

INTERVISTA

Filmare conflitti.

Intervista a Leonardo Di Costanzo

ROBERTO VITACOLONNA

Leonardo Di Costanzo, nato ad Ischia nel 1958, è un regista italiano e, come egli stesso sottolinea in questa intervista, fra i propri stilemi artistici annovera quello di “filmare conflitti”.

Tale intenzionalità si può ravvisare sin dai suoi primi lavori come documentarista: ciò che traspare da opere come *Un cas d'ecole* e *Cadenza d'inganno* è uno sguardo empatico, mai altezioso o moralistico. Il regista ischitano si fa carico del compito di mostrare e disvelare alcuni complessi contesti sociali, fortemente marginalizzati e abbandonati dallo Stato. Proprio in queste pieghe nascoste si annida, serpeggiante, una subdola conflittualità interna alle classi meno abbienti: non più un conflitto fra classi diverse ma un conflitto interno alla medesima.

A partire dal 2010, il regista sceglie – dopo una lunga fase in cui ha lavorato con la forma-documentario – di dedicarsi a lavori di finzione: di particolare interesse, a tal riguardo, sono *L'Intrusa* (2017) e *Ariaferma* (2021). Si tratta di una svolta di fondamentale importanza per il regista che, pur senza perdere l'afflato documentaristico che lo caratterizza, sceglie di lavorare con un linguaggio cinematografico diverso, più accessibile al grande pubblico. *Ariaferma*, infatti, riesce a conseguire un significativo riconoscimento durante la premiazione dei *David di Donatello*, aggiudicandosi il premio come miglior sceneggiatura originale nel 2022. Ciò che colpisce della sensibilità del regista ischitano è la sua capacità di far emerge conflitti interni ad una medesima realtà: in molte sue opere non vi sono eroi ed antagonisti, ma semplicemente due parti contrapposte, entrambe vittime di

una società che marginalizza i più deboli. Tuttavia, l'incapacità di comunicare fra loro produce una guerra fratricida che non vede vincitori, ma solo vinti. Nonostante uno scenario apparentemente privo di speranza, Di Costanzo mette in scena delle storie agrodolci, delle neorealiste fiabe nere, narrate con una genuina simpatia nei confronti degli sconfitti, scevra da moralismi. Il valore diegetico insito nelle opere del regista ischitano, come si evince da questa intervista, risulta essere proprio quello di consentire una più immediata comprensione di queste autolesionistiche forme di conflittualità interne ai gruppi. Ciò è essenziale per poter individuare collettivamente gli strumenti politici con cui combattere questo pericoloso fenomeno, ed infine disinnescarlo¹.

Prima di cominciare l'intervista, vorrei ringraziarla per aver accettato di prendervi parte. Comincerei raccontandole una suggestione: ho intravisto, all'interno dei suoi lavori cinematografici, delle forme di conflitto fra membri di una medesima classe sociale. Nel linguaggio comune, questo fenomeno lo si può definire come una 'guerra fra poveri'.

Io filmo conflitti. Non mi sono mai posto il problema nei termini in cui lo poni tu, ma forse l'ho risolto dall'inizio, quando ho cercato di raccontare dei conflitti antichi: il rapporto tra individui, collettività e gruppo sociale. C'è qualcuno che dice che ripropongo quasi sempre una variazione sul tema di *Antigone*, in varie forme, ma non credo che tutti i conflitti si risolvano nel rapporto marxiano.

Immagino che spesso il regista, un po' come tutti gli artisti, non si interroghi tanto quanto lo spettatore sui significati possibili di un'opera cinematografica. Lei come si approccia a questa potenziale ambiguità?

Io mi interrogo molto prima, poi faccio il film e infine rifaccio il cammino inverso e capisco perché l'ho fatto in quel modo e che cosa volevo. Impiego molto tempo a realizzare un film, ma non per pigrizia: il tempo è necessario

¹ L'intervista è stata condotta il 1° luglio 2024 in modalità remota.

per scegliere con cura il soggetto su cui desidero lavorare. Si dice sempre che è il soggetto a venirti a cercare, che non è proprio una scelta. Magari ci sono delle cose che hai letto, anche un'immagine, una parte di film che ti ha fatto pensare, che tu pensi che debba essere sviluppata, ma può esserci alla base anche un'immagine personale, un incontro con una persona. Inizialmente l'idea del film parte come una specie di desiderio, come un'attrazione; poi tutto il problema sta nel capire perché tu vuoi fare quelle cose e cercare di evitare quelle che sono delle false buone idee, dei falsi amici. Ci sono delle cose che pensi che per una serie di motivi possano funzionare, ma in realtà, se non ti suscitano qualcosa dentro, quelle con cui hai a che fare non sono delle buone idee.

Lei ha detto poc'anzi che “filma conflitti”. Dal suo cinema sembra emergere una particolare attenzione nei confronti di individui e realtà marginali e marginalizzate da parte dello Stato e delle istituzioni. È una mia impressione o è effettivamente così? Da cosa deriva questo interesse?

Io vivo al centro di Napoli e qui ormai ci sono molti turisti. Fino a qualche anno fa, però, c'erano prevalentemente ladri, spacciatori e gente della più varia natura. Io riesco a fare film solo su ciò che ho la sensazione di conoscere maggiormente. Io vivo in questo ambiente: sono nato ad Ischia, sono arrivato a Napoli e ora vivo nel centro storico, che è in continuo e rapido cambiamento. Fino a poco tempo fa, rispetto ad altri centri storici, era abitato esclusivamente da persone che ci vivevano da sempre. Era un luogo di contraddizioni, una periferia al centro. Per questi motivi, conosco questo mondo molto bene. Riesco facilmente ad immaginare, inoltre, i motivi per cui la scuola non riesce a intercettare ragazzi che hanno una potenzialità enorme in termini di intelligenza, di vitalità. Infatti, la scuola e la società si impongono solamente; la politica non riesce a intercettare i bisogni delle persone. Tuttavia, tutti questi sono temi che ho sempre cercato di filtrare nel mio sguardo, avendo in mente quello che io definisco 'il rischio della napoletanità'. È stato proprio Antonio di *Cadenza di Inganno* a fornirmi delle risposte al riguardo: Napoli è una città che si fa facilmente filmare, ed anche nelle sue piaghe riesce sempre a mostrare la faccia autocompiacente. Ho sempre ritenuto un pericolo filmare la città

che mi è più familiare: lo faccio comunque perché è l'unica realtà che conosco, ci vivo in mezzo e ci trovo tutti gli elementi della tragedia greca. Quasi tutti i ragazzi di Napoli hanno la gestualità, sono tutti grandi attori e c'è capacità di autorappresentazione: non è un caso che il teatro napoletano sia molto forte e che ci sia una grande tradizione teatrale. Tuttavia, questo modo di autorappresentarsi è pericoloso, perché finisce per essere una maschera, per cercare di avere come fine ultimo quello di compiacere ciò che loro immaginano interessi all'osservatore. Infatti, la domanda che sembrano porsi in molti casi è: 'come posso compiacerlo?'. Quindi per me è sempre stato questo il problema. La soluzione che ho identificato è quella di mostrare i conflitti di base, i conflitti presenti nelle tragedie greche, che son sempre gli stessi: la legge di Dio e la legge degli uomini, la ragione e la legge, la ragione e la necessità, il bisogno e la legge. Ho iniziato a fare cinema all'estero, ho vissuto in Francia. I miei collaboratori, il mio produttore e la mia montatrice erano francesi, per cui erano i primi complici che mi permettevano di avere questo sguardo un po' distante, di vedere se le cose che raccontavo e che filmavo, in qualche modo, potessero essere valide anche per la loro realtà. Quando mostravo loro *A scuola* e mi dicevano che nella periferia di Parigi avevano gli stessi problemi, anche se i ragazzi del film parlavano in dialetto napoletano e non in arabo, per me era il segno che avevo fatto centro. Infatti, è molto facile restare imprigionato nella gratificazione che questa città dà, nello *charme*, nelle *piroette*, nella comicità: per dirla in una parola, è semplice rimanere intrappolati nella 'napoletanità'. Per un regista come me, è stato necessario trovare le proprie, personali, soluzioni.

Quella che lei ha definito la trappola della 'napoletanità' è, quindi, mostrare all'altro ciò che si crede che possa piacergli senza mettersi in discussione. Questo modo di essere emerge maggiormente in *A scuola* o nel personaggio di Antonio di *Cadenza d'inganno*? Inoltre, *A scuola* e *Cadenza d'inganno* sono due opere che dialogano fra loro: la trappola della napoletanità, al loro interno, in che modo poi diventa una forma di conflitto?

La trappola della napoletanità si può sicuramente riscontrare nel personaggio di Antonio in *Cadenza d'Inganno*. La sua rappresentazione e il suo sviluppo in questa

opera evidenziano in modo distintivo ciò che probabilmente è stato cercato in *A scuola*. È proprio Antonio ad un certo punto a smettere di farsi filmare, quando non può più controllare la propria immagine. Si rende conto che l'ho scelto non perché lui facesse il 'clown napoletano'; avevo immaginato un film senza trama, senza un percorso. Tra i ragazzi del quartiere di *Montesanto*, dove vive Antonio, c'era chi voleva fare il pugile, chi voleva giocare a pallone. Avrei potuto seguire chi aveva già un progetto di vita, ma in quel caso avrei avuto una trama già scritta, pretracciata, il cui esito poteva dipendere dalla loro riuscita o dalla loro sconfitta. Antonio l'ho scelto, invece, perché non ne aveva una. Ogni giorno ci chiedevamo 'che facciamo oggi?'. Il fatto di non sentirsi chiuso in un ruolo l'ha messo in difficoltà, faceva più fatica ad entrare in un modello protettivo. Ad un certo punto non ce l'ha fatta. Paradossalmente, la libertà l'ha messo in crisi: erano più visibili le sue contraddizioni, il suo non sapere, il suo camminare su un filo sottile. Questo è ciò che lo ha spinto a mollare. È emblematico che sia stato lui stesso a propormi la scena finale, quella del suo matrimonio. Il messaggio che voleva lanciarmi era: "guarda, ce l'ho fatta! Tu volevi filmare la mia esitazione, il mio non sapere, il mio camminare in pericolo, e invece io ce l'ho fatta". Per lui era troppo rischioso continuare le riprese come le avevamo impostate inizialmente.

Antonio ha manifestato la sua conflittualità nascondendosi e sottraendosi allo sguardo?

Credo che più che altro lui percepisse le riprese come un pericolo. Io gli dicevo di essere spontaneo, ma si sentiva molto fragile, poco sicuro. Secondo me ha avuto paura di mostrare le sue fragilità: quando si è fragili è difficile mostrarsi, quando si è forti lo è di meno. La primissima adolescenza è un'età in cui la fragilità è proprio costitutiva. È veramente difficile stare al mondo quando si viene da un contesto così marginalizzato e si ha quell'età.

In *A scuola*, invece, sono tre i poli principali: gli studenti, i docenti e la preside. Quest'ultima è il personaggio adulto che sembra avere un approccio diverso

rispetto agli altri. Era effettivamente così? Per quanto riguarda i docenti, invece, non si rendevano conto di avere un atteggiamento controproducente?

Se ne sono resi conto dopo, guardando il film. Io volevo fare l'insegnante, ho studiato all'*Orientale* di Napoli per fare l'insegnante, e poi sono andato a fare le prime supplenze dopo la laurea. In scuole come quelle del documentario mi sono reso conto di non avere gli strumenti necessari per insegnare: non sapevo come gestire un gruppo di ragazzi per cui la scuola aveva poca importanza. La scuola ora non è più uno strumento di emancipazione, al contrario di qualche decennio fa. Lì, in quel tipo di realtà, vanno a scuola perché altrimenti vanno i carabinieri a prenderli a casa. Quindi, per gli insegnanti è molto difficile avere un atteggiamento equilibrato. Ci vorrebbe una preparazione che loro non hanno. Io ho smesso, ho avuto la fortuna di poter smettere e di iniziare a fare cinema. Alla base del progetto di *A Scuola*, c'era proprio questo: volevo filmare questa difficoltà degli insegnanti e aprire un dibattito con loro, capire che percezione avevano del proprio lavoro. Mi son detto: 'io non andrò in classe e basta: voglio parlare con i professori, farò piuttosto un film *nella* sala dei professori'. In più, io ho la convinzione che per filmare sia ottimale avere un 'luogo unico', un po' come a teatro, in cui i drammi arrivano senza filmarli direttamente. Quando mi capitava di parlare con gli insegnanti durante le loro ore di disponibilità, mi rendevo conto che non avevano una lettura realistica del loro lavoro. La realtà dei fatti emergeva molto di più da quello che io osservavo quando andavo in classe. C'erano, inoltre, delle significative differenze fra i docenti stessi proprio nel concepire la scuola ed il proprio ruolo.

C'erano coloro i quali dicevano: "per me la scuola non è per tutti, io faccio il mio dovere, vengo qua, cerco di insegnare". Altri aggiungevano: "Se loro non vogliono, a me basta", e ancora: "La scuola non è facile, chi non ce la fa va a fare un altro lavoro". C'erano, invece, quelli che dal lato opposto sostenevano: "La realtà dove agiamo è disagiata, con quartieri periferici, con molte famiglie distrutte dalle droghe, dalla galera, da condizioni economiche terribili". Erano sempre loro a chiosare che: "La scuola siamo noi, se non interveniamo noi, che siamo l'avamposto della collettività, chi lo farà? È il nostro dovere farlo; se così non fosse, costruiamo delle carceri più grandi e mettiamoli tutti in carcere".

Quindi, c'era anche chi aveva un forte senso di responsabilità rispetto al proprio ruolo e cercava di inventarsi delle modalità nuove e diverse d'azione; è difficile che si possa costruire un percorso alternativo e che abbia una sua validità quando tutto intorno c'è il caos totale. Società civile e scuola devono agire di comune accordo, con un progetto complessivo: tuttavia, è molto complicato che sia così, me ne rendo conto. Ho filmato la solitudine degli insegnanti, il loro disperato sforzo per cercare di dare un senso al proprio lavoro. Quanto alla preside, come si dice a Napoli, cercava di 'tenere il carro per la discesa', ossia il suo era un tentativo di gestire la situazione al meglio. Tra l'altro, quello è stato l'ultimo anno di lavoro per lei, perché poi è andata in pensione. Lei forse è l'unica che ha una propria precisa visione, ma la sua finisce per essere quasi un'illusione: infatti, non ha intorno a sé delle persone con cui costruire un progetto coerente. Per me la sua solitudine era abbastanza evidente, dopo un anno di lavoro. Spesso capitava che la preside dicesse: "Non dobbiamo espellere i ragazzi che fanno marachelle, dobbiamo noi docenti fare qualcosa di diverso con loro." E suggeriva delle soluzioni, proponendo: "Fateli rimanere in classe più a lungo per giocare a pallone o per fare qualcosa insieme concretamente; non intendo che svolgano insieme i compiti dopo cinque ore, ma piuttosto che inventino qualcosa, che discutano delle serie tv che hanno visto". Quando mi è capitato di entrare in quelle classi, ho notato che tutti, compresi i professori, indossavano i giubbotti mezz'ora prima che finissero le due ore aggiuntive, aspettando che suonasse la campanella. I progetti li puoi fare con chi ci crede. Non ritengo che, ad oggi, sia cambiata la situazione: la società non ha un progetto sull'educazione delle generazioni successive e soprattutto non sa che fare con le classi sociali più problematiche.

Soprattutto in *A scuola* emerge un contesto fortemente dis-integrato nelle sue componenti. Sembra che si sia disgregata la catena sociale che lega gli uni agli altri e che manchi la comunicazione anche fra coloro i quali fanno parte di uno stesso contesto. Lei ha ribadito che nella società, quindi fra i professori e fra di noi, non c'è un progetto comune, un'idea precisa da seguire. Si può affermare che i soggetti di cui abbiamo parlato soffrono di una forma di intima solitudine?

Un progetto fortemente disintegrato, in realtà c'è. La causa della disgregazione di questa catena sociale che c'è fra individui risiede nel fatto che sono corpi divisi che non parlano tra loro. La società non ha un progetto da seguire, e la scuola rappresenta l'ultimo baluardo: tra questi due elementi al momento non si intravede la possibilità di un'azione comune di sintesi.

Quindi la maggiore conflittualità la vivono i docenti fra di loro?

Secondo me sì; io volevo raccontare i diversi modi di fare ed i diversi approcci pedagogici degli insegnanti. Mi son detto, se parlo apertamente con loro, questi aspetti difficilmente verranno fuori. Allora – come si faceva nella narrativa classica – l'eroe della storia va messo davanti a degli ostacoli, per osservare quali saranno le strategie che egli stesso adotterà per far fronte alle difficoltà. Solo così si potrà capire la sua visione del mondo, il suo coraggio, la sua viltà. Proprio per questo, ho preso dei ragazzi un po' complicati e ho detto “vediamo come la professoressa o il professore riescono a gestire la situazione”. In realtà i ragazzi sono uno specchio attraverso cui raccontare gli insegnanti.

Ritiene plausibile che, in alcuni casi, i ragazzi siano anche vittime delle inadempienze dello Stato, delle famiglie e dei docenti? Le loro mancanze sono il prodotto di un agire collettivo inefficace?

Certo. Io ringrazio ancora questi insegnanti che mi hanno permesso di fare questo documentario. Non è scontato poter realizzare opere del genere: quando ho mostrato loro il film c'erano alcuni docenti che piangevano dicendo che la realtà è quella descritta nella pellicola, che “siamo fatti così”. Sono stato particolarmente attento in fase di montaggio: ho cercato di far emergere il pensiero di ognuno degli insegnanti. Io li riprendevo nel momento in cui raccontavano la loro visione della scuola. Nonostante questo, non ho girato molto a lungo: le riprese sono durate un anno e ho registrato circa cinquanta ore, un quarto d'ora al giorno. In quella scuola succedevano molte più cose, e c'erano delle situazioni in cui probabilmente ogni documentarista si sarebbe ‘buttato a pesce’. Io non ero minimamente interessato ad approfondirle, non faceva parte del mio soggetto. Il mio fine non era quello di

mostrare quanto fosse terribile questa scuola. Ciò che mi premeva far emergere erano le idee presenti in quel contesto. Quindi, questo modo discreto di filmare mi ha permesso pian piano di guadagnare la fiducia degli insegnanti: io non stavo lì per puntare il dito contro qualcuno o qualcosa.

È una cifra stilistica del suo cinema quella di non mostrare direttamente la violenza?

Non la so filmare, sì. Proprio non sono in grado di filmarla.

La sua è una scelta coraggiosa: celare la violenza e renderla un ospite che c'è ma non viene mai mostrato.

Sì, è più bello filmare l'ombra, è più bello filmare la risonanza. La risonanza lascia, infatti, più libertà di immaginazione allo spettatore. Mostrare le cose molto chiaramente, invece, obbliga chi guarda ad assumere una postura passiva. Se si fa vedere ciò che accade 'intorno', si obbliga lo spettatore ad immaginarlo, a costruire e riempire quei vuoti con dei contenuti propri. È una scelta molto netta. Ecco, il fatto di tentare di far uscire lo spettatore dalla passività, è una scelta politica. Cioè il suo ruolo deve essere attivo e partecipe rispetto all'opera: non gli si deve dire come è fatto il mondo, lo deve dire lui.

Il passo successivo nella sua filmografia rispetto ad *A scuola e Cadenza di inganno* è il film di finzione; in diversi testi critici viene descritta la “trappola del documentario” che sembra avere molto in comune con quella che lei ha invece definito la “trappola della napoletanità”. *L'intrusa* e *Ariaferma* hanno una forte matrice documentarista. *L'Intrusa* è, inoltre, tratto da una storia vera. Può raccontarla?

Ci tenevo che la storia alla base del film rimanesse il più riservata possibile perché ci sono dei bambini di mezzo. Ho anche cambiato alcune figure nella vicenda appositamente per non renderla immediatamente riconducibile a quella vera. Della storia da cui è tratta *L'Intrusa*, infatti, a Napoli si è parlato molto. Il figlio della

donna che arriva nella comunità, ad esempio, nella vita reale è un bambino: nel film è Rita, la figlia del camorrista. Questa storia era accaduta dall'altra parte della città. Fra coloro i quali fanno volontariato era parecchio nota, e sono stati proprio loro i primi a suggerirmi di cambiarla un po': il finale della storia, però, l'ho mantenuto intatto. La prima volta che ho sentito parlare di questi accadimenti è stata quando sono andato in questa sorta di centro sociale gestito da una vecchia signora, famosa nel mondo del volontariato. Mi stava mostrando degli spazi molto belli, pieni di opere realizzate dai bambini della comunità, quando ad un certo punto ne è passato uno. La cosa che mi colpì fu che passò senza salutarla: si infilò rapidamente in un altro corridoio, aprì una porta e sgattaiolò nella stanza dietro di essa.

Mi parve molto strano il fatto che questo bambino non salutasse questa vecchia signora in quel centro. A quel punto, fu proprio lei a raccontarmi che, nella stanza dove era entrato il bambino, c'era una donna con i suoi due figli: stavano lì da molto tempo. Una sera, mentre si stava svolgendo un *cineforum* con una ventina di abitanti del quartiere, iniziò a sentirsi un gran trambusto vicino alle finestre ed alle porte. Era la polizia, peraltro con un dispiegamento di forze considerevole. Insomma, polizia e guardia di finanza si fecero aprire e andarono al primo piano: da lì uscirono con un uomo in manette e, al seguito, la donna con i due bambini. La donna era successivamente ritornata nel centro, in qualche modo. La storia, dunque, mi è stata raccontata proprio da chi era lì mentre accadeva. Cerco sempre di fare affidamento sulla realtà, mi è accaduto anche con *Ariaferma*: per la raffigurazione del carcere e dei detenuti in esso rinchiusi, mi sono ispirato a quello che ho visto a Lecco, in un piccolo carcere in cui sono andato un paio di volte.

Posso chiederle se le va di raccontare cosa ha visto?

La prima volta che sono andato lì mi hanno fatto visitare il carcere. Mi ha molto colpito questo ragazzo poco più che adolescente, che sembrava un bambino: a lui mi sono ispirato per il personaggio di Fantaccini. Ho chiesto: “Che ci fa questo qui? Dovrebbe stare da un'altra parte”. Tuttavia, nonostante le apparenze, aveva l'età per essere lì. Le guardie e la direttrice mi hanno spiegato: “Questo entra ed esce, non ha nessuno fuori perché gli sono morti i genitori; prima stava con il nonno, poi è

morto anche lui”. Aggiunsero: “Perciò va fuori, fa qualche marachella e poi lo riportano qua: lo fa per poter mangiare, perché non ha niente”. Questa storia mi ha fatto molto riflettere: da questo ragazzo è, dunque, nato il personaggio di Fantaccini. Un po' tutti gli volevano bene in carcere. Proprio per questo gli davano dei lavoretti: gli facevano fare lo scopino, il lavoro in cucina. Lo facevano perché così, aveva almeno un po' di soldi per vivere quando usciva. Sempre durante la prima visita mi hanno fatto vedere anche la cucina: c'era un detenuto con una faccia terribile. Mi è venuto spontaneo chiedere: “scusate, ma questo lo lasciate così?”. Stavano solo lui e una guardia. Mi chiedevo “ma i coltelli dove stanno?”. Ho aperto un cassetto e c'erano dei coltellacci, totalmente incustoditi. I secondini mi hanno risposto “questo è tranquillo, oramai. Sta qua da tempo”. Tuttavia, l'evento che più mi ha toccato è accaduto il secondo giorno della mia visita. C'era una classe di un liceo per un incontro con i detenuti. In un'ampia sala da un lato c'era la scolaresca e dall'altro un gruppo di detenuti. I ragazzi ed i professori facevano molte domande. Poi, dopo un'oretta circa, le domande sono terminate. Sono arrivate le bottiglie di Coca-Cola, il tè, i biscottini e le patatine. A questo punto, tutte le persone presenti si sono mescolate: si sono formati tanti piccoli gruppi, come nelle feste di compleanno a casa. Questi gruppi includevano insegnanti, guardie, il direttore del carcere e i detenuti: chiacchieravano tanto tra di loro. Io guardavo questo mondo da lontano, con interesse e stupore. Mi sembrava di osservare questa variegata umanità che si scordava dei propri ruoli, delle proprie differenze. C'erano i detenuti, tutti in tuta, come accade di solito in quei contesti. Poi c'erano le guardie, tutte vestite da guardia. C'era il direttore, vestito come si deve, e ancora il professore. Però, in quel momento, erano solo una quarantina di persone che chiacchieravano. Ad un certo punto, però, le guardie hanno preso gli uomini che erano in tuta e non in divisa e li hanno accompagnati nel reparto detentivo, per ‘chiuderli in gabbia’. Questo atto l'ho trovato una vera e propria interruzione del flusso di umanità che si stava creando: mi è sembrato permeato di una violenza inaudita. Eppure, non c'era niente di strano in esso: era un'azione normale. Ho pensato di dover fare un film sulla comunità più che uno su quello che già sappiamo della prigione. Sono molto legato a questo ricordo: tornando da lì ho capito qual era il punto di vista che il film avrebbe dovuto avere.

A tal riguardo, il finale di *Ariaferma* e quello de *L'intrusa* mi sembrano molto diversi. Quest'ultimo è un po' più pessimista, anche perché è una storia vera e il finale credo che fosse obbligatorio. *Ariaferma* è comunque un film profondamente drammatico, ma mi è parso lasci una porta aperta alla speranza. Questi due finali sono così diversi in quanto sono dettati da un suo cambio di prospettiva? È cambiato magari il suo sguardo sul reale, in un mondo che cambia e si evolve molto velocemente?

Io, invece, credo che i due finali siano molto simili. Io filmo sempre un intervallo, che non a caso è il titolo del mio primo film. Questa è una costante, così come il fatto che giro sempre in un posto solo, con delle persone raccontate in un momento in cui improvvisamente sono costrette a uscire dai ruoli che sono abituati a interpretare nella loro quotidianità. C'è sempre un momento di sospensione. In questo intervallo i personaggi vivono delle esperienze che possono portarli a crescere o non crescere. Anche in *Ariaferma* c'è la stessa dinamica: il ritrovarsi insieme, il mangiare insieme, l'andare a raccogliere le erbe insieme per cucinare. Tuttavia, alla fine, nell'ultima inquadratura, i detenuti stanno dentro e gli altri stanno fuori. *L'Intrusa* sostanzialmente ha un'idea di base simile: la donna va via, la società si ricompone, il gruppo festeggia e si va avanti così. Anche Giovanna inizialmente è molto dispiaciuta e molto triste, ma poi finisce per ballare con gli altri intorno a Mr. Jones. Io penso che sia un po' la stessa cosa. Ovviamente gli spettatori sono liberi di interpretare le sequenze come preferiscono. Tuttavia, io non avevo intenzione di differenziare così tanto il significato dei due finali.

Quindi secondo lei i due finali sono in continuità fra di loro?

Sì, in entrambi i film le vicende narrate sono un intervallo limitato di tempo nelle vite dei protagonisti: si tratta di vicende racchiuse in uno spazio filmico ben preciso. Nel proprio percorso di vita ci sono molte esperienze che ci fanno cambiare, che fanno mutare le nostre visioni del mondo. Non si tratta di avvenimenti eccezionali, ma di tante piccole cose: le trasformazioni avvengono molto lentamente. Per questo io sono un po' anticlassico nella sceneggiatura: nei testi di sceneggiatura si impone

che i personaggi si evolvano dall'inizio alla fine. L'eroe deve subire un cambiamento, deve svolgere il suo viaggio. Io penso che, altrimenti, ci sia una prospettiva eccessivamente determinista: quest'idea della repentina e conclusiva trasformazione un po' mi disturba. Con il personaggio io ci gioco, lo rimetto nelle stesse condizioni di partenza e attendo pazientemente nel corso del tempo l'ipotesi che questo personaggio possa cambiare.

Questa rottura degli stilemi tradizionali di narrazione, unitamente alla sua passione per il documentario, fa di lei un erede del neorealismo? Quale è, inoltre, la realtà che lei vorrebbe vedere e che vorrebbe filmare?

Io non so se sono neorealista, ma non credo. La mia passione per i documentari deriva dall'interesse che sento nei confronti della realtà che mi circonda e dalla mia curiosità. Quando vado in un posto, mi capita di sedermi in un angolo, osservare la gente che passa ed essere attratto da qualcuno. A quel punto mi chiedo "chissà chi è quest'uomo, dove sta andando, quali sono i suoi pensieri": aspetto che mi racconti la sua storia. Guardare il mondo con interesse è un'inesauribile fonte di ispirazione: è sufficiente prestare attenzione in treno alla gente che parla per ascoltare storie incredibili. La realtà regala infinite storie e racconti fantastici. Il reale, in più, ha un vantaggio: non deve giustificarsi, non costringe a verificare la veridicità o la verosimiglianza del racconto. Nel momento in cui tu inizi a costruire una storia di finzione si pone il problema della verosimiglianza. La realtà, invece, va solo trattata con degli elementi tecnici, affinché tutto possa apparire verosimile: la luce, la recitazione degli attori, l'ambientazione, le scenografie. Io ti potrei dire che vorrei che non ci fossero le guerre. Ho tanti desideri, proprio tanti: bisognerebbe immaginare il mondo che vogliamo, e secondo me ognuno già nel proprio piccolo è in grado di raccontare un mondo. Il fatto stesso che io filmi l'umanità, o l'umanesimo, è perché per me c'è un progetto alla base, un'idea. Se gli uomini si guardassero negli occhi, probabilmente non guarderebbero quello che c'è intorno ad essi: il colore della pelle, il vestito che portano addosso. Probabilmente è il modo guardarsi negli occhi a fare la differenza.

Noi sopravvalutiamo gli artisti alcune volte, illudendoci che possano cambiare il mondo con le proprie opere. Cosa pensa di questo?

È veramente importante sentire il proprio ruolo, è una cosa che ho imparato con il tempo: sentire quale è il proprio ruolo all'interno del mestiere che si fa, riconoscendo ad esso la giusta importanza. Quello del regista è un mestiere diverso dagli altri: molti, inevitabilmente, guardano il frutto del tuo lavoro e bisogna riconoscere la responsabilità di questo. Se un film ha molto successo, lo vedranno milioni di persone: è un onore ed un onere. Non puoi lanciare un messaggio senza curarti delle conseguenze. Ciò che comporta il ruolo del cineasta l'ho imparato con i corsi all'estero: insegnando, facendo dei laboratori, creando delle scuole di cinema e di documentario.

Un'esperienza particolarmente formativa per me, anche da insegnante, l'ho vissuta a Phnom Penh, in Cambogia. Era il 1994 o il 1995: c'era stata la guerra, un genocidio terribile che i *khmer rossi* avevano perpetrato praticamente contro sé stessi. Questa esperienza ha cambiato totalmente la mia visione del mondo e, in qualche modo, anche la mia visione politica. Mi trovavo con Rithy Panh, un regista cambogiano, per svolgere un corso per una quindicina di ragazzi. Lui è un cambogiano che ha perso tutta la sua famiglia durante il genocidio ed è rimasto l'unico in vita. Questo lo ha spinto a fare film, e tutti i suoi film sono su quella stessa storia: il suo intento è capire come sia stato possibile un incubo come quello che aveva vissuto. Ancora adesso fa dei film che fanno trasparire la sua ricerca di una spiegazione per quel conflitto fratricida. Il popolo cambogiano è, inoltre, straordinario: l'impressione che ho avuto è che i vietnamiti, ad esempio, sono molto più tecnocratici. I cambogiani, invece, mostrano una vocazione artistica molto più pronunciata: quando sono stato da loro non c'era niente, neanche le scuole; eppure, c'era l'accademia teatrale che era piena di studenti che ballavano, che imparavano a fare teatro, anche se non c'era neanche un teatro. Lì ho imparato tanto, è stato un momento importante nella mia crescita, perché ho realizzato l'importanza di riconoscere il senso della responsabilità di quello che si fa. Poi, purtroppo, non si può cambiare il mondo, questo è certo. Trovo necessario, però, che l'opera di un regista abbia una sua giustificazione che affondi nel suo personale modo di sentire le cose. Anche come spettatore spesso mi capita di vedere un film – bello o brutto

che sia – e non riuscire a comprendere quale sia la motivazione che ha spinto il regista a realizzarlo. È in questi casi che mi domando come sia possibile che il regista si sia alzato ogni mattina per scrivere la sceneggiatura del film. Per me sarebbe impossibile: trovo che ogni film debba smuovere chi lo realizza: è necessario che ci sia un vero e proprio motore interiore per far camminare la macchina produttiva.

Che progetti ha per il futuro? Quali sono i contesti a cui vorrebbe approcciarsi e gli ‘angoli di strada’ che le piacerebbe osservare?

Io non riesco a spingere il mio sguardo molto lontano in termini di progettualità: ogni film generalmente nasce nella mia mente mentre ne sto girando un altro. Il prossimo, infatti, si è sviluppato da un’idea ricorrente che avevo girando *Ariaferma*. Sarà completamente diverso dagli altri. Le domande da cui partirò saranno: “Che facciamo con chi è portatore di offese innominabili nei confronti della società o degli individui?”, “Che facciamo con il male?”. Se guardando *Ariaferma* gli spettatori fossero stati a conoscenza di tutti i delitti di quei dieci carcerati, non avrebbero provato alcuna empatia nei loro confronti. Sarebbero stati oggetto dello stesso senso di repulsione che i detenuti del film sentono nei confronti del vecchio, di Arzana, che è il cattivo dei cattivi e viene per questo rifiutato. Sarà un film su queste tematiche: riassumendo, cercherò di guardare il male in faccia.

Un'ultima domanda: quanto il “luogo unico” favorisce la nascita di conflitti fra i personaggi? La scelta di utilizzare questi luoghi così asfittici è frutto di una visione politica o drammaturgica?

Si tratta principalmente di una visione drammaturgica. Ho maturato questo approccio realizzando documentari. Mi capitava di dover filmare la realtà di Ercolano gestita da un sindaco, oppure una scuola. Ad un certo punto mi sono reso conto che, se cerchi un posto adatto ad un film che vuoi fare (che si tratti di una storia che vuoi raccontare o di un contesto reale), generalmente c'è sempre un punto centrale dove il conflitto si manifesta, un vero e proprio epicentro dei fatti. Scegliere quale esso sia dipende dal tipo di interesse che si nutre, dalla visione del mondo che

si ha. In questo senso, una scelta drammaturgica diventa una scelta politica, con una propria, personale, visione filosofica del mondo alla base. Per quanto mi riguarda, ci sono una serie di considerazioni che compio di volta in volta: ad esempio, non voglio mai filmare il conflitto ‘di fronte’, bensì ‘di fianco’. Come ho già sottolineato, non mi affascina filmare il problema in modo diretto, preferisco mostrare le ombre sul muro. Oltre a queste ragioni, io ho una grande passione per il teatro. Prima di fare cinema ho guardato molto teatro, facevo i biglietti al *Teatro Nuovo* di Napoli quando ero uno studente universitario. Negli anni Ottanta, il *Teatro Nuovo* era in un momento di grande vivacità, era uno dei luoghi più innovativi in Italia.

All’interno di esso si incontravano e scontravano diverse scuole. In quel momento, infatti, c’era un dibattito molto forte nell’ambiente teatrale sulla rappresentazione, sul teatro napoletano, sulle avanguardie storiche, su Carmelo Bene. È stato un altro momento significativo della mia formazione: c’erano tante idee completamente diverse che dialogavano fra loro in un perenne stato di incontro-scontro. Del teatro, inoltre, mi piace l’idea che sia un posto dove tutto accade in un unico luogo: sulla scena e dietro le quinte. Spesso penso che nel mio percorso artistico ciò che mi ha maggiormente influenzato sia stato proprio il teatro, più del documentario. Il teatro, infatti, ti mostra una cosa, ma allo stesso tempo ti racconta quello che non vedi. È tutto fuori, fuori campo.