



Extrait du Close-Up.it - storie della visione

<https://www.closeup-archivio.it/intervista-a-vittorio-moroni>

Intervista a Vittorio Moroni

- INCONTRI - INTERVISTE -



Date de mise en ligne : sabato 12 marzo 2011

Close-Up.it - storie della visione

Occupandomi di cinema e di immagini prevalentemente a livello accademico ho sempre cercato un dialogo con chi, invece, il cinema lo produce materialmente (registi, sceneggiatori, montatori, ecc.) in quanto sono convinto che un dialogo più stretto tra queste due visioni, quella pratica e quella teorica, possa essere straordinariamente fecondo. Attualmente, tuttavia, noto una certa distanza tra queste due prospettive, come se l'una considerasse l'altra inessenziale e viceversa. Che ne pensi?

Io faccio un cinema abbastanza libero dai meccanismi produttivi tradizionali e che, soprattutto, prevede una grande mobilità durante la fase di distribuzione. Per questo sono stato sempre molto aperto ad incontrare il mondo dell'università e della scuola, ma non sempre l'università mi è sembrata un luogo fecondo, ricco di stimoli. Se consideri quello che, ad esempio, succede negli Usa puoi farti un'idea chiara della differenza. Negli Stati Uniti nel mondo universitario si configura un circuito distributivo decisivo per molti film piccoli e si tratta di una palestra decisiva sia per i professionisti, che possono imparare e sperimentare in relativa libertà, sia per gli accademici. In Italia, invece, rispetto a qualche decennio fa è venuta a mancare la voglia di fare il proprio mestiere accademico, la voglia di comprendere e sottoporre a critiche feroci, letture, interpretazioni il cinema. Questa è una cosa utile per chi fa cinema, in quanto il confronto con prospettive diverse permette di crescere e migliorarsi.

Durante la Festa del cinema Roma di quest'anno abbiamo assistito ad una decisa mobilitazione del mondo dell'audiovisivo: condividi le rivendicazioni che sono emerse in questa occasione? Da dove nascono queste mobilitazioni? Hanno senso, portano da qualche parte o si tratta di manifestazioni estemporanee?

Per capire gli scenari futuri ci vorrebbe la sfera magica. Quello che è certo è che i lavoratori dell'audiovisivo hanno faticato molto nel trovare unità e costanza nelle lotte, e questa è la causa dell'indebolimento delle loro istanze. Rispetto alla mobilitazione di Roma, un primo dato oggettivo è la grande partecipazione, numericamente forte, e un atteggiamento di coesione che ricerca le cose in comune piuttosto che le differenze. In questo ambito sono emerse due rivendicazioni importanti, che non compaiono nel dibattito politico legato all'audiovisivo: in primo luogo che noi professionisti dell'audiovisivo siamo una categoria di lavoratori, e non solo di creativi. Siamo un pezzo dell'industria manifatturiera italiana. In questo modo si fa piazza pulita di un equivoco: e cioè che i professionisti del settore siano una decina di figli di papà che rivendica i soldi per esprimersi. In secondo luogo l'idea che l'audiovisivo sia da considerarsi come un settore strategico, capace di proporre delle novità, e all'avanguardia per il futuro economico del paese. A mio parere questi sono elementi positivi di novità. Ogni volta che ci sono state delle assemblee si è avvertito che il problema è quello di non far calare la tensione e di ragionare nel medio periodo. È chiaro che tutto questo ragionamento deve essere collocato nella disastrosa situazione del Paese Italia.

Credi che questa grande partecipazione si sia verificata perché l'audiovisivo coglie istanze che prima non poteva cogliere in quanto separato da altre realtà produttive?

È un problema che ci si è posti e cioè quello di capire a chi siamo "parenti" dal punto di vista sociale. La risposta che ci siamo dati è che siamo parenti dell'università, della ricerca, di tutti quei settori che cercano di interpretare il Paese. Se dobbiamo affratellarci a qualcuno nelle rivendicazioni queste sono le categorie a cui dobbiamo farlo. È una possibilità di rompere i cliché con cui il mondo dell'audiovisivo viene di solito rappresentato, questo accade perché una forza di questo movimento è proprio la consapevolezza che la politica ha raggiunto il fondo nel rapporto con l'audiovisivo. Solitamente quando si parla del ruolo che lo Stato dovrebbe avere nei confronti del nostro settore produttivo si delineano due visioni: una rivolta allo Stato stesso (visione che ha nel meccanismo delle sovvenzioni e nel FUS i suoi capisaldi), l'altra rivolta al mercato (che ha nella libertà e nella capacità autoregolatrice del mercato stesso i suoi concetti cardine). Ma quanti settori economici (allevamento, agricoltura, manifattura, automobile) stanno in piedi in Italia ed Europa senza godere misure correttive del mercato attuate degli organismi statali? Per questo motivo quando si dice che il cinema deve essere sottoposto solo al mercato si ragiona in maniera un po' capziosa. Resta da chiedersi, nel caso si scelga la via di un sostegno da parte dello Stato, se sia più importante costruire

automobili o interpretare il Paese. Tuttavia, anche accettando l'idea del mercato, è necessario che si abbia il mercato a tutti gli effetti. L'audiovisivo non dispone neppure di quello a causa dei monopoli che lo strangolano e della pirateria, nelle assemblee si è riflettuto sugli strumenti per fronteggiare questa situazione. Di grande aiuto sarebbe anche l'introduzione del Tax Credit e del Tax Shelter che sono misure adottate in molti paesi, volte ad incentivare la produzione di film non in base a finanziamenti diretti, ma tramite la detassazione degli investimenti, sia delle produzioni sia degli sponsor, fino al 15%. In Italia il Tax Credit è stato prorogato per sei mesi, il che rende impossibile qualunque pianificazione imprenditoriale. Il vantaggio di tali incentivi è quello di portare soldi allo Stato attraverso la generazione di film, garantendo nel contempo anche una grande trasparenza. Norme di questo tipo creano gettito fiscale, che è sempre superiore all'incentivo stesso. Una grossa difficoltà che ho incontrato nella mia esperienza di produttore è proprio l'impossibilità di spiegare ai partner stranieri come funziona il meccanismo dei finanziamenti in Italia, anche perché il panorama si modifica di continuo e dunque l'incertezza legislativa crea forte disorientamento. Troppo spesso, nella ricerca di partner stranieri per le mie produzioni, vengo visto, nel migliore dei casi, come un profugo oppure, nel peggiore dei casi, come un cacciaballe.

Credi che si possa utilizzare per alcune figure professionali attive nel cinema la categoria di "indipendente" (regista indipendente, produttore indipendente, ecc.)? Cosa comporta in termini produttivi ed espressivi la condizione di indipendenza, ammesso che si possa parlarne? Esiste una scena indipendente in Italia?

La definizione di indipendente al cinema è una definizione difficile. La condizione minima attraverso cui si può realizzare l'indipendenza è la capacità di essere liberi da condizionamenti di qualsiasi genere. Produrre e far vedere del cinema è un affare molto costoso. L'ambizione di chiunque faccia del cinema è quella di poter fare un cinema che possa girare, che possa essere visto da un pubblico. La democratizzazione dei mezzi di produzione consente di fare film a prezzi molto bassi, ma il problema è e resta quello di distribuirli. Io mi posso considerare un filmmaker indipendente, anche contro voglia, solo a causa di alcuni fattori che ho incontrato lungo il mio percorso e che non mi aspettavo. Ho fatto la scuola di cinema a Milano, mi sono trovato a fare cortometraggi, documentari ed ho anche lavorato in televisione, con la convinzione che tutto ciò fosse utile ad entrare e conoscere certi meccanismi. Per sette anni ho lavorato al mio lungometraggio, *Tu devi essere il lupo*, che è stato finanziato dall'articolo 8 e, dunque, dal Ministero. Ingenuamente credevo che il fatto che il progetto fosse stato selezionato dal Ministero avrebbe dato al film uno statuto di esistenza nelle sale. Invece, quando il film è stato terminato ho trovato grandi difficoltà a trovare una distribuzione disposta a farlo girare nel circuito delle sale cinematografiche. In Italia esiste uno spaventoso problema di trust: siccome tutta la filiera dell'audiovisivo, dalla produzione alla distribuzione passando per la promozione, è nelle mani degli stessi soggetti, è molto difficile che una distribuzione faccia girare un film italiano che non sia anche frutto di una propria produzione. In pratica il mercato è chiuso, inesistente. Per far fronte a questa situazione è nata una collaborazione molto stretta con gli attori, gli sceneggiatori ed i montatori del film per creare una rete di autodistribuzione in grado di fare arrivare la pellicola nei cinema. Siccome non sapevamo nulla di distribuzione, siamo andati dalla Pablo (una piccola casa distribuzione che non se la sentiva di distribuire il film) ed abbiamo chiesto loro di insegnarci le mosse necessarie per distribuire un film. Abbiamo immaginato il budget per far arrivare il film in almeno 8 città capozona, abbiamo trovato i soldi, ci siamo scontrati con gli esercenti, i quali ci dicevano che nessuno sarebbe venuto a vedere un piccolo film italiano indipendente, senza promozione e tutto l'armamentario di diffidenza che è tipico di questi ambienti. A quel punto abbiamo creato una serie di gruppi in ogni città facendo pre vendite, feste, presentando il trailer, siamo riusciti a raccogliere una media di circa 1000 spettatori prepaganti per ogni città e così abbiamo fatto uscire il film nelle sale di quelle 8 città. Le persone che avevano prepagato hanno portato altre persone diffondendo il passaparola. Risultato: siamo stati il secondo film nella media copie/spettatori dopo *Le crociate* durante la settimana di programmazione. Tutto questo ci ha garantito due mesi di permanenza in sala. Si è trattato di una scoperta: l'indipendenza paga! In quel meccanismo perverso fatto di trust, autoreferenziale e macchinoso ci sono margini e vie di fuga, molto dispendiosi in termini di energie, ma che permettono di scoprire che c'è un pubblico disposto a vedere piccolo cinema indipendente italiano. È stato a quel punto che abbiamo capito che potevano fare il salto di qualità e trasformarci da associazione culturale in piccola casa di produzione per garantirci una libertà espressiva ed è così che abbiamo fondato 50 Notturmo. L'idea era quella di unire il lavoro creativo e quello produttivo, perché i film si fanno coi capitali. Il nostro tentativo è stato poi quello di alzare il livello, producendo un documentario, *Le ferie di Licu*, progetto nel quale siamo riusciti ad imbarcare RaiCinema. Si trattava,

ancora una volta, di una sfida: un documentario, con protagonisti due bengalesi (e dunque sottotitolato per quasi il 60% del tempo), ma che è rimasto in sala per molto tempo, raddoppiando gli spettatori del film precedente e attivando un tam-tam molto efficace e a tratti commovente. Nel 2009 abbiamo prodotto il nostro terzo lavoro, *Eva e Adamo*, e distribuito un documentario non nostro, *Il silenzio prima della musica*. Insomma, abbiamo tentato di fare della nostra indipendenza qualcosa che potesse intercettare e rilanciare il lavoro di altre indipendenze. Lavorare in questo modo è come fare il surf su di uno Tsunami, non c'è mai la sensazione di stare su un punto stabile.

Interessante conoscere come avete organizzato l'articolazione distributiva di un film in base alla creazione di un rapporto col pubblico, che è alla base della comunicazione contemporanea. Io credo che tale sforzo rappresenti proprio il valore aggiunto che permette ad un film di avere un certo riscontro.

Nel nostro lavoro ci siamo dati la regola di essere fisicamente a disposizione del pubblico nei sei mesi successivi alla prima. La parte di incontro col pubblico è sempre una lezione. Mi stupisce che anche quei perfezionismi che in post produzione sembrano esagerati, alla fine la gente li riconosce ed è capace di notarli. Perché ci sono alcune persone toccate così a fondo dal tuo lavoro da darti una soddisfazione che giustifica tutta la fatica che fai.

Si sente molto spesso parlare di una rinascita del cinema italiano, specialmente sui giornali più importanti, in particolar modo quando un'opera italiana si afferma in qualche grande festival internazionale. Esiste davvero questa rinascita nei termini di un movimento coerente per fini estetici e/o narrativi? Secondo te è ancora possibile un movimento coerente sullo stile del Neorealismo, della Nouvelle Vague o del Dogma?

Quello che penso è che anche il cinema risenta della situazione mondiale. La globalizzazione c'è anche nel cinema, ed è difficile che esistano delle aspirazioni collettive italiane, e non credo neppure che sia giusto che esistano, dato che le aspirazioni collettive sono ormai globali. Io vedo, invece, un grande fermento. C'è, in Italia, una cultura del cinema, una venerazione, un mito che sopravvive ben oltre la fine del cinema come industria. Me ne accorgo facendo i tour, quando incontro il pubblico nella sala cinematografica, che è un luogo che io adoro e rispetto, perché vi accadono delle magie. C'è una differenza qualitativa profonda nella percezione di un film sullo schermo o sul computer. La sala cinematografica è un elemento costitutivo del cinema. Tuttavia il pubblico che incontro è un pubblico che invecchia, che si ferma dinnanzi ad una certa soglia temporale. Il pubblico giovane si ferma davanti alla sala e non ci entra. Sono convinto che il cinema non sopravviverà nella forma che abbiamo conosciuto, ma il suo mito gli sopravvive e gli sopravviverà, irradiando tutto intorno a sé una voglia di illuminare ed interpretare ciò che gli sta vicino. Sono convinto che dopo gli anni '80 siano nati più potenziali registi che potenziali spettatori e questa è una discrasia temporale paradossale. Se leggiamo ciò che l'industria cinematografica italiana ha fatto per migliorarsi, cioè nulla, mi stupisce vedere che esistono molte realtà interessanti, oltre a quelle di grande visibilità (mi vengono in mente *Gomorra* o *Il divo*), sia quelle più piccole e sotterranee. Sono proprio le energie sotterranee, le energie carsiche che mi segnalano la vitalità del cinema italiano. Esistono dei raggruppamenti, ed esperienze come quelle del Dogma o dei fratelli Dardenne hanno un peso specifico considerevole nell'orientare il lavoro delle nuove generazioni di registi. Ora come ora non si fanno i gruppi facendo le riunioni in stile Nouvelle Vague, ma tramite intercettazioni e rilanci, per fare le quali non è necessario avere un rapporto diretto. Un movimento unitario non è più possibile, se non in questi termini, che sono i termini di una costellazione di registi o film.

Trovo molto interessante questo discorso sulla mutazione che il cinema ha attraversato negli ultimi 20 anni. A questo proposito vorrei ricordare che David N. Rodowick dice che col passaggio al digitale spariranno i film, ma resterà il cinema, anche come sorta di eredità negli altri media digitali. Credo che tu colga nel segno quando dici che ci sono più potenziali registi che spettatori, e questa situazione si è prodotta proprio a causa della natura interattiva dei nuovi media digitali.

Io ho lavorato in digitale e non ho alcuna nostalgia della pellicola dal punto di vista meccanico. L'unica nostalgia che ho è verso la sala come luogo di fruizione, come luogo in cui ci si estranea dal mondo. Quando guardo al futuro

cerco di focalizzare il mio sguardo su quello che ne viene, magari sono antiquato, ma credo che per un regista l'esperienza di guardare gli spettatori che osservano il suo film sia un'esperienza che produce una sensibilità molto acuita. Se uno spettatore esce dalla sala prima che il film sia finito, il regista si interroga sul perché di questa "diserzione". Nulla di tutto ciò è però uguale ad uno spettatore che guarda un film sul computer. Quando capita con un mio film, questa cosa mi fa stare male, perché a meno di non avere delle regole ferree, il computer ha aspetti invasivi rispetto al film, che è un oggetto con delicatissimi equilibri di montaggio che questa fruizione mette in pericolo. L'equilibrio compositivo di un film e la sua fruizione su di un computer mi sembrano due cose prive di senso. Non provo nostalgia ma sento che si verifica una sorta di brutalità percettiva. Altro discorso è fare cinema in digitale. Io ho lavorato con entrambi i formati, ma non vedo per quale motivo si dovrebbe avere nostalgia della pellicola. Il digitale ha grandi potenzialità nell'accarezzare la realtà, permette di essere molto più disponibili verso di essa, più ricettivi e sensibili. È un passo avanti indiscutibile. Tutto ha a che fare con l'uso che se ne fa; i nostalgici dicono che la pellicola faceva ragionare di più, ma non credo che questo sia un dato di fatto. Bisogna capire anche che tipo di cinema si fa, se un cinema di ascolto rispetto alla realtà che si pone in modo dialogico verso di essa, o piuttosto un cinema "autoritario" che impone alla realtà lo sguardo del narratore. Dato che mi interessa maggiormente il primo cinema trovo che il digitale sia una penna più flessibile. Insomma, dire digitale è ancora una cosa complicata, poiché, in realtà, sono tante cose a più livelli.

A me pare che lo shock causato dall'introduzione delle tecnologie di ripresa e montaggio digitali, che spazzavano via alcuni capisaldi della tecnica cinematografica, abbia rallentato la capacità del cinema di comprendere ed adattarsi alle dinamiche della cultura digitale. Sei d'accordo con questa analisi?

Quello dell'interattività è un tema centrale per comprendere questo cambiamento, ed è un tema che ha fortemente a che fare anche coi luoghi di fruizione del cinema. Lo ripeto, io sono nostalgico della sala, ma non della pellicola. Tuttavia la questione dell'interattività è più controversa perché tocca entrambi questi ambiti, ed ha, a mio parere, a che fare con la dialettica tra opera e testo. Io mi sento, per la mia sensibilità, abbastanza affine all'idea di opera. Sento il bisogno di un narratore che mi racconti un'opera compiuta e non, piuttosto, quello di avere un testo aperto, magmatico su cui posso intervenire direttamente. Il mio è il bisogno atavico di sentirmi raccontare una storia, e credo che il digitale trasformi questo bisogno.

Non so se hai familiarità col dibattito sul New Italian Epic. Mi pare che quella proposta e quella letteratura che ha fatto del recupero della narrazione il suo nodo centrale, sia un tipo di letteratura molto vicina alla cultura digitale, sia perché chi la fa ne ha sperimentato i linguaggi, ma anche perché quelle opere risentono di quel passaggio in maniera decisiva. Opere come Gomorra o Dies Irae effettuano un montaggio ipermediale, molto vicino a queste logiche. Mi segui su questo terreno?

Sì. Intravedo in questo una strada, o meglio, qualcosa che diventerà la strada, sempre a partire dal luogo di fruizione, che sta cambiando. Probabilmente la sala cinematografica diventerà un luogo museale, in cui andranno pochissime persone, perdendo così la sua componente popolare. Finiranno anche il DVD e l'home video. Ci sarà la video on-demand (cioè la possibilità di scaricare i film sul computer). Ma a questo punto ci si chiederà quale tipo di forma dovrà avere quel prodotto, quale durata o quali durate. Non ci sarà più il film a questo punto. Ci saranno dei film per cui 90 minuti sono troppi, oppure che si devono dividere in 5 racconti di 25 minuti, in modo da poter essere fruiti in momenti diversi della giornata. L'opera diventerà più testo, ed il testo diventerà più frammentato, aprendo nuove e differenti possibilità.

Sulla questione dell'esperienza della sala ha scritto di recente cose interessanti Francesco Casetti su Fata Morgana, commentando un corto di Egoyan: "Artaud Double Bill", in cui le due protagoniste assistono a due film diversi, in due sale diverse, comunicando la propria esperienza di fruizione tramite telefono cellulare.

In pratica, il film è quello che passa sul cellulare e risulta dalla somma delle due esperienze.

Secondo te, rispetto ai grandi cambiamenti storico-sociali (Caduta del muro di Berlino, Undici Settembre, ecc.) ci sono stati in Italia dei film o dei registi, che ne hanno saputo cogliere le implicazioni profonde?

Una specificità del cinema non è mai quella di porsi rispetto alla Storia in modo frontale. Il cinema è fatto, almeno questa è la mia impressione, per guardare le piccole cose, la formica che cammina sul muro, mentre dietro c'è la rivoluzione. Non credo che si debba giudicare la validità di un'epoca cinematografica dal fatto di aver affrontato di petto i grandi cambiamenti, quanto piuttosto dal fatto di aver messo in luce come quegli eventi intercettano la vita della formica.

Quando l'ho intervistato, Federico Greco mi diceva di sentire la mancanza di un respiro epico nel cinema italiano contemporaneo: mi pare di capire che tu, diversamente, non senta questa mancanza?

Rispetto a Federico forse abbiamo un'idea diversa di cinema epico. Se si intende l'aggettivo epico come l'accesso alla stanza dei bottoni della Storia, io non ne sento la mancanza. Mentre parlavamo cercavo di scorrere alcuni film che parlano in maniera chiave del presente in Italia. Il primo che mi veniva in mente è quello di Giovannesi, *Fratelli d'Italia*, che parla di tre ragazzi, stranieri di seconda generazione; un film piccolissimo, dove si trova però un passaggio chiave. Andare a guardare in quel modo la vita di tre persone è stare dove si svolge un cambiamento epocale per il nostro paese. È parlare di cose enormi, parlando della vita di alcune persone. Parlare del nostro passato, presente e futuro. Lo si fa in maniera non ideologica, che dà la sensazione di aver conosciuto qualcosa, di parziale ma di metonimico. È l'elettricità che passa tra la storia e la Storia.

Parlami dei tuoi progetti e su cosa stai lavorando?

Sto lavorando su varie cose. In questo periodo mi sono occupato molto di scrittura, in particolare rispetto a quello che spero sarà il mio prossimo film, che parlerà del declino dell'industria manifatturiera in Italia dal punto di vista di una ragazza-madre, solitaria e giovane imprenditrice, che vede crollare su di sé il proprio mondo e si domanda cosa deve fare per tenerlo in piedi. Un mondo di relazioni che collassa e che la fa scendere gradino per gradino verso l'inferno, accettando di volta in volta cose che non avrebbe pensato possibili da accettare. Sto anche scrivendo per altri, perché lavoro alla sceneggiatura del nuovo film di Emanuele Crialese, *Terraferma*, e per la prima volta sono entrato in un progetto non "mio". È stata un'esperienza importante e stimolante. Forse perché dall'altra parte c'era Emanuele che ha una sensibilità unica. L'aspetto inquietante di tutto questo è aver scritto una sceneggiatura su cui non avrò la possibilità di determinare il risultato finale, visto che sono abituato ad avere il controllo totale su quello che faccio. D'altra parte ciò che rende bella questa esperienza è anche questa vertigine.