

## LA NOSTRA GENERAZIONE

---

### Francis Ford Coppola

Coppola in un certo senso era il capo, il leader. Ha qualche anno più di noi e così, fra i registi della mia generazione, lui era un po' il padrino. È stato di grande ispirazione per noi, era una sorta di modello. Ci ha aiutato molto. È stato Jay Cocks a presentarmi Coppola, così come mi ha presentato Mario Longardi, l'agente di Fellini e di molti altri a Roma. Nel 1970 avevo preparato una raccolta dei documentari e dei film che avevo realizzato da studente, per il festival di Sorrento, ed è stato lì che ho incontrato Francis. A quell'epoca stava scrivendo *Il padrino*. Siamo andati subito d'accordo. Con sua moglie e i suoi figli abbiamo visitato Pompei, ce ne siamo andati a zonzo per un po'. Quando ho fatto *Mean Streets*, dovevo pagare cinquemila dollari alla San Gennaro Society (san Gennaro è il santo di cui si vede la statua nelle scene della processione, mentre gira per le strade). Ma quei soldi io non li avevo, allora chiesi a

Francis se poteva prestarmeli lui, e lui me li prestò. È stato il primo a cui ho restituito i soldi dopo aver venduto il film, ed è stato il primo a vedere il film. Ne portai una copia a San Francisco per mostrargliela. Mi incoraggiò e fu una guida preziosa. Aveva ormai finito *Il padrino*, e fu proprio la sera che gli feci vedere *Mean Streets* che lui pensò a De Niro per *Il padrino – Parte II*. Quando girò *Il padrino – Parte II*, uno dei film più grandi della storia del cinema, cominciò a occuparsi della sua casa di produzione; e mi proponeva continuamente di lavorare con lui. Ma non mi è mai piaciuto lavorare sotto la responsabilità di qualcun altro. Credo dipenda dal fatto che sono pigro, e perché non voglio lavorare per nessuno. Certo, non penso che avrei lavorato per lui, ma forse la situazione non mi avrebbe consentito di esprimermi totalmente. Francis fa dei sogni. Ci si concentra, ci lavora e, a volte, riesce a concretizzarli. Per me è diverso: mi ritengo già fortunato quando riesco a pensare un film per volta e poi a realizzarlo. Penso che, all'epoca, tutta quella attività – produrre altri film, supervisionarli – mi avrebbe impedito di lavorare. Certo, oggi produco i film di altri registi, ma questo non mi distoglie molto dal mio lavoro; mentre allora non avrei mai potuto concentrarmi sulla mia carriera e allo stesso tempo fare il produttore. Quando lavori in uno studio, devi rispondere di quello che fai ai responsabili dello studio: e questo per me è impossibile. Ma Francis mi ha davvero aiutato e incoraggiato per tutti questi anni. Ho scoperto solo adesso, leggendo il libro di Julia Phillips<sup>1</sup> *You'll Ne-*

1. Julia Phillips, brillante produttrice, ha al suo attivo *Taxi Driver* e *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, tra i suoi film più famosi. La sua carriera si è interrotta bruscamente. Dopo alcuni anni di ritiro dal mondo del cinema, ha raccontato la sua esperienza a Hollywood in un libro-scandalo molto controverso, al quale Scorsese fa qui riferimento, non senza ironia.

*ver Eat Lunch in This Town Again*, che non gli piaceva *Taxi Driver*. Lui non me l'aveva mai detto. È roba di oltre vent'anni fa. Sei anni fa il produttore Irwin Winkler mi ha detto che Paul Schrader e Michael Chapman<sup>2</sup> detestavano *Toro scatenato*. Thelma [Schoonmaker]<sup>3</sup> mi ha raccontato che alla troupe non piaceva il soggetto del film. Si chiedevano come mai perdessi tempo a raccontare la storia di quel fallito, e la cosa mi sorprese molto. Ma poi, una sera a cena, Paul disse a Thelma che aveva rivisto il film e che gli era piaciuto. Mi sembra molto gentile da parte sua. Chapman invece non lo vedo da anni. Mi ha sempre sostenuto e spesso incoraggiato. Recentemente, quando giravo gli esterni di *Quei bravi ragazzi*, si è trovato a passare nelle vicinanze e si è informato su chi stesse girando. Quando gli hanno detto che si trattava di me, è venuto a cercarmi per dirmi quanto gli piacessero i miei film più recenti. È stato veramente gentile.

### Brian De Palma

Ho conosciuto Brian prima degli altri, nel 1964, alla New York University. Brian apparteneva a un'altra generazione. Aveva esordito con due film indipendenti che all'epoca ebbero un grande successo: *Hi Mom!* e *Ciao America*; è stato lui a scoprire De Niro. In effetti ha lavorato con tutti i grandi atto-

2. Paul Schrader è autore della sceneggiatura di diversi film di Scorsese, fra cui *Taxi Driver*, *Toro scatenato*, *L'ultima tentazione di Cristo*. Michael Chapman ha lavorato come direttore della fotografia in *Taxi Driver*, *L'ultimo valzer* e *Toro scatenato*.

3. Thelma Schoonmaker ha curato il montaggio dei film di Scorsese da *Toro scatenato* in poi.

ri della sua generazione, e prima che diventassero famosi. Lo stesso vale per Coppola. De Palma è stato il mio sostenitore principale a Hollywood: mi ha trascinato a tutte le feste, mi ha presentato produttori, attori e attrici. Mi ha tirato fuori dall'ospedale quando soffrivo d'asma. Non parlo del periodo in cui mi drogavo. Stavo sempre male. Quando avevo quarant'anni, l'asma è scomparsa di colpo... Stavo raccogliendo materiale per *L'ultima tentazione di Cristo* e una guaritrice mi ha imposto le mani. Mi trovavo negli uffici di Irwin Winkler e di Robert Chartoff, che inizialmente avrebbero dovuto produrre il mio film (alla fine l'ho fatto con altri produttori). Insomma questa donna mi ha guarito. Un film con Ellen Burstyn, *Resurrection*, è ispirato a lei. Prima non riuscivo a dormire, mi svegliavo tutte le mattine tossendo, poi riuscivo a riprendere sonno, un sonno molto profondo; ma a quell'ora dovevo alzarmi per andare al lavoro. Tanto che ero sempre spossato e di cattivo umore. Lei si è messa dietro di me, mi ha posato le mani sul petto, e ho sentito una specie di calore. E quella notte ho dormito.

A Los Angeles c'era lo smog, il traffico... E poi c'era la tensione che derivava dallo sforzo di farcela a tutti i costi. Io venivo da New York, ed eccomi a L.A., in un posto tutto nuovo, a lavorare come montatore e a cercare di girare un film mio. Ero molto irrequieto, e tutto questo si traduceva nelle crisi di asma: a volte erano così violente che dovevano ricoverarmi. Per tutto quel periodo Brian veniva a trovarmi, si occupava di me e alla fine mi riaccompagnava a casa. A quell'epoca, poteva capirmi di restare dieci giorni filati in ospedale. Era molto dura.

Brian è un grande regista. Nessuno è capace di interpretare visivamente le cose come lui. Voglio dire, riesce a raccontare una storia per mezzo della cinepresa. Prendete per esempio la scena degli *Intoccabili* in cui Charles Martin Smith viene am-

mazzato nell'ascensore. Guardate la steadycam. De Palma non si accontenta di muovere la cinepresa in un lungo piano sequenza giusto per far vedere che sta usando la steadycam. Una volta Francis mi ha detto che con una steadycam ci si può muovere come si vuole, si può anche salire in cima all'Empire State Building e ridiscendere in una sola sequenza: può farlo chiunque, basta saperla usare un po'. Un sacco di registi utilizzano la steadycam senza sapere veramente cosa farci. Invece Brian la usa per raccontare la storia, con quel piano sequenza porta avanti la storia. Questo è solo un esempio fra i tanti. Prendete *Carlito's Way*: c'è una inquadratura nella quale si entra in un night-club e la cinepresa avanza, poi si solleva. Lui sceglie sempre delle storie che gli permettano di fare cose del genere. Quando prendi un vero film alla De Palma, come *Omicidio a luci rosse* o *Doppia personalità*, il risultato è unico. È provocatorio: può fare qualcosa già fatta da Hitchcock e dire: «Lo ha già fatto lui... E allora? Io lo faccio così».

È difficile quando ci dicono che siamo dei grandi registi. Abbiamo visto molti film, senza dubbio più di quanti ne abbiamo visti quelli che si complimentano con noi, e abbiamo sempre vissuto con questi film, i classici dell'età d'oro hollywoodiana. Sappiamo ciò che vogliamo ottenere ma siamo coscienti del fatto che difficilmente ci riusciremo, quasi mai. Su questo io e Brian la pensiamo allo stesso modo. Cerchiamo di restare a galla. Qualche volta l'acqua sale e noi finiamo sotto, poi scende di nuovo e allora cerchiamo di respirare...

### Steven Spielberg

Spielberg proveniva dalla televisione, un campo del quale non sapevo niente. Era un altro mondo. Ancora oggi, quando ci

incontriamo, nessuno dei due sa che cosa l'altro abbia in testa... (*Ride.*) È un altro tipo di sensibilità. Ma in comune abbiamo il gusto per i vecchi film di fantascienza degli anni Cinquanta. In generale, lui preferisce i vecchi film prodotti dalle grandi case cinematografiche... È il suo lato alla Michael Curtiz... Ha sempre detto di me che volevo diventare un secondo Victor Fleming,<sup>4</sup> sottintendendo che vorrei assomigliare a quei registi che lavoravano per le grandi case di produzione. Ma io non ho assolutamente intenzione di diventare il nuovo Victor Fleming! (*Ride.*) Non che lui fosse un cattivo regista, ma ce ne sono altri con i quali preferirei identificarmi: Vidor, Ford, Walsh, o Welles, che non era certo un regista da grande casa di produzione. Eppure Ford ha dato il meglio di sé lavorando per i grandi *studios*, proprio come Walsh.

Quello che mi piace di Steven è il suo senso della messa in scena, il suo modo di disporre gli elementi nel quadro, di far muovere le comparse e gli interpreti. È un grande fabbricante di immagini. È capace di visualizzare e di trovare in un attimo il giusto angolo di ripresa. Prendiamo la scena dell'invasione giapponese di Shanghai nell'*Impero del sole*. Era in esterni, ripresa dall'alto, dal punto di vista di un caseggiato. E lui gridava: «I giapponesi di qua, i cinesi dall'altra parte. Fate questo e quello, e voi altri, spostatevi per di qua!» (*Ride.*) Io sul set non c'ero, ma quando mi ha spiegato come aveva fatto, ho detto: «Dio mio, è incredibile!» Mi ha raccontato che prima di tutto aveva disegnato ogni inquadratura, e che all'ultimo momento aveva immaginato qualcosa di diverso. I giapponesi, i cinesi, la ripresa dall'alto, i due soldati cinesi che muoio-

4. Michael Curtiz e Victor Fleming sono due registi simbolo della Hollywood anni Trenta e Quaranta: il primo ha diretto *Casablanca*, il secondo *Via col vento*.

no nel primo piano dell'inquadratura. Chi altro sarebbe in grado di fare una cosa del genere? Io mi trovo in difficoltà anche solo a far muovere due personaggi in una stanza! Alcuni registi preferiscono riprendere da ogni angolazione possibile, e poi risolvere tutto in fase di montaggio. Ma in realtà c'è un solo modo giusto di riprendere una scena, e bisogna trovarlo. Badate bene, Peckinpah riprendeva da diverse angolazioni, ma possedeva una grande forza. L.Q. Jones<sup>5</sup> e quelli che hanno lavorato con lui raccontavano che Peckinpah faceva i film sempre tre volte: al momento della sceneggiatura, sul set e in sala di montaggio. Era la sua maniera personale di procedere, senza farsi troppe domande. Anche Arthur Penn lavorava in questo modo. Se Peckinpah avesse dovuto filmare la nostra conversazione, avrebbe fatto anzitutto un campo lungo di noi tre, poi un campo medio su voi due, poi un primo piano su di me, poi un altro, più ristretto, su ciascuno di voi, poi un altro di me dal vostro punto di vista, e poi avrebbe portato tutto al montaggio. Quando sai in anticipo da quali angolazioni filmare una scena, imprimi una visione personale al film... Questo lo si vede in *Cane di paglia*. È possibile vederlo anche nel *Mucchio selvaggio*, ma è più chiaro in *Cane di paglia*, dove avviene su una scala diversa, più piccola.

### George Lucas

È un amico fantastico. Ho preso perfino un aereo apposta per andare alla festa del suo cinquantésimo compleanno, e due settimane fa sono andato a San Francisco per una foto che ci

5. L.Q. Jones ha interpretato diversi western di Peckinpah, fra cui *Il mucchio selvaggio* e *Pat Garrett e Billy the Kid*.

ha scattato Annie Leibowitz: eravamo io, Coppola, Spielberg, George... A George non piace dirigere, lo detesta. C'è gente che viene regolarmente a trovarlo per dirgli: «Voglio diventare regista». E lui risponde sempre: «Peggio per te! Buon divertimento!»

È un visionario che ha realizzato il ranch Skywalker, e il fantastico sonoro THX. In questo momento sta girando di nuovo alcune scene del primo *Guerre stellari* rielaborandole al computer. È una specie di David O. Selznick.<sup>6</sup> Non vuole dirigere, vuole *fare* dei film. Anche se ci conosciamo da quasi venticinque anni, siamo completamente diversi. Lui è di Marin County, in California, e la cosa che gli piace di più è la Camaro, un modello speciale di automobile realizzato dalla Chevrolet. A Manhattan, dove vivo, non c'è bisogno di avere la macchina, ci sono i taxi! I nostri modi di vivere sono completamente diversi. Sapete qual è il piatto preferito di George? L'hamburger di Big Boy, una storica catena di drive-in... Io e Brian lo prendevamo sempre in giro per tutte queste differenze culturali che ci separano. Ma in tutti questi anni ci siamo divertiti un sacco insieme. George ha un rapporto più stretto con Francis, che ha conosciuto alla scuola di cinema. Ci siamo conosciuti tutti intorno al 1971-72.

### Una nuova generazione

Tarantino è diverso dalla nostra generazione. Paul Schrader mi ha detto una cosa divertente a questo proposito. Per capir-

6. Selznick è stato uno dei più grandi produttori dell'epoca d'oro degli *studios* hollywoodiani. Fra i suoi film, *È nata una stella*, *Via col vento*, *Duello al sole*, *Il terzo uomo*.

lo, bisogna conoscere almeno un po' l'universo dei talk show televisivi americani. Abbiamo Johnny Carson, che rappresenta il talk show classico, e il nuovo, David Letterman, del tutto diverso, sempre aggiornato, che commenta in modo satirico la società, la televisione e l'idea stessa di celebrità. Carson è più autentico. Insomma Schrader ha detto: «Tarantino sta a Scorsese come Letterman sta a Carson». (*Ride.*) Vale a dire che oggi l'eroe ironico è «in», mentre l'eroe esistenzialista sarebbe «out». «Siamo finiti», mi ha detto Schrader un giorno; e io gli ho risposto: «E allora? Noi siamo uomini del ventesimo secolo, e il ventunesimo secolo sta arrivando». Me ne infischio. Non avevo idea che i personaggi che avevamo creato fossero degli eroi esistenzialisti. Non ho mica studiato filosofia. Ho sempre creduto ai sentimenti di quei personaggi. E se provo di nuovo la stessa cosa per un personaggio, lo utilizzerò allo stesso modo, non importa se è alla moda o se è ironico. Continuerò a fare film con personaggi nei quali credo. L'eroe di Tarantino è ironico, non esistenzialista. Se gli capita di ammazzare qualcuno, dice: «Be', e con questo?» Del resto non credo che sia una grande novità; mi sembra che Godard facesse la stessa cosa nei suoi primi film. Mi è piaciuto *Le iene*. L'utilizzo della musica è fantastico. L'ispirazione viene da Melville. È stato proprio Schrader a farmi scoprire Jean-Pierre Melville, portandomi a vedere *Tutte le ore feriscono*, *l'ultima uccide!*, che è un film straordinario. Poi abbiamo visto *Lo spione*, *Bob il giocatore* e *Frank Costello faccia d'angelo*. Comunque è vero che, rispetto a Tarantino e a tutta la sua generazione, noi altri siamo un po' sorpassati.

Può darsi che Paul Schrader la veda anche da un altro punto di vista; è uno sceneggiatore e deve guadagnarsi da vivere facendo questo mestiere. Mi dice che oggi le grandi case cinematografiche aspettano che qualcuno gli porti il nuovo *Pulp*

*Fiction*. E sono le stesse che a suo tempo ignorarono *Pulp Fiction*. Paul dice che, se anche scrivesse il nuovo *Pulp Fiction* e glielo portasse, i dirigenti non sarebbero capaci di riconoscerlo, visto che non erano stati capaci di riconoscere il primo. Lui ha l'impressione che al giorno d'oggi, nel sistema hollywoodiano, per essere uno scrittore si debba essere alla moda. Si sente completamente intrappolato in questa logica. Quanto a me, che non sono sceneggiatore, ho problemi di altro genere. Mi piacerebbe poter vivere del lavoro di sceneggiatore, ma non ho una sufficiente padronanza di quel tipo di linguaggio. Non mi interessa l'intreccio. Quando guardo un film mi piacciono gli intrecci, ma quando *faccio* un film mi interessano di più i personaggi, preferisco disarticolare le nozioni di tempo e di spazio. Cerco di trovare altre forme di narrazione, di allontanarmi dalla drammaturgia del diciannovesimo secolo, che si basa su una divisione in tre atti. A Hollywood sono ancora fermi a queste strutture classiche. Capita di sentirsi dire: «Il film è buono, ma c'è un problema nel terzo atto...» Il *terzo atto*? Che cosa vuol dire? Siamo forse a teatro, sta per alzarsi il sipario? Un film – come ho già ripetuto molte volte – è costruito su una serie di sequenze, a loro volta divise in scene. Ci sono cinque o sei sequenze divise in cinque o sei scene. Questa è la struttura tradizionale, e poi uno può tentare di rivoluzionarla. Si può fare come Godard: nel *Disprezzo*, la prima parte del film è costituita dalla scenata nell'appartamento. Tutta la prima parte! Io vengo da una tradizione cinematografica basata sull'*entertainment*. È la tradizione del cinema americano. Perciò bisogna fare attenzione al modo in cui si racconta una storia. Se un progetto che ho in testa da dieci o quindici anni non riesce ad andare in porto, per me è un brutto colpo. Ci sono stati due momenti nella mia vita in cui non sapevo più cosa volevo fare davvero. È successo tra *New*

*York, New York* e *Toro scatenato*, e poi tra *Re per una notte* e *Il colore dei soldi*. Ma dopo *Il colore dei soldi* sapevo che, se non avessi fatto *L'ultima tentazione di Cristo*, avrei potuto girare *Quei bravi ragazzi*, al quale avevo già messo mano. Sapevo che avevo rimesso in carreggiata il mio lavoro.

(Testimonianze raccolte da Thierry Jousse e Nicolas Saada a Londra il 3 febbraio 1996, e apparse sul numero 500 dei Cahiers du cinéma, marzo 1996)

(traduzione di Andreina Lombardi Bom)