



Orizzonti

I frati, i filosofi, il cantautore
Dialoghi in cerca della pace

8



GAZA, 26 OTTOBRE. UN PICCOLO FERITO (GETTY)

sette pagine speciali

Libri

La Germania ha ancora
due identità distinte

18



ILLUSTRAZIONE DI FABIO DELVO

di INGO SCHULZE

Ritratti

Con il metodo Sontag
la malinconia è conoscenza

21



SUSAN SONTAG (1933-2004, AFP)

di EMANUELE TREVI

Sguardi

Torna Artissima a Torino
e si (pre)occupa della Terra

32



FABRICE SAMYN, «HATCHING OF THE CLOUD»

di STEFANO BUCCI

Percorsi

Scatenate la fantasia!
C'è Lucca Comics & Games

42



IL MANIFESTO DELLA RASSEGNA

dodici pagine speciali sul festival

Il dibattito delle idee



Gabriele Salvatores

di NICOLA H. COSENTINO

Gabriele Salvatores ha condizionato la realtà tanto quanto l'ha rappresentata. Le origini del suo cinema sembrano coincidere col big bang di una nuova umanità: quella di oggi, che ruota intorno alle famiglie elettive, al multiculturalismo e a un'agrodolce indeterminazione. Difficile credere che la smania di chi è cresciuto fra gli anni Novanta e i primi Duemila, quella voglia di domiciliarsi presso la fuga, non sia un po' figlia di *Marrakech Express*. O che l'odierna smitizzazione del maschio invulnerabile non sia passata da *Mediterraneo*, un film eretto sulla delicatezza di Giuseppe Cederna e sulle goffe resistenze del sergente Lorusso, interpretato da Diego Abatantuono, alla propria emotività. «Sai che ogni volta che vedo un tramonto mi girano i coglioni? Perché penso che è passato un altro giorno. Dopo mi commuovo, perché penso che sono solo, un puntino nell'universo».

Mediterraneo, che nel 1992 vinse l'Oscar per il miglior film straniero — un po' a sorpresa, contro *Lanterne rosse* di Zhang Yimou — doveva intitolarsi *Lasciateci perdere*. Oggi, trent'anni dopo, Salvatores ha recuperato questo titolo fantasma per la sua autobiografia, scritta insieme con Paola Jacobbi e pubblicata da Rizzoli. Il risultato è un libro che delle storie di Salvatores ha sia l'inquietudine sia la leggerezza, quel «cocktail eccezionale» — scrive Jacobbi nell'introduzione — di cultura alta e rock 'n' roll, di gusto sopraffino e di estetica pop».

Quando lo incontriamo nella sua casa di Milano, Salvatores è appena emerso dalla sala di montaggio. Sembra turbato. Dice che c'è una scena del suo prossimo film, *Napoli-New York*, che ancora non lo convince. L'agitazione diventa un gran sorriso appena cominciamo a evadere, e cioè a parlare di spazi e distanze, di città d'origine, di transito e d'arrivo. E di sogni. Ma nel corso della conversazione il tarlo del montaggio verrà rievocato spesso, associato alla parola «dolore». Un'altra parola molto pronunciata sarà, naturalmente, «Oscar». Il convalidato d'ottone (placcato in oro) ce lo abbiamo di fronte,

seminascosto in una scaffalatura: Salvatores lo usa come fermalibri. «Sarà stata l'influenza sessantottina, ma l'ho vissuto da subito con senso di colpa. Per anni non l'ho voluto vedere, stava nella sede della mia vecchia casa di produzione. Poi, un po' di tempo fa, ho detto: "Sai che c'è? Me lo riprendo"». È più grande di quello che sembra in fotografia, ma non brilla per niente.



Partiamo dalla fine. L'ultima parola del libro è «Oscar». Non quello vinto, però: uno futuro, ipotizzato dagli astri. Viene in mente quel verso di Francesco De Gregori: «Chi mi ha fatto le carte mi ha chiamato vincente». Stando a tutte le carte che abbiamo a disposizione, compreso «Lasciateci perdere», non si può che chiamare vincente anche lei.

«Lo so, e so di non poter chiedere di più: ho vissuto facendo il lavoro che mi piaceva, nei campi che più amavo, e lo considero un grande privilegio. Però no, non riesco a sentirmi "vincente". Anche l'Oscar, non è che mi abbia fatto sentire vincente. Lo sono, forse, nel campo professionale, ma quello non basta».

No?

«Be', il mio è un lavoro molto competitivo, in cui pensi sempre a cosa potevi fare di meglio e a chi ha più successo di te. La prima cosa con cui sono venuto a patti è l'invidia che tutti proviamo per il successo degli altri. Una testimone oculare mi ha raccontato di quando, nel '63 o nel '64, Rossellini e De Sica stavano guardando insieme una cerimonia degli Oscar in cui era nominato Nanni Loy per *Le quattro giornate di Napoli*. Ne parlavano garbatamente, con ammirazione, e fingevano di fare il tifo. Quando poi è stato annunciato il vincitore, che non era Nanni Loy, Rossellini e De Sica sono scattati in piedi tutti contenti, urlando "tièèèè". (Si alza pure lui, mima il gesto dell'ombrello. Si risiede, ride). Non te li ve-

Le immagini
Gabriele Salvatores ritratto il 17 ottobre nella sua casa milanese da **Claudio Furlan** (LaPresse). A pagina 5 un primo piano del regista

CONTINUA A PAGINA 4

È bello vincere, è meglio perdersi

Il dibattito delle idee

i

SEGUE DA PAGINA 2

di, Rossellini e De Sica che gufano, e invece».

A proposito di Oscar, e di invidia...

«È lì: regge i libri di cinema. (Lo indica, poi si alza, lo prende e ce lo affida per qualche secondo). È ingombrante, ed è pesante, ma come oggetto in sé non vale quasi niente: 30 dollari, credo».

Nel libro racconta di quando, dopo la premiazione, andò in bagno e ci trovò Zhang Yimou che piangeva. Lei gli disse che «Lanterne rosse» meritava più di «Mediterraneo». Lo pensa veramente?

«Sì».

E lo pensa serenamente?

«Sì».

Lo pensa serenamente perché l'Oscar l'ha vinto lei?

«Eh, mi sa che ha ragione. Se avessi perso forse avrei roscato. Essere democratico e altruista è più facile quando hai la pancia piena».

Forse, più che di pancia piena si tratta del rapporto con la possibilità dell'imperfezione. Quando qualcuno ha stabilito ufficialmente, e ad alti livelli, che sei molto bravo, forse l'imperfezione ti fa meno paura.

«No, questo no. Torno ora da una sessione di montaggio che non mi ha lasciato soddisfatto. Ci sono due o tre cose che non mi tornano, ed è molto doloroso. Il cinema è perentorio, a un certo punto non puoi tornare indietro. È il contrario del teatro, dove invece l'errore tiene in vita lo spettacolo. Lì, ho sempre detto agli attori di sfruttarlo, l'errore. Capisco che, se dietro di lui cade un riflettore, Re Lear non possa dire: "Oh, piove giù l'attrezzatura!", ma non può neanche far finta di niente».

Il palcoscenico è il tuo universo, e non puoi negare una cosa eclatante che succede nel tuo universo.

«Esatto. Per questo il montaggio cinematografico è doloroso. Perché di quell'universo sei pienamente responsabile. Montare è molto simile a una seduta di psicoanalisi: sul set tu vivi, agisci, accumuli, poi arrivi lì, ti metti seduto in penombra insieme a un altro e rivedi in un monitor tutto quello che hai combinato. E improvvisamente, ogni cosa è diversa da come la ricordavi».

Avresti voglia di aggiungere e invece devi togliere.

«Già. E a volte capisci che togliere è l'unico modo per aggiungere. Per fare spazio alle emozioni. È contraddittorio, lo so, ma d'altronde è contraddittorio il montaggio in sé, come concetto. La parola ti fa pensare all'addizione, all'accatastamento. Invece, montare significa che

è arrivato il momento in cui devi capire cosa è essenziale e cosa no. La cosa più dolorosa del mondo».

Il grande protagonista di «Lasciateci perdere» è l'affetto che lei prova per le persone. È un tema tipico del suo cinema: volersi bene, imparare a dimostrarselo. Che rapporto ha con la tenerezza?

«"Tenerezza" significa molte cose, e tutte quante me le ha insegnate mia madre. È comprensione, protezione e anche scambio, perché se tu chiedi tenerezza devi essere disposto a darne. Paradossalmente, le donne di cui mi sono innamorato non sono mai state facili alle carezze, ma affettuose in un modo più concreto. Il mio analista dice che le ho scelte per non tradire mia madre, e forse ha ragione. Le coccole che ricevevo da bambino mentre si guardava insieme la tv sul divano non le ho mai più cercate. Le lascio in quel tempo, a lei».

J

Abbiamo chiesto della tenerezza perché ci pare sia cambiato il modo di raccontarla, al cinema e in letteratura. Che la barriera del cinismo si sia crepata.

«Sembra anche a me. Il problema in sala di montaggio riguardava proprio la tenerezza. Osservavo i bambini protagonisti di *Napoli-New York* e mi chiedevo: "Fanno tenerezza o no?". Non parlo di suscitare commozione, ma affetto. L'affetto del pubblico. È fondamentale. Io nella vita non ho cercato che questo: una famiglia. Amo essere amato. Anche dal pubblico».

All'inizio del libro scrive: «Ansia» è la prima parola del mio dizionario emotivo». Non perde mai posizioni, l'ansia? Neanche dopo i settant'anni?

«È una cosa che mi ha fatto notare Paola Jacobbi. Rileggendo il materiale, mi ha detto: "Sai qual è la parola che ricorre di più nel testo? Ansia". Quindi, sì, sono ansioso, e come per la tenerezza è colpa di mia madre. La cosa strana è che gli altri non se ne accorgono, mi pensano sempre rilassato, in pace. Infatti sono molto curioso di capire come verrà recepito il libro: ci sono dentro cose che la gente non si aspetta. Cose nuove, cose vere».

E dopo «ansia»? La seconda e la terza?

«La seconda è "femminilità". Con cui intendo tutto quello che riguarda l'esistenza del femminile. Una cosa che mi hanno spesso rimproverato è che nei miei film, soprattutto i primi, non ci sono protagoniste femminili. Invece, se nella vita non ho un riferimento femminile mi sento diviso. Incompleto. La terza parola è "paura". Per-

ché ho paura praticamente di tutto: della solitudine, delle malattie, degli imprevisti... Ecco, forse faccio il regista per questo: mi dà l'illusione di governare la realtà. Quindi, a pensarci bene, la terza parola non esiste, è un ponte che lega "paura" e "controllo».

Quand'è che si oltrepassa, questo ponte?

«Bisogna chiederlo ai monaci buddhisti, che dopo avere dedicato un sacco di tempo a fare i mandala di sabbia li spazzano via come se niente fosse. Probabilmente, la gioia sta nell'essenzialità, nella perdita e nell'assenza; in una dimensione in cui non ci sono più né i sogni né i fallimenti. Forse la felicità è possibile solo un attimo prima di morire. Quando ti chiedi: "Cos'è stata, questa vita, un sollievo o...?"».

Siamo già passati dalla centralità di «vincere» a quella di «perdere». E infatti il libro si chiama «Lasciateci perdere».

«È proprio questo il concetto. Non solo "lasciateci stare", ma anche "lasciate che ci perdiamo". Se mi perdo, se non ho più riferimenti, forse ho una chance di provare questa famosa gioia».

Un giorno, quando studiava teatro, Giorgio Strehler le disse: «Se mai diventerai direttore del Piccolo Teatro, non dovrai nemmeno cambiare le iniziali sulla carta intestata». Nel libro scrive di averla percepita come la benedizione di un padre spirituale.

«Detto da Strehler faceva impressione, certo. Ma oggi, se penso ai padri spirituali, penso soprattutto a Nino Baragli. Baragli è stato un grande montatore e l'unico maestro che abbia avuto. Un signore semplice ma illuminato e coraggioso. Quand'era assistente al montaggio di *Accattone*, l'esordio di Pasolini, evitò per un pelo che lo snaturassero. Disse al produttore: "Questo Pasolini è uno intelligente. Se il film l'ha fatto così, dobbiamo montarlo così". Fu il primo a capire che non dovevano omologarlo, Pasolini. Da allora ha montato tutti i suoi film, quelli di Sergio Leone e gli ultimi di Fellini. E i miei, da *Marrakech Express* a *Puerto Escondido*».

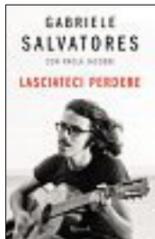
Gli dobbiamo un immaginario.

«Sì. E io personalmente tanto altro. Anche se credo di averlo ferito».

Perché?

«Quand'è nata la tecnologia Avid per montare in digitale, volevo provarla per *Sud*. Nino tentò in ogni modo di mettersi al passo, ma non c'è riuscito. E io ho cambiato montatore. La cosa lo ha intristito molto; da allora non ha montato più niente. Mi sento un po' responsabile».

GABRIELE SALVATORES con PAOLA JACOBBI
Lasciateci perdere
RIZZOLI
Pagine 228, € 18
In libreria dal 7 novembre



L'autore

Nato a Napoli il 30 luglio 1950 e cresciuto a Milano, Gabriele Salvatores è cofondatore del Teatro dell'Elfo (cinquant'anni fa) e poi regista di molti film di successo. Tra questi: *Marrakech Express* (1989), *Turné* (1990) e *Mediterraneo* (1991), Oscar come miglior film straniero nel 1992. La cosiddetta «trilogia della fuga», composta dai tre film precedenti, prosegue idealmente nel 1992 con *Puerto Escondido*, tratto dal romanzo omonimo di Pino Cacucci. Del 2003 è invece, tratto dal romanzo di Niccolò Ammaniti, il film *Io non ho paura*. È in sala di montaggio il nuovo *Napoli-New York*



Bollati Boringhieri

Il pensiero conta

Quando un libro racchiude un universo

Le novità in libreria



John Ironmonger
L'orso polare
e una scommessa
chiamata futuro

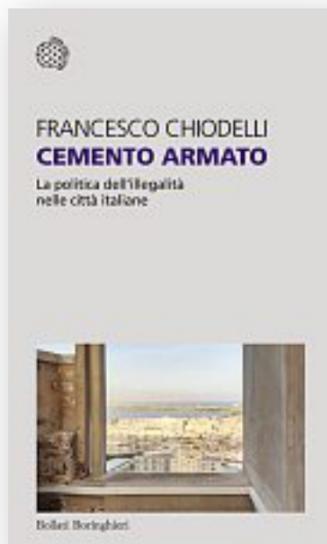
Dopo il successo della *Balena alla fine del mondo*, John Ironmonger ci accompagna di nuovo in Cornovaglia, nella baia di St. Piran, per un feel good dal tema ecologista cui affida un messaggio molto forte e urgente.



Richard Wingate
STORIA
DEL CERVELLO
IN 10 CELLULE
E MEZZO

Richard Wingate
Storia del cervello
in 10 cellule e mezzo

Le cellule del cervello sono funzionali a scopi diversi. Wingate ne analizza dieci (e mezzo). Per ciascuna di esse racconta le storie degli scienziati che l'hanno studiata e delle scoperte che sono state fatte.



FRANCESCO CHIODELLI
CEMENTO ARMATO
La politica dell'illegalità nelle città italiane

Francesco Chiodelli
Cemento armato

Chiodelli analizza il fenomeno dell'abusivismo edilizio a partire da casi concreti, per restituire la dimensione reale di una politica dell'illegalità, distintiva dell'Italia dal dopoguerra ai nostri giorni.



Stefan Ineichen
Il Principessa Mafalda

Molti furono gli ospiti del transatlantico *Principessa Mafalda*: da Pirandello a Gadda, da Strauss a Carlos Gardel, fino a Guglielmo Marconi. Nel 1927, dopo vent'anni di servizio, si inabissò per sempre nelle acque del Brasile. Questa è la storia poco conosciuta del Titanic italiano.

bollatiboringhieri.it

WeTube
di Filippo Motti

Il viaggio per Hollywood

Il viaggio di Matteo Garrone verso gli Oscar 2024 è iniziato in settembre, quando lo capitano è stato scelto per rappresentare l'Italia nella corsa alla statuetta. In vista della prossima tappa (l'accesso alla shortlist che

precede le nomination) si può recuperare sul canale YouTube di O1Distribution l'intervista del regista all'ottantesima edizione della Mostra del cinema di Venezia, dove con il film Garrone ha conquistato il Leone d'argento.

«Amo la musica. La musica, come i romanzi, lascia liberi. Mi chiedo se la morte mi troverà mentre guardo un film o ascolto i Pink Floyd. Se potessi, sceglierei i Pink Floyd»

Come regista, ha affrontato tutti i generi: musical, road movie, noir, fantascienza, supereroi... È l'unico in Italia.

«Odio la routine. Mi annoia rifare quello che so già». **Ma non le fa paura l'idea di risultare sfuggente, inafferrabile?**

«Essere afferrato, per me, va bene solo se ad afferrarmi è un abbraccio».

Con questo libro, lo rischia, di essere afferrato.

«Infatti non lo volevo scrivere. Ma ho pure 73 anni, quindi se uno mi afferra, pace, va bene, basta che mi afferrino con gentilezza. Quanto tempo posso avere ancora per essere inafferrabile e sfuggente?».



Lo è anche sulla copertina. C'è lei da ragazzo che suona la chitarra. Nessun riferimento al cinema né al teatro. Peralto, è fisicamente diversissimo da come siamo abituati a vederla. Perché rendersi irriconoscibile sulla copertina della propria autobiografia?

«È una cosa che ha a che fare col pudore. Un pudore che si è affacciato dopo l'Oscar. Dal successo di *Mediterraneo* in poi, e me l'hanno fatto notare diverse persone, ho cominciato a camminare a testa bassa, a essere ritroso. Prima ero più estroverso. Dall'Oscar in poi, invece, ho sempre cercato di nascondermi e di nascondere».

In effetti, nei suoi film c'è sempre qualcuno che fugge, parte, si nasconde o si rende invisibile. È proprio l'inafferrabilità a legarli.

«Ma infatti l'inafferrabilità è importantissima. Pensaci. Un film, se lo afferra completamente lo consumi. Se invece non lo afferra, se ti sfugge, continua a lavorarti dentro. Perché sia interessante, ha bisogno di punti oscuri. E questa cosa la applico anche a me stesso».

Elio De Capitani — regista, attore, suo amico — le confessò di aver tifato contro «Mediterraneo», agli Oscar, salvo poi commuoversi quando avete vinto. È una cosa stupida. Anche che abbia tifato contro.

«Sì, è vero. Una cosa molto umana. E quindi dà più valore anche alla commozione che è venuta dopo. Sono molto affezionato a Elio. E lo capisco, capisco il suo pensiero: «Ma come, siamo cresciuti insieme, facendo le stesse cose, e adesso lui sta vincendo un Oscar?». Nel nostro mondo, come ti dicevo, l'invidia è una costante. Col tempo la governi, la razionalizzi, ma è inevitabile. Paolo Sorrentino, un altro a cui voglio molto bene, la prima volta che ci siamo incontrati mi ha detto l'infausta frase: «Sono cresciuto con i tuoi film». E lì un po' l'ho pensato».

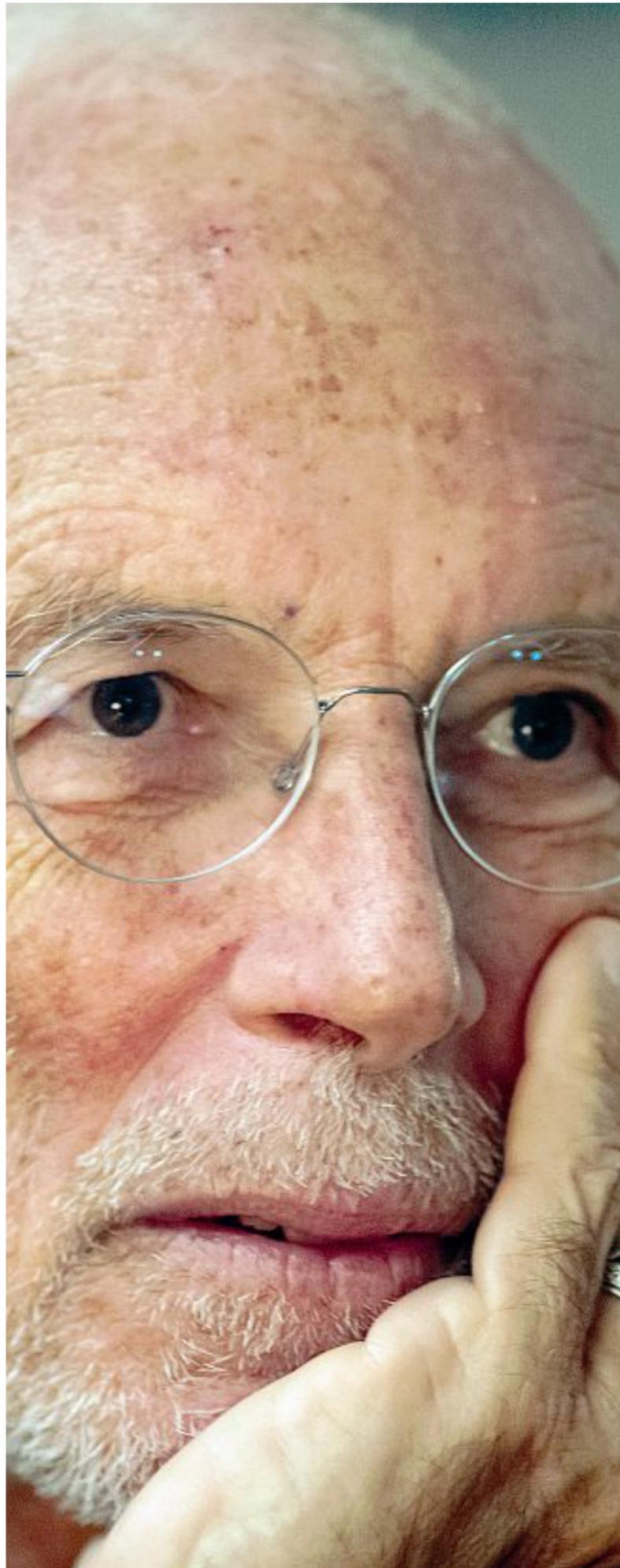
Che cosa?

«Ho pensato: «Sei cresciuto e sei destinato a crescere ancora, mentre io...». Qualche giorno fa ero in pizzeria col mio montatore, e lui, chiacchierando con una ragazza, le ha detto: «Lui è Gabriele Salvatores». Lei però non mi aveva mai sentito nominare, non conosceva *Mediterraneo*, non sapeva niente dell'Oscar. Quindi, ricapitolando: sono vincente? No. Lo ero. Perché, come diceva Monicelli, «la vita è un affacciarsi alla finestra». Nel senso che è un attimo, un rapido sguardo, che non ti dà il tempo di capire qual è davvero il senso dell'essere qui».

Ha scritto, citando l'omonima poesia di Robert Frost, che la musica è per lei «the road not taken», la strada che non ha preso. Lo ha detto a «la Lettura» anche Jon Fosse, fresco premio Nobel per la letteratura. Secondo Fosse «la musica non è la scrittura, ma può esserne una buona metafora». Vale anche per il cinema? Per il suo, almeno.

«La musica ha qualcosa che il cinema non avrà mai, e che invece ha la letteratura: ci lascia liberi. Il cinema è autoritario, ti impone lui cosa vedere. Mentre quando ascolti la sonata *Al chiaro di luna* di Beethoven lo scegli tu dov'è questo chiaro di luna: al mare, in città, in montagna? Anche il romanzo funziona così: al netto delle descrizioni, ti lascia un margine enorme per immaginare, per interpretare. Quindi, musica e letteratura possono essere paragonate. Musica e cinema no. Detto questo, per me la musica è fondamentale. Non penso spesso alla morte, ma ultimamente mi chiedo se, quando arriverà, mi troverà che guardo un film o che ascolto i Pink Floyd. Se potessi, fra le due opzioni sceglierei i Pink Floyd».

«The road not taken» dice che, per quanto ci affanniamo a dare un valore alle nostre scelte, queste in realtà dipendono quasi unicamente dal caso. Lei invece non si affanna per niente: nel libro dà al caso una



grande importanza, forse superiore a quella che merita. Vuole minimizzare? È sempre il famoso pudore?

«No. Ci credo molto, all'importanza del caso. Per questo provo a governarlo. Poi, però, ripenso a quel mio conoscente che scese da un aereo poco prima del decollo perché aveva troppa paura che cadesse; morì dopo mezz'ora, in un incidente d'auto nel tragitto dall'aeroporto a casa sua. Quindi, ecco, un po' di fatalismo ci vuole».

Come stanno il teatro e il cinema?

«Non moriranno mai. Lo penso sinceramente. Il teatro è nato come una seduta di psicoanalisi collettiva e ciclicamente torna a esserlo. Dopo la pandemia, i teatri erano pieni così. Come i concerti. Perché lo spettacolo dal vivo risponde al desiderio di partecipare insieme all'artista a una cosa unica, irripetibile. Sera dopo sera, non potrà mai essere identico, anche se lo sembra».

Un film invece lo è.

«Per il cinema, e sottolineo che per me è solo quello in sala, il discorso è diverso. Viviamo in una società che ti obbliga a essere interattivo per sentirti vivo, mentre un'altra esigenza fondamentale dell'uomo è quella di abbandonarsi, astrarsi, trovarsi passivo di fronte al sogno, alla visione o al viaggio di un'altra persona. Derrida diceva che il cinema è l'arte di rievocare i fantasmi. Ma i fantasmi, per manifestarsi, hanno bisogno del buio».

E il divano di casa non ne ha abbastanza, intorno. Non consente un'astrazione sufficiente, e quindi non consente una catarsi.

«Esatto. Ma le persone torneranno a volersi isolare per un po', tutti insieme, al buio. Ne sono sicuro».

Per «Marrakech Express» voleva una canzone di De Gregori, «La leva calcistica della classe '68», ma non c'erano abbastanza soldi per pagare i diritti. Come ha risolto? Perché nel film la canzone c'è.

«Chiamai De Gregori. La chiesi direttamente a lui».

E lui cosa le rispose?

«Se ti piace, prendila e mettila. La nostra generazione è fatta così: uno lascia una cosa per strada, un altro passa, la prende e la usa».

Gli altri cosa hanno preso e usato di quello che ha lasciato lei?

«Proprio ieri mi raccontavano di un regista che, rivedendo *Marrakech Express* col figlio, si è accorto di aver preso inconsciamente un sacco di roba dai miei film, per i suoi. Mi ha fatto piacere. Mi piace l'idea che qualcuno possa riciclare le cose che ho fatto. Anche perché, come ha detto Wim Wenders, sono già state raccontate tutte le storie, il punto ormai è come raccontarle».



Allora ci racconti questa. È al Festival di Berlino, alla prima di «Io non ho paura». Insieme a lei ci sono i giovani attori protagonisti, Giuseppe Cristiano e Mattia Di Piero. State per entrare sul palco ma siete rallentati da un applauso fortissimo che pare non finire mai. A un certo punto, lei si sente tirare la giacca.

«Mi giro, e c'è Giuseppe Cristiano che piange, emozionatissimo. Giuseppe era un vero ometto, un bambino molto solido. Durante le riprese andavo a prenderlo in macchina a Melfi, dove abitava, e nel tragitto ascoltavamo insieme *Boys Don't Cry* dei Cure. Gliela avevo tradotta in italiano, era un po' la nostra canzone. Così, quando a Berlino lo vedo così emozionato gli dico: «Ma come? Per un applauso? *Boys don't cry...*». Lui mi guarda e fa: «Agg' capit', Gabrie'. Ma questo è troppo!». È uno dei momenti a cui sono più affezionato. Anche se forse il mio preferito in assoluto è un altro. Sono in Spagna. Una sera, a cena, un uomo si avvicina e mi dice che deve ringraziarmi. Gli chiedo perché. Mi racconta che aveva un amico carissimo, inseparabile, un fratello, con cui poi ha litigato perché a entrambi piaceva la stessa donna. Un giorno, anni dopo la lite, viene a sapere che questo suo amico è di passaggio a Barcellona, dove lui vive. Allora va nel suo albergo e gli lascia un biglietto: «Non ti chiedo niente, se non di stare in silenzio a vedere insieme un film che si chiama *Marrakech Express*». Quello ha accettato, hanno visto il film. E sono tornati amici. Ora, io non so se il cinema serve a qualcosa, se il mio cinema serve a qualcosa, ma se anche fosse servito solo a questo, posso dire che ne è valsa la pena».

Che effetto fa?

«L'effetto di pensare che affacciarsi alla finestra abbia un senso».

Come va con «Napoli-New York»?

«È una storia di emigrazione, nasce da un soggetto inedito di Fellini e Tullio Pinelli. Lavorandoci mi sono imbattuto in un documento del 1920 in cui gli americani dicevano degli italiani le stesse cose che molti di noi, oggi, dicono dei migranti che arrivano in Italia. Sono felice di averlo girato e di farlo uscire in questo momento storico. Il prossimo progetto sarà un film tratto da *La variante di Lüneburg*, il romanzo di Paolo Maurensig».

A proposito di Fellini: nel libro racconta di quando lo salvò da un colpo di calore.

«Lo incontrai a Cinecittà, mentre montavo *Sogno di una notte d'estate*, il mio primo film. Vidi quest'uomo che sbandava, corsi a sorreggerlo. Quando si riprese ci presentammo, chiacchierammo un po', e lui mi chiese cosa facessi. Insomma, fui costretto a pronunciare davanti a Fellini le parole: «Faccio il regista». Lui sorrise in una maniera un po' triste e mi disse: «Coraggio»».

Ne ha avuto?

«Nella vita? Non lo so. Ma nel cinema sì. Al punto che forse ho esagerato».

Nicola H. Cosentino

© RIPRODUZIONE RISERVATA