

POLITICA E POETICA
DEL NUOVO CINEMA ITALIANO
di Jacques Bontemps e Louis Marcorelles

Quali sono stati i primi film che ha realizzato?

Erano film in 16 millimetri. Uno si chiamava *La morte del maiale*. All'epoca avevo quindici anni, e quel soggetto aveva per me un valore mitologico. L'ho girato in campagna, perché ho una casa vicino Parma. Poi ho fatto un film su mio fratello minore e le mie cugine più piccole che si chiamava *La teleferica*. Più avanti ho fatto da aiuto regista a Pasolini in *Accattone*, che considero uno dei film più importanti del cinema italiano. Avrei voluto lavorare ancora con lui, ma un produttore¹ mi ha proposto di scrivere una sceneggiatura su un soggetto di Pasolini che lo stesso Pasolini non voleva girare, e così ho scritto *La Commare secca*. Era il produttore di *Boccaccio '70*, un produttore mainstream, ma si fidava molto dei giovani. La mia sceneggiatura gli

1. Tonino Cervi. [n.d.c.]

è piaciuta e ha voluto che fossi io a girarlo. Di colpo mi sono ritrovato davanti a un film che non avevo scritto per me, ma per un altro regista, e lì ho scoperto che quando cominci a girare, anche se sei tu ad avere scritto la sceneggiatura del film, è sempre come se l'avesse scritta qualcun altro.

Il film è stato presentato in anteprima a Venezia nella «sezione informativa», dove una parte della critica l'ha accolto benissimo e un'altra malissimo. Non credo che quel film voglia dire molto, o perlomeno vuole dire qualcosa di molto semplice. Vuole cercare di rappresentare attraverso le immagini l'idea di base di ogni poeta: il passaggio del tempo, lo scorrere delle ore. Come idea trovo sia estremamente umile. Avevo scritto poesie, non avevo mai fatto cinema, nel senso di vero cinema, e per fare questo film avevo bisogno di un'idea guida. Quest'idea è stata la resa dello scorrere umile dei minuti della giornata.

C'è un punto in comune tra questa sua idea del tempo e quella di Antonioni?

In Antonioni il passaggio del tempo assume dimensioni decisamente più grandiose. In fondo Antonioni è il poeta epico dello scorrere del tempo. Nel suo cinema c'è l'enorme, la dimensione unica. Il mio film invece tratta le cose più nascoste, le più difficili da scoprire, al punto che solo in pochi l'hanno capito. Quindi direi che no, non ha nessuna relazione con Antonioni.

Così prima scriveva poesie...

Sì, tra i quattordici e i ventuno anni ho scritto una raccolta di poesie, che è stata pubblicata in Italia² e ha vinto un premio due giorni prima che il mio film venisse proiettato a Venezia. Sono arrivato al festival con questo premio che in Italia è importantissi-

2. *In cerca del mistero*, Longanesi, Milano 1962; Gremese, Roma 1988.

mo, il premio Viareggio, e la cosa ha irritato parecchia gente. Avere appena vinto un premio e andare a Venezia con un film era un po' troppo. Sembrava un'operazione promozionale, e risultava antipatica. Dall'esterno forse anch'io avrei avuto quell'impressione, ma mi sono ritrovato al centro della faccenda e ne ho subito le conseguenze. È così che ho imparato molte cose ahimè importanti.

Come è passato dalla poesia al cinema? Per un desiderio profondo o per caso?

L'ho già detto più volte, per me non c'è nessuna differenza tra il cinema e la poesia. Nel senso che non c'è nessuna mediazione dall'idea alla poesia, così come non ce n'è dall'idea al film. L'idea deve già essere poesia, altrimenti non può diventarlo. Per scrivere le mie poesie e dirigere i miei film ho seguito lo stesso processo. Le connessioni tra la poesia e il cinema sono infinite. Credo, per farla breve e generalizzando, che nella poesia ci siano dei valori semantici che si possono ritrovare anche nel cinema. Alcuni critici di cui mi fido hanno trovato nei miei film emozioni liriche. E credo sia questo il punto in comune tra la mia poesia e il mio cinema.

Ha in programma di continuare a scrivere?

Vorrei continuare a scrivere poesie, e ne ho scritte fino all'anno scorso. Purtroppo il cinema assorbe totalmente. È talmente invadente che è difficilissimo riuscire ad avere altri impegni; ma scriverò altre poesie. E soprattutto, anche facendo cinema, bisogna continuare a leggere. Molti registi che conosco si sono lasciati prendere completamente dal cinema, non hanno più alcun contatto con nessun'altra cosa, la letteratura per esempio, ed è un vero peccato. Ma è il cinema a volerlo, e bisogna essere forti per riuscire a evitarlo.

Quali sono i poeti che legge?

Nella mia cultura letteraria, e anche in quella cinematografica, c'è all'inizio uno stadio infantile, poi arriverà la maturità, non so quando, forse verso i trent'anni. Ho iniziato come tanti con Garcia Lorca, Dylan Thomas, T.S. Eliot. Ho amato molto Emily Dickinson, e poi mi sono avvicinato a Rimbaud e Baudelaire. Tutti autori che a rileggerli adesso mi fanno provare lo stesso entusiasmo. Forse sono loro quelli veri, i più importanti. Mi piace anche la nuova poesia americana, che fa dell'esperimento la propria ragion d'essere. Ma i grandi poeti sono quelli che citavo prima, e anche Brecht, che però è un drammaturgo...

E la sua cultura cinematografica?

Sono andato molto al cinema. Per anni ho visto quattro film al giorno, e ancora adesso mi piace molto andarci. Ma faccio molta fatica a discutere di cinema: basta che mi sia piaciuto un solo minuto di un film per difenderlo, e quindi i film che amo sono tanti. La cosa che mi ha più toccato negli ultimi anni è stato guardare per la prima volta *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer dopo aver già visto *Questa è la mia vita* di Godard. È stato stranissimo, perché mi è sembrato che Dreyer dovesse qualcosa a Godard.

In Prima della rivoluzione cita La donna è donna. Per lei è un film importante?

Non tanto. Tocca il mio lato meno profondo, il mio lato music-hall. È un film che ho capito meglio due anni fa, a Venezia, guardando i film di Lubitsch, che non conoscevo. Non credo che in Godard tutte le citazioni e tutti gli omaggi siano, come dice Benayoun, un segno di ignoranza o la ricerca di un appoggio esterno, ma che al contrario testimonino una vera cultura, una scelta in cui gioco e snobismo sono lì per una ragione.

Che cosa rappresenta per lei il cinema americano?

A essere sincero, alcuni dei film che amo di più non piacciono ai *Cahiers*, e viceversa. Per esempio amo *Il mistero del falco*, ma non *Cleopatra*. A differenza di voi dei *Cahiers* il cinema americano non mi piace nella sua interezza. Trovo sia un cinema che, pur non avendo niente da dire, sia riuscito a dire cose importanti e ad affermarsi grazie ad alcuni autori. Ma capita anche di vedere gli stessi registi fare film orrendi e film straordinari. A differenza di voi non amo *Hatari!* ma ammiro altri film di Hawks, tra cui l'ultimo, *Lo sport preferito dall'uomo*. È il film di un vecchio saggio, e quindi un film giovane e pieno di grazia. Ma la struttura economica hollywoodiana non è il paradiso terrestre che i *Cahiers* talvolta sembrano immaginare.

Chi sono i cineasti italiani che ammira di più?

Rossellini è il più grande, e ho imparato ad amarlo – mi vergogno a dirlo – grazie ai *Cahiers*. Ho cominciato a leggere la rivista dopo averla trovata a casa, perché mio padre faceva il critico cinematografico e la leggeva da tempo. Rossellini l'ho scoperto così. Non ho ancora visto il suo ultimo film sul ferro,³ non lo conosco di persona, e non voglio conoscerlo, perché i nostri miti spesso si dissolvono quando li trasportiamo nel mondo reale.

Lei è nato a Parma e nel suo secondo film, Prima della rivoluzione, che è ambientato lì, i personaggi hanno i nomi dei personaggi della Certosa.

Sì, ma non trovo che in *Prima della rivoluzione* la presenza di Stendhal sia così evidente. Se i miei personaggi si chiamano come quelli della *Certosa di Parma*, è perché quando ho pensato al film l'ho immaginato come un film-romanzo, e visto che *La Cer-*

3. *L'età del ferro*, 1964. [n.d.c.]

tosa di Parma è il più grande romanzo che sia mai stato scritto, ho pensato di dare i nomi dei personaggi del romanzo a quelli del mio film. Un omaggio che tutti quelli che iniziano a scrivere un romanzo dovrebbero rendere al più grande romanziere mai esistito.

Ma c'è dell'altro, il suo protagonista è innamorato della zia...

Sì, sono coincidenze... Lo sapete anche voi come funziona il cinema: all'inizio uno ha un'idea, e quell'idea cambia completamente quando si comincia a girare, e in un battito di ciglia è cambiato tutto. All'inizio la mia storia era una *Certosa di Parma* moderna, poi si è trasformata fino a diventare un'*Educazione sentimentale*. Mano a mano che si trasformava restavano tracce di ciò che era stata un tempo: all'inizio *La Certosa*, poi *L'educazione*. E forse il film è pieno di quelle tracce, di quei ricordi.

Ha seguito una sceneggiatura dettagliata o l'ha cambiata?

Ho dovuto cambiarla, perché quando ho cominciato a girare, leggendola, mi sono chiesto chi l'avesse scritta. Era lunga e dettagliata, era un romanzo che conteneva tutti i miei difetti, tutte le mie ossessioni letterarie. Mi sembrava di leggere una sceneggiatura non mia, e allora ho cambiato un bel po' di cose. Mi sentivo lontanissimo da quello che avevo scritto, al punto che il mio prossimo film non avrà una sceneggiatura precisa.

Ci parli del progetto.

In realtà sono due. Uno è difficile da realizzare, perché è un film che si svolge cinquecento anni dopo Cristo, e sarà recitato per metà in latino, per metà in dialetto barbarico.⁴ Costerà pa-

4. Dal racconto «I porci» di Anna Banti, ambientato ai tempi delle invasioni barbariche e contenuto nella raccolta *Campi Elisi*, Mondadori, Milano 1963. [n.d.c.]

recchio perché vorrei attori famosi, colore e CinemaScope. Bisogna trovare un produttore. E quindi nel frattempo vorrei fare un film in 16 millimetri sul teatro con Adriana Asti, l'attrice di *Prima della rivoluzione*. Ha fatto molto teatro, al Piccolo di Milano e altrove, e in *Prima della rivoluzione* mi ha aiutato parecchio. Per ringraziarla farò un film con lei e dedicato a lei. Sarà un film su un'attrice, ambientato negli anni Trenta in Italia, mentre il fascismo diventava una cosa normale, accettata da tanti. È un film che ho deciso di fare dopo avere letto il *Wilhelm Meister* di Goethe. Anche in questo caso prenderò i nomi dal romanzo: Guillaume e Marianne. Sarà tutto improvvisato. E se ho scritto qualcosa non è una sceneggiatura, ma appunti su alcuni personaggi e su alcune frasi. Lo immagino come un film estremamente libero.⁵

La libertà caratterizza già Prima della rivoluzione...

Se c'è un esempio incredibile d'improvvisazione, per me è *Questa è la mia vita*. Non so se il film sia stato in parte improvvisato, ma c'è comunque lo spirito dell'improvvisazione, e soprattutto di un'improvvisazione controllata. Per esempio, la scena del ballo di Anna Karina intorno al tavolo da biliardo è una delle cose più commoventi che si siano mai viste al cinema e sembra, se non improvvisata, quantomeno far parte di quelle cose che in una sceneggiatura non sono importanti, ma che lo diventano quando le giri, e che sono gli istanti più affascinanti del cinema. Sulla sceneggiatura corrisponde appena a una riga, ma una volta girata diventa essenziale, e il resto della pagina scompare.

5. Nessuno dei due film sarà mai realizzato, come altri che verranno citati più avanti nelle successive interviste, custodi della memoria di queste opere invisibili. [n.d.c.]

Per lei che cosa rappresenta il personaggio di Agostino e la scena della bicicletta?

Nella sceneggiatura avevo scritto: «Piccolo spettacolo di Agostino con la bici per farsi perdonare da Fabrizio per le cose che gli ha detto prima». Ora, l'americano che interpreta il ruolo, Allen Midgette, che per me ha un viso molto commovente, non sapeva andare in bici e quando gli ho chiesto di fare una serie di cose, lui c'ha provato cadendo ogni volta disastrosamente, senza mai dirmi che non sapeva andare in bicicletta. E le sue cadute erano talmente disperate, talmente superiori alla scena che avevo scritto, che ho cambiato tutto per fare una cosa che di solito non amo molto: mostrare con un'azione precisa lo stato d'animo del personaggio. In genere preferisco rappresentare gli stati d'animo più significativi in modo meno diretto. Ma quelle cadute erano talmente importanti che ho dovuto girarle.

Il suo film parla al tempo stesso d'amore e di politica. Come ha fatto a immaginare questo personaggio con la tentazione di diventare comunista, senza mai diventarlo, e che finisce in modo così vile?

È una cosa molto personale, molto soggettiva, e che come tutte le cose soggettive ambisce a diventare tipica e generale. Il personaggio di Fabrizio è del tutto inventato, del tutto lirico e poetico. È l'incarnazione di un esorcismo. Ho bisogno di esorcizzare certe paure. Sono stato marxista con tutto l'amore, tutta la passione e tutta la disperazione che può avere un borghese che sceglie il marxismo. Ovviamente in ogni marxista borghese, consapevole e marxista dovrei dire, c'è sempre la paura di essere riassorbito dall'ambiente da cui proviene, perché è lì che è nato, e lo sradicamento è talmente profondo che è molto difficile che un giovane borghese riesca a essere marxista. E ai tempi avevo, e ce l'ho tuttora, una paura tremenda che ho cercato di esorcizza-

re attraverso il personaggio di Fabrizio. Tutto ciò che è Stendhal, le allusioni a Fabrice del Dongo, alla sua evoluzione ideologica e politica, sono un riferimento letterario, qualcosa che uno sguardo superficiale può considerare importante, ma che in realtà tocca le corde più esterne della mia sensibilità. È un film che ha parecchio deluso i marxisti italiani che l'hanno visto. Si aspettavano un'altra cosa, un film più freddo, più crudele. Ma io trovo sia davvero un film molto negativo, molto disperato. All'inizio del film c'è una frase di Talleyrand: «Chi ha vissuto prima della rivoluzione non sa che cosa sia la dolcezza di vivere». Se quella stessa frase l'avessi messa alla fine il senso del film sarebbe stato più chiaro, perché il contrasto tra la zia che piange, Fabrizio che si sposa e quella frase sarebbe stato evidente. Ma l'ho già detto, le cose molto chiare non mi piacciono granché, e ho preferito mettere la frase a inizio film. Chi vive prima della rivoluzione non prova, secondo me, la dolcezza, ma l'angoscia di vivere, e quasi nessun critico italiano l'ha notato.

*Perché per Prima della rivoluzione ha scelto un direttore della fotografia famoso come Scavarda?*⁶

La fotografia del film non è come l'avevo immaginata all'inizio, ma mi piace moltissimo. Il mio sogno era avere Coutard, ma doveva fare *Fahrenheit* con Truffaut. Mi sono confrontato per lettera con Agnès Varda sull'argomento, e mi ha consigliato di tornare al giovane operatore della *Commare secca*: Gianni Narzisi, lì al suo secondo film. Ma anche lui era impegnato. Dei tre o quattro operatori italiani che mi andavano bene, Scavarda era l'unico libero. C'era anche Di Venanzo ma costava troppo. Scavarda ha l'età di Antonioni e non aveva mai lavorato con un gio-

6. Aldo Scavarda, nel 1960 direttore della fotografia per Michelangelo Antonioni nell'*Avventura*. [n.d.c.]

vane regista. All'inizio non capiva bene cosa volessi, ma poi, grazie alla sua delicata sensibilità, è riuscito a condurmi a un punto d'incontro. Siamo andati l'uno verso l'altro e ci siamo ritrovati sulla fotografia bianchissima del film.

(Intervista pubblicata sui Cahiers du cinéma, n. 164, Parigi, marzo 1965.)