

IL REGISTA,  
COLUI CHE NON HA IL DIRITTO DI LAMENTARSI

---

Il problema di sapere chi sia il vero autore di un film non si pone in maniera categorica: esistono film di registi, film di sceneggiatori, film di operatori, film di divi. In assoluto, possiamo affermare che l'autore di un film è il regista, e lui solo, anche se non ha scritto una sola riga della sceneggiatura, non ha diretto gli attori e non ha scelto le angolazioni delle riprese; bello o brutto, un film assomiglia sempre a colui che ne firma la realizzazione, e nel peggiore dei casi – quello che ho appena citato – ci troveremo di fronte al film di un signore che non ha diretto gli attori, non ha collaborato alla sceneggiatura e non ha deciso le angolazioni. Anche se la sceneggiatura fosse buona, gli attori abbastanza dotati da recitare senza indicazioni e l'operatore bravo, sarebbe un brutto film e più esattamente il brutto film di un cattivo regista.

A mio parere, il regista è l'unico elemento della troupe cinematografica che non ha il diritto di lamentarsi o di ritenersi maltrattato; sta a lui conoscersi abbastanza bene da potersi attribuire il giusto valore e decidere se è in grado di subire limitazioni volgendole a pro-

prio vantaggio – a vantaggio del film, naturalmente – o se quelle limitazioni potranno diventare delle concessioni che, in quanto tali, nuoceranno al risultato. Non dimentichiamo che il maggior regista vivente, Jean Renoir, ha fatto praticamente solo film su ordinazione o adattamenti, appropriandosene tanto da farne ogni volta opere assolutamente personali.

Quello che è l'interesse di un film, e che deve fondersi con l'interesse del regista, va talvolta contro gli interessi individuali: lo sceneggiatore vedrà allora edulcorare le sue intenzioni e sparire parti di dialogo, lo scenografo si accorgerà che alla fine viene utilizzata solo una parte delle sue scene, nel mixaggio «salterà» un po' della partitura musicale e le esigenze del montaggio «faranno fuori» certi «effetti» di un attore che, da parte sua, avrà avuto il solo torto di aver «fatto fuori» qualche battuta del testo; in breve, ogni membro della troupe probabilmente avrà le sue buone ragioni per considerarsi maltrattato o male utilizzato, ma l'essenziale è che il film sia, in un modo o nell'altro, portato a termine.

Troppi registi ormai hanno preso l'abitudine di giustificare la mediocrità dei loro film con le richieste eccessive del produttore. Si è così creata la leggenda secondo la quale l'esercizio del mestiere di regista è una specie di schiavitù dorata che, per le somme investite e le divergenze degli interessi rappresentati, relega questa funzione in un campo in cui l'arte c'entra poco, agli antipodi della libertà creativa del romanziere, del pittore o dell'autore drammatico.

Per citare solo esempi francesi, credo che l'opera di un Robert Bresson o di un Jean Renoir smentiscano questa leggenda nella maniera più assoluta. Ho scelto di proposito due esempi contraddittori. Robert Bresson, per fare un buon film, ha bisogno di libertà assoluta; è lui a fornire il soggetto, redige da solo il copione, sceglie gli interpreti – e ormai sceglie soltanto non professionisti – e deve poter disporre di un tempo relativamente lungo per le riprese e il montaggio, pur lavorando con una troupe piuttosto ridotta. Inoltre, per girare un film, è disposto ad aspettare finché non incontra il produttore che accetterà tutte le sue condizioni, sedotto dal soggetto o confi-

dando nel grande talento dell'autore del *Diario di un curato di campagna* e di *Un condannato a morte è fuggito*.

Jean Renoir, invece, non concepisce di lavorare senza tener conto del parere di tutti quelli che gli stanno attorno; ama con passione i mestieri legati allo spettacolo, gli attori, i tecnici; accetta volentieri, dietro suggerimento del produttore, di utilizzare questo o quell'attore famoso a cui, del resto, offre l'occasione di interpretare il suo ruolo migliore; discute volentieri il soggetto con i finanziatori o con gli interpreti, accettando le più diverse argomentazioni; tiene conto di tutte le esigenze e ha riguardo per la suscettibilità di ciascuno; ogni suo collaboratore avrà la sensazione di aver fatto trionfare il proprio punto di vista anche se il risultato sarà «puro» Jean Renoir, qualcosa di caloroso, vivace, intelligente e rigorosamente inimitabile.

Dunque, secondo me, le limitazioni imposte al regista sono fittizie o esistono solo se il regista ha poco carattere o poche esigenze e, dato che nessun produttore ha interesse a finanziare un brutto film, esiste sempre la possibilità di migliorare una sceneggiatura già esistente...

È vero, tuttavia, che la libertà lasciata al regista è inversamente proporzionale all'entità del preventivo di spesa. Il «tempo» nel cinema è diventato talmente caro – affitto dei teatri di posa, compensi ai divi, stipendi ai tecnici – che gli esperimenti, o anche solo gli errori, non sono permessi; il film è una locomotiva che deve andare avanti a tutti i costi perché dopo il suo passaggio si fanno saltare le rotaie. Se davanti la strada è ostruita, non importa! Bisogna comunque passare.

Ci sono voluti tutto il genio, il talento e l'astuzia di Max Ophüls per fare di *Lola Montès* un'opera così personale e così bella, un poemetto da 800 milioni, che ha ovviamente chiuso in passivo!

Qui devo aprire una parentesi: suppongo che, se per esprimere il punto di vista del regista è stato scelto un regista principiante come me, è perché da me ci si aspetta dei paragoni tra la normale produzione francese di due anni fa, prima dell'arrivo di quella che è stata chiamata la «Nouvelle Vague», e la produzione di oggi.

Due anni fa, il costo medio di un film francese era di 120 milioni di franchi. Per ammortizzarlo, il film doveva realizzare cinque volte tanto nelle sale cinematografiche francesi e consistenti vendite all'estero; il rischio di perdere tutto o parte dell'investimento obbligava i produttori e i distributori a procurarsi garanzie infallibili, costituite generalmente dalla presenza di uno o più divi pagati profumatamente, a scapito degli altri attori, se non della stessa verosimiglianza dei personaggi e quindi della storia raccontata.

Di fronte alla crisi, la cinematografia francese entrava in allarme, ma nessuno pensava alla possibilità di diminuire i preventivi di spesa dei film.

Penserete che i produttori dovevano essere proprio degli incompetenti per non rendersi conto che era possibile produrre film di qualità con 40 milioni! La risposta è molto semplice: i produttori non sono mai, o solo di rado, i finanziatori dei film; generalmente non sono altro che intermediari, esecutori; e poiché la loro retribuzione – qualunque sia la sorte commerciale del film – è proporzionale al totale del preventivo (dal 7% al 12%), non hanno nessun interesse a far abbassare i costi e a utilizzare solo attori con richieste ragionevoli, un numero minimo di tecnici e scenari naturali.

È stato necessario l'arrivo nell'industria cinematografica di registi che fossero anche produttori di se stessi e che avessero denaro in proprio – capitali privati o familiari, eredità, prestiti – perché si tentasse l'esperimento; e c'è voluto il talento di Louis Malle e di Claude Chabrol perché si concludesse in modo positivo. Come ha detto Roger Leenhardt, «con la Nouvelle Vague ha fatto la sua comparsa il cinema “a spese dell'autore”», anche se si trovano dei precedenti nella storia del cinema con l'avanguardia degli anni Trenta, il mecenatismo, gli esordi familiari di Jean Renoir.

Per le responsabilità che comportava la realizzazione di un film, ai produttori non era possibile chiamare giovani sconosciuti. Per questo i registi giovani hanno avuto ragione di protestare, per scuotere dal torpore la produzione francese che minacciava di assomigliare sempre di più al cinema inglese, il peggiore d'Europa.

La «Nouvelle Vague»! Questo termine ha prima sedotto, poi irritato. I giornalisti che oggi ironizzano sulla Nouvelle Vague sono gli stessi che l'hanno inventata! Per me è una realtà anticipata, ma comunque una realtà; vale a dire che i giornalisti, con la loro fretta di generalizzare, hanno preceduto l'attualità di qualche mese.

Nel 1960 ci sarà davvero una nuova generazione di registi francesi, la maggior parte dei quali sotto i trent'anni. A Louis Malle, Claude Chabrol, Claude Bernard-Aubert, Alain Resnais, Agnès Varda, Georges Franju, Jacques Baratier, Edouard Molinaro, Jean Rouch, Jean Valère verranno ad aggiungersi Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze, Philippe de Broca, Eric Rohmer, Paul Pavot, Marcel Hanoun, Jean-Luc Godard, Jean-Daniel Pollet, Michel Drach, tutti registi che hanno appena finito di girare un film. La *vague* successiva sarà costituita da Ado Kyrou, Jacques Rozier, Jacques Demy, Claude de Givray, François Reichenbach, Jean-François Hauduroy, Jacques Villa, Claude Sautet, Alain Jessua e altri che ancora non conosco. In breve, è evidente che l'ampiezza di questo movimento e la sua diversità vanno al di là di un'operazione pubblicitaria per operare davvero uno sconvolgimento sistematico della produzione francese, sconvolgimento a cui partecipano tutti i componenti di base della cinematografia: finanziatori, produttori, sceneggiatori.

Dieci anni dopo la giovane critica, i produttori praticano finalmente una «politica degli autori» e prendono coscienza di questa verità: un film vale quanto vale chi lo gira. Finalmente si identifica un film con il suo autore e si comprende che il successo non è dato dalla somma di elementi diversi come bravi interpreti, buoni soggetti, bel tempo, ma è legato alla personalità dell'unico e vero «comandante in capo»; il talento diventa un valore riconosciuto e, come mi diceva recentemente un produttore, «non costa niente e può rendere molto».

Ecco dunque risolta, per la prima volta nella storia del cinema, la questione *Come fare un film?*, come riuscirci, come ispirare fiducia la prima volta. Ma un'altra questione si pone, più angosciante e più profonda: *Perché fare un film?*

Se si tratta solamente, come afferma René Clair, di «raccontare una storia per immagini», dobbiamo allora considerare che l'arte della regia cinematografica non può più evolversi molto dato che tutte le storie sono già state raccontate. Se si tratta invece di liberare il cinema dalla necessità di raccontare una storia, allora c'è ancora tutto da fare e Alain Resnais ha appena compiuto un grandissimo passo in avanti con *Hiroshima, mon amour*, film senza intreccio, strettamente poetico ed emozionale.

E il fatto che, nella sola proiezione parigina, *Hiroshima* abbia realizzato un incasso maggiore di *Femmina*, *La legge*, *Le donne sono deboli*, *Rifiuti fra le donne*, *Bobosse*, *Le petit prof*, dimostra che si è avuto torto a disprezzare il pubblico e a non dargli fiducia.

Il meno che ci si possa aspettare da un regista cinematografico è che sia un artista, completo o meno, e che dia prova di un minimo di ambizione; come tutti i romanzieri sognano il Premio Goncourt, così tutti i registi dovrebbero sognare di vincere il Premio Louis Delluc. Quello che stava lentamente uccidendo il cinema francese era proprio la mancanza di ambizioni, la rassegnazione e la passività.

Il successo dei film dei giovani ha risvegliato l'ambizione degli anziani e, paradossalmente, l'anno 1959 sarà storicamente importante non solo per la comparsa di cinque o sei nuovi nomi della regia, ma soprattutto perché Jean Renoir, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance e Robert Bresson hanno iniziato i loro film più ambiziosi e più audaci.

Anche il pubblico ha naturalmente un suo ruolo da giocare in questa partita, ma credo sia preferibile non preoccuparsi troppo di lui prima di girare un film.

Infatti, è nella misura in cui ci si preoccupa e si è coscienti delle sue reazioni che si è responsabili se si sbaglia. Invece un regista come Bresson, per esempio, che sa prendere le distanze dal pubblico, è proprio uno di quelli che lo attirano; «funziona», insomma. Ma anche se non «funzionasse», il film non avrebbe per questo meno meriti, perché niente sarebbe stato sacrificato a inutili concessioni.

Questo naturalmente non vuol dire che si debba essere indifferenti all'opinione pubblica. Da parte mia sono anche persuaso che in una coppia sia la donna che sceglie quale film andare a vedere. Se in questo campo sono le donne a decidere, non è solo perché vanno al cinema più spesso degli uomini, ma perché sono particolarmente sensibili al mezzo espressivo rappresentato dal film e rivelano anche un interesse più attento degli uomini riguardo alla personalità dell'opera.

Fino ad oggi, i film sono stati fatti da uomini per gli uomini; Ingmar Bergman è stato forse il primo ad affrontare certi segreti del cuore femminile... E *Hiroshima, mon amour* potrebbe anche essere il primo film veramente fatto per le donne, comunque il primo a mostrarci non una bambola affascinante o una vamp, ma una vera donna. Per la prima volta nel cinema l'uguaglianza della donna è evidente dalla prima immagine alla parola *Fine*.

Generalmente meno pigre degli uomini, espressioni di una sensibilità più viva e più pronta a risvegliarsi, le spettatrici fanno lo sforzo necessario per seguire ed entrare nel gioco del regista. In altre parole, sono senz'altro le donne a far sì che il cinema mantenga quel carattere di scambio che finora sembrava essere privilegio solo del teatro.

A mio avviso, per esprimersi nel cinema non bisogna più usare suspense né eccessi. Mi sembra finito il tempo di quel cinema «a effetto» un po' volgare che del resto ha avuto un suo fascino. Penso che per comunicare delle emozioni bisognerebbe usare il minor numero di mezzi possibile. Sono assolutamente contrario al cinema «esagerato».

Restituire alle cose il loro vero valore. Soprattutto non dirsi: al cinema tutto è ammesso, va bene tutto. Gli eccessi di violenza che abbondano nei brutti film vengono dall'incapacità del regista di esprimere sentimenti forti con mezzi sobri. Conosco registi che meriterebbero di essere ripagati con gli stessi calci che i loro attori sferrano a destra e a manca sullo schermo; tutti quei film d'azione pieni di sparatorie e scazzottate mi danno la nausea.

Credo anche molto all'improvvisazione. Non è vero che un film è finito quando è stata scritta l'ultima riga. Sulla scena le cose si muovono. Le persone anche. A cominciare dal regista! Non basta montare delle inquadrature sulle frasi di uno sceneggiatore, o sulle proprie. Bisogna vedere come reagisce l'attore; secondo me, l'attore che interpreta un personaggio è più importante del personaggio stesso. Bisogna saper sacrificare qualcosa; per altri registi può trattarsi dell'attore, ma io non credo alle mezze misure e al cambiamento di scelte all'interno di una stessa opera.

Certo non si può livellare tutto. Credo, invece, all'improvvisazione che mette di volta in volta pesi diversi sui due piatti della bilancia. Quello che mi appassiona è ritrovare un equilibrio che sembra ogni volta compromesso.

Non mi pare che il cinema sia fatto per dimostrare una tesi. D'altronde diffido delle storie fini a se stesse: un film è una tappa nella vita del regista ed è come il riflesso delle sue preoccupazioni del momento.

Realizzare un film non sincero significa porsi al culmine della difficoltà. Non si hanno punti di riferimento. Se ho scelto di esprimere la solitudine di un bambino, è perché l'infanzia non è ancora troppo lontana da me. Sono ancora sensibile alla verità del bambino; sono sicuro del suo significato. Quello che ammiro, soprattutto in Georges Simenon, è che ha saputo far invecchiare i suoi personaggi man mano che invecchiava lui.

Scritto questo, e poiché le rubriche cinematografiche sono da un anno piene di un'artificiosa polemica fra le generazioni, devo dire che nella vita in generale, e in particolare quando si inizia a fare del cinema, si è aiutati in modo straordinario dai propri limiti. L'ignoranza è una grande forza e, dal momento che lo schermo non costituisce una *finestra* sul mondo ma una *maschera*, più il nostro universo è ristretto, più ci è facile riassumere questo mondo all'interno dello schermo. Il difficile è la scelta; perché rifiutare ciò che si conosce e non si vuole utilizzare è ancora più faticoso che non assimilare tutto ciò che si può apprendere.

Di qui la forza delle opere giovani.

Il colpo di fulmine della Francia per la sua gioventù è un fenomeno recente e pericoloso. Quando un artista esordisce, è troppo impetuoso, troppo assoluto e troppo sovversivo per ricevere l'attenzione che forse già meriterebbe. Soprattutto è troppo giovane rispetto alla maggioranza del pubblico. Questa attenzione verrà più tardi, per i suoi quarant'anni, quando cioè la sua età coinciderà con l'età media del pubblico francese.

Se a quarant'anni il regista – che più o meno volontariamente non ha smesso di evolversi dalla sua giovinezza – smette di crescere, pensando di aver trovato la chiave del successo, conserverà la fedeltà di quell'immenso pubblico costituito dagli uomini della sua generazione, che, proprio a quell'età, abbandonano la cultura letteraria (non c'è più tempo per leggere né per concentrarsi) a vantaggio dei giornali (bisogna pur distrarsi e insieme tenersi informati). È il segreto, credo, di certi registi esperti: offrire ogni anno lo stesso film allo stesso pubblico cambiando solo il nome degli attori di primo piano.

No, non esistono buone storie, ci sono solo buoni film, tutti basati su un'idea profonda che deve sempre poter essere riassunta in una sola parola: *Lola Montès* è un film sul sovraccarico, *Elina e gli uomini* sull'ambizione e sulla carne, *Un re a New York* sulla delazione, *L'infernale Quinlan* sulla nobiltà, *Ordet* sulla grazia, *Hiroshima, mon amour* sul peccato originale.

Se il mio io cinefilo, che intendo conservare il più a lungo possibile, si diverte, in un pomeriggio di festival, a stendere una lista approssimativa dei più grandi registi mondiali in attività, ottiene un elenco variegato di cinquantenni e sessantenni.

Giudicate voi: Charlie Chaplin (1889), Jean Renoir (1894), Carl Dreyer (1889), Roberto Rossellini (1906), Alfred Hitchcock (1899), Joseph von Sternberg (1894), Luis Buñuel (1900), Robert Bresson (1901), Abel Gance (1889), Fritz Lang (1890), King Vidor (1894), Jean Cocteau (1889)...

Ecco perché i giovani registi di oggi che arrivano alla regia per amore del cinema e per il desiderio di fare anche loro dei film non te-

stimonieranno mai abbastanza la loro riconoscenza ai registi che, incontrato il successo verso il quarantesimo anno di età, hanno avuto il coraggio di proseguire la loro evoluzione fino a quando il grande pubblico non li ha di nuovo abbandonati e loro si sono ritrovati ancora una volta in fondo alla fila per la forza stessa delle cose.

*(«Cinema, univers de l'absence?», in Collectif, 1960)*

*(traduzione di Melania Biancat)*