



INTERVISTA A CANNES
DI MICHEL CIMENT E HUBERT NIOGRET
(1992)

Ha provato a girare un film da ragazzo?

Quando avevo circa ventidue anni, ho preso in prestito una cinepresa 16 mm. Per tre anni ho girato un lungometraggio, *My Best Friend's Birthday*, nei fine settimana o quando avevo un po' di soldi. Ma non potevo permettermi di lavorarlo. Finanziavo il film con la modesta paga che mi davano in un negozio di videonoleggio. E dopo tre anni di riprese, finalmente ho avuto abbastanza soldi per metterci mano. Ho cominciato a montarlo e mi si è spezzato il cuore: non era quello che pensavo sarebbe stato. Era inutile. Finirlo avrebbe significato un altro anno e mezzo di: «Ok, ora passiamo alla postproduzione». Così mi sono detto: «Be', è stata la mia scuola di cinema. Ora so come non fare un film». Dunque ho cominciato a scrivere sceneggiature in modo da guadagnare soldi per fare un vero film. *Una vita al massimo*, e poi *Natural Born Killers. Assassini nati*.

Di cosa parlano?

Una vita al massimo è una storia d'amore costruita intorno a un affare di droga. La storia è molto simile a un romanzo di Elmore Leonard. *Natural Born Killers* è la storia di una coppia di serial killer composta da marito e moglie, che diventano dei veri e propri modelli culturali. Diventano idoli dei teenager di tutto il mondo, soprattutto in America, ma poi anche in Giappone e in Francia.

Sono basati su persone reali?

No, solo frutto della mia immaginazione. C'è stato un serial killer in America chiamato «Il cacciatore della notte», un tizio di nome Richard Ramirez. Aveva delle groupie che assistevano al suo processo, avevano tipo sedici anni. Alla domanda: «Cosa ci fate in tribunale tutto il giorno?», rispondevano: «Cerchiamo di incrociare lo sguardo di Richard». Ho pensato: «Interessante». E così mi è venuta in mente questa commedia nera su due serial killer che diventano beniamini dei media. Per quanto riguarda la mia prima sceneggiatura, quella di *Una vita al massimo*, be', ho cercato per tre anni di ottenere i soldi per realizzarla con un budget simile a quello di *Blood Simple. Sangue facile*. [Joel e Ethan Coen, 1984]. Mi sono ispirato al modo in cui i Coen e Sam Raimi hanno raccolto i fondi per *La Casa*, utilizzando una società in accomandita, chiedendo a medici e ginecologi di donare dei soldi. Ci ho provato, ma nessuno mi ha dato niente. Poi ho scritto *Natural Born Killers* per un budget di 500.000 dollari e ho pensato di potercela fare. Un anno e mezzo dopo, non avevo raccolto nulla. Ho perso la speranza che qualcuno mi desse dei soldi per fare un film. «Ma io devo girarlo», pensavo. Così ho venduto una delle sceneggiature.

E Una vita al massimo?

Lo sta facendo Tony Scott proprio in questo momento. I soldi non erano molti, ma volevo usarli per *Le iene*. Ho scritto la sceneggiatura in modo da poterlo girare in 16 mm, in bianco e nero, come il film che avevo girato tanto tempo prima, ma ora sapevo cosa stavo facendo. Avrei girato la parte del capannone in sette giorni, e il resto nei fine settimana, con un budget di circa trentamila dollari. Avrei partecipato ai vari festival, ma prima dovevo realizzare il mio film.

La sceneggiatura è esattamente la stessa che vedete qui, solo che non ci sarebbe stato Harvey Keitel, ma io e i miei amici. Ho fatto leggere la sceneggiatura al mio socio, Lawrence Bender, il produttore del film, e lui mi ha detto: «Quentin, è davvero buona. Perché non proviamo a farlo sul serio? Sarà un vero film».

Io ho detto: «No, no, no, no. Ci sono già passato. Nessuno mi darà dei soldi e non passerò un altro anno a parlare di come fare un film». Era evidente che fossi rimasto scottato, così lui mi ha detto: «Senti, dammi un paio di mesi per provare a trovarli. Puoi aspettare tre mesi per fare il film che devi fare, no?» Io gli ho risposto «Ok», e in due mesi siamo riusciti a far partire tutto. L'impegno era farlo con duecentomila dollari. E poi con mezzo milione. Alla fine, l'abbiamo fatto con un milione e mezzo di dollari.

Le va di tornare alle origini? È nato in Tennessee.

Sì, ho vissuto lì per due anni, poi mi sono trasferito a Los Angeles. Ho vissuto a Los Angeles per tutto il resto della vita, tranne l'anno in cui ho frequentato la quinta elementare e sono tornato in Tennessee.

E i suoi genitori?

Mia madre è del Tennessee. È una dirigente nel settore delle assicurazioni mediche, alla HMO. Le persone che non possono permettersi un'assicurazione medica si iscrivono, e loro garantiscono in cambio l'assistenza ospedaliera.

Suo padre?

Mio padre. Non ho mai conosciuto il mio vero padre.

Da bambino era appassionato di cinema?

È l'unica cosa che sono sempre stato: un appassionato di cinema. È buffo, incontro persone che hanno tipo venti, venticinque anni, e non sanno cosa vogliono fare nella vita. Io lo so da prima di quanto possa ricordare. Da bambino volevo fare l'attore perché, quando ami i film, è la prima cosa che ti attrae. E recitazione è l'unica cosa che ho studiato, con alcuni insegnanti molto bravi.

Ho studiato per circa sei anni. Il mio primo maestro è stato James Best, che ha recitato in *Verboten, forbidden, proibito*, di Sam Fuller [1959]. È stato il soldato confederato in *Il corridoio della paura* [1963] e il partner di Jerry Lewis in *Tre sul divano* [1966]. Poi ho studiato per anni con Allen Garfield, un attore brillante – ha recitato in *La conversazione* [Francis Ford Coppola, 1974] ed è il produttore del film *Lo stato delle cose* [Wim Wenders, 1982] – e un insegnante meraviglioso, fantastico. Mi ha dato molta fiducia e mi ha insegnato tantissimo sulla recitazione.

Jimmy Best aveva una scuola a Teluca Lake, in California. Quando studiavo con Best avevo intenzione di fare l'attore. Ma poco a poco mi sono reso conto che ero diverso dagli altri attori della scuola. Ero appassionato di cinema e i miei idoli non erano

gli attori. I miei idoli erano registi come Brian De Palma. E così ho deciso che non volevo solo far parte di un film, volevo crearlo. Anche se avevo cambiato idea, ho cominciato a studiare con Allen Garfield. Ero un grande fan del suo lavoro. Allen aveva un laboratorio teatrale a Beverly Hills, quindi sono un attore di Los Angeles! Con lui era fantastico perché potevo dirigere le scene durante le lezioni. Mi diceva: «Quentin, vuoi diventare un regista? Ogni volta che provi una scena durante le mie lezioni, voglio che tu ne sia anche il regista». Per quanto mi riguarda, sono state vere e proprie lezioni di cinema. Lui è il mio mentore.

E a proposito della sua passione innata per il cinema?

Da bambino guardavo sempre la televisione, e mi portavano spesso al cinema. Non appena sono diventato abbastanza grande per poter andare al cinema da solo, ho cominciato a farlo ogni fine settimana. Se avevo già visto tutti i film in programmazione, li riguardavo. Durante i fine settimana a Los Angeles guardavo i vecchi film in tv tutto il giorno, e i miei genitori si arrabbiavano parecchio. «Quentin, sei un bambino. Esci. Gioca a football, gioca a qualcosa».

Ero un bambino con i paraocchi, per così dire. Andavo molto male a scuola. Non mi interessava. Non mi piaceva lo sport. Non mi piacevano i modellini di auto o cose del genere. Mi piacevano i film e i fumetti. E i giornalini con i mostri.

Quali erano i suoi gusti cinematografici?

Quando ho iniziato a sviluppare, in mancanza di una parola migliore, la mia «estetica», amavo i film d'exploitation. Adoravo quelli degli anni Settanta, quando New World sfornava roba pura, come *Femmine in gabbia* [1974] di Jonathan Demme, e tutto

quello che faceva Roger Corman, i film da drive in. Amavo anche i polizieschi e gli horror. Nello stesso periodo ho scoperto – suona come un cliché – Godard. Adoro *Fino all'ultimo respiro* [1959], ma il mio preferito è *Bande à part* [1964]. È da questo titolo che ho preso il nome della mia società [A Band Apart Films].

Un'altra influenza gigantesca è stata sicuramente quella di De Palma che, insieme a Godard, è stato il mio primo idolo. E anche Sergio Leone. Quando ho deciso di diventare regista, era appena uscito in televisione *C'era una volta il West* [1968] di Leone. È come un manuale di cinema, un film costruito magnificamente. Notavo come i personaggi entravano e uscivano dall'inquadratura.

Questi sono stati i miei maestri di cinema. E un'altra è stata Pauline Kael. Ho letto il suo libro, *When the Lights Go Down* [1980], quando avevo sedici anni. L'ho letto e ho pensato: «Un giorno sarò in grado di capire un film come lei». Ho letto tutto quello che ha scritto per il *New Yorker* e ho comprato tutti i suoi libri, imparando da lei quanto dai registi. Mi ha insegnato a capire come essere drammaticamente coinvolgente, come creare un legame con il pubblico. È stata una vera maestra. Nel mio personale addestramento al cinema, lei è stata il mio Kingsfield in *Esami per la vita* [James Bridges, 1973].

L'ha mai incontrata?

Mai.

E dato che è andata in pensione, Pauline Kael non potrà mai recensirla.

Mi creda, mi creda, lo so. Questa è l'ironia suprema. Sono in riproduzione di *Le iene*, e lei va in pensione proprio adesso,

diamine. Ma forse è meglio così. Forse non voglio sapere davvero cosa penserà del film.

Come inizia a scrivere una sceneggiatura?

Mi viene un'idea che sembra interessante e la tengo a mente. La lascio in incubazione per anni. Quando mi metto a scrivere, decido il genere e lo stile. E poi frugo tra le idee per capire quale si adatta meglio. Per *Le iene*, circa otto anni fa ho avuto l'idea di un film su una rapina raccontato attraverso il punto di vista del *rendez-vous*, dove tutti si riuniscono dopo un colpo. Si presentano uno dopo l'altro. Non si vede mai la rapina, ma si sa che è successo qualcosa di orribile.

Il titolo, Reservoir Dogs [Le iene], è venuto prima o dopo la sceneggiatura?

Ho pensato al titolo prima che al film. «È un titolo pazzesco», mi dicevo. «Io ci andrei, a vedere un film con un titolo così». Quindi si trattava di trovare il film giusto da abbinare. Quando mi è venuta in mente la storia, è stato come «BOOM! Ci siamo!»

È un'espressione gergale?

No. Ha sicuramente un significato per me, ma non mi va di raccontarlo perché tutti continuano a dirmi cosa pensano e cosa significa secondo loro. Nel momento in cui dirò cosa significa per me, tutto questo finirà. Quando andavo alle riunioni per la realizzazione del film, ero molto agitato al pensiero che il titolo potesse essere cambiato. Se fossi rimasto ambiguo sul significato, mi avrebbero detto: «Be', possiamo farne a meno», oppure: «Potresti intitolarlo invece *Cane mangia cane*, o *Ragazzi con la pistola*, oppure *La grande sparatoria*».