prendere. Qualunque sia il film, qualsiasi siano gli auspici, qualsiasi siano i problemi, se si presenta un'opportunità di dirigere, la si afferra. Punto. Punto esclamativo! Il *primo* film si giustifica da sé, perché è il primo film.

Ho spiegato perché decido di fare un certo film. Ma la decisione più importante da prendere è questa: di cosa parla questo film? Non mi riferisco alla trama, benché in certi thriller, anche ottimi, la trama sia tutto. Il che non è male. Una buona storia, eccitante, da brivido, può essere divertentissima.

Ma cos'è questo film da un punto di vista emotivo? Qual è il tema del film, il nucleo, il suo raggio di estensione? Che significato ha per me? Personalizzare il film è molto importante. Perché ci metterò tutto me stesso per i prossimi sei, nove, dodici mesi. È giusto, dunque, che abbia un significato per me, altrimenti il lavoro fisico (già molto duro) mi lascerà to-

talmente esausto. La parola *significato* ha un'estensione quasi illimitata. *La virtù sdraiata* significò che ebbi l'opportunità di lavorare con Carlo, e quello che imparai fu essenziale per tutti i film che avrei fatto in seguito.

La domanda «Di cosa parla questo film?» verrà riformulata più volte nel corso del libro. Per il momento, è sufficiente dire che il tema (il *cosa* del film) determina lo stile (il *come* del film). È il tema, nei suoi particolari, a stabilire la selezione fatta nei capitoli successivi. Il mio lavoro comincia da dentro. Ciò di cui parla il film determina la scelta del cast, dello stile, del montaggio, della colonna sonora, del messaggio, dei titoli di testa e di coda e, con uno studio cinematografico serio, anche della distribuzione. Ciò di cui parla il film determina la maniera in cui verrà fatto.