

FALSOPIANO **CINEMA**

EDIZIONI

FALSOPIANO

Anton Giulio Mancino
Fabio Prencipe

**SERGIO
RUBINI**

Ringraziamenti

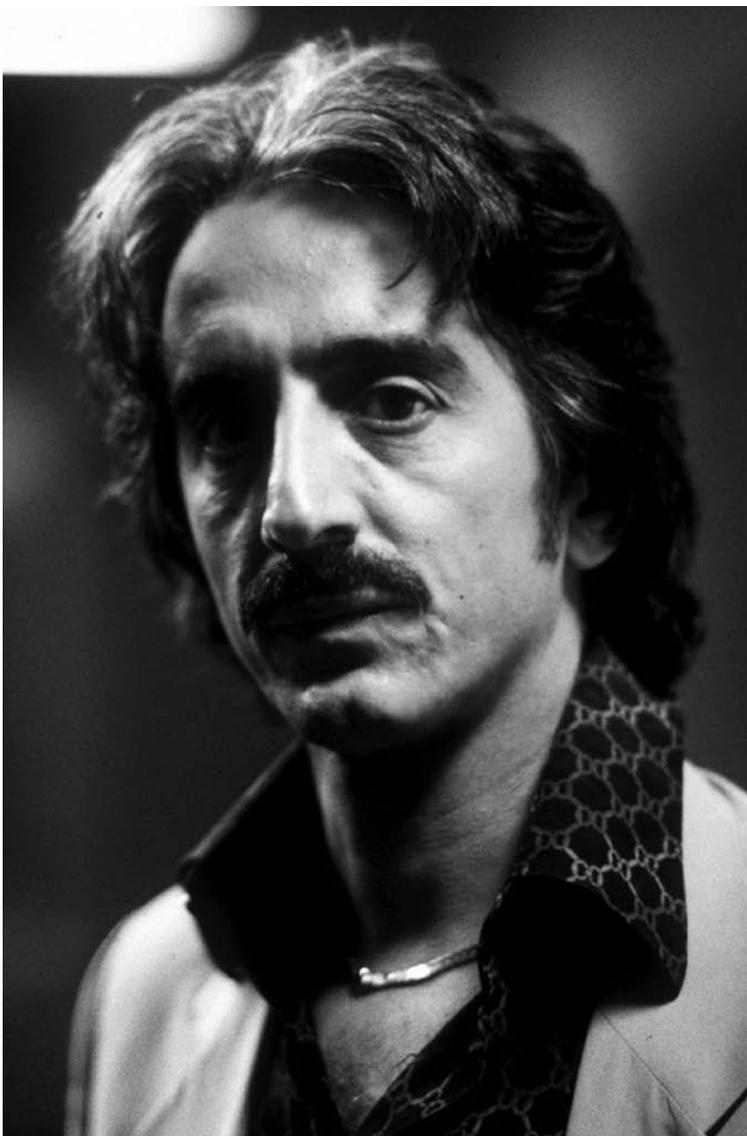
In quarta di copertina: Sergio Rubini ne *L'Anima gemella* (in alto) e Riccardo Scamarcio con Vittoria Puccini in *Colpo d'occhio*.

© Edizioni Falsopiano - 2010
via Bobbio, 14/b
15100 - ALESSANDRIA
www.falsopiano.com

Per le immagini, copyright dei relativi detentori
Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri e Roberto Dagostini
Stampa: Lasergroup - Milano
Prima edizione - Novembre 2010

SOMMARIO

Profeta in patria di Anton Giulio Mancino e Fabio Prencipe	p. 9
Un regista si racconta comunque <i>Una conversazione con Sergio Rubini (2000-2010)</i>	p. 23
Alfabeto	p. 109
<i>Autoanalisi</i> (Anton Giulio Mancino)	p. 109
<i>Cavalieri</i> (Massimo Causo)	p. 115
<i>Donne</i> (Antonella Gaeta)	p. 119
<i>Eredità</i> (Mario Sesti)	p. 123
<i>Fellini</i> (Anton Giulio Mancino)	p. 131
<i>Genere</i> (Cristiana Paternò)	p. 139
<i>Incontri</i> (Fabio Prencipe)	p. 151
<i>Luoghi</i> (Massimo Causo)	p. 155
<i>Mezzogiorno</i> (Oscar Iarussi)	p. 157
<i>Provincia</i> (Fabio Prencipe)	p. 165
<i>Radici</i> (Fabio Prencipe)	p. 169
<i>Sconfitti</i> (Antonella Gaeta)	p. 175
<i>Talento</i> (Piero Spila)	p. 179
<i>Volti</i> (Vito Attolini)	p. 187
Filmografia (a cura di Davide Di Giorgio)	p. 193
Sergio Rubini attore	p. 241



PROFETA IN PATRIA

di Anton Giulio Mancino e Fabio Prencipe

«È ovvio che io sono profondamente convinto del valore della conoscenza di sé; ma che senso ha raccomandare questa conoscenza quando i maggiori saggi di ogni tempo ne hanno predicato la necessità senza successo? Persino all'occhio più prevenuto è chiaro che questo libro rappresenta una sola, lunga esortazione a esaminare con cura il proprio carattere, il proprio comportamento e le proprie motivazioni».

C. G. Jung, *Prefazione all'I Ching o Il Libro dei Mutamenti*,
a cura di R. Wilhelm

Tempo: il passato, prossimo o remoto. Indicativamente, gli anni Sessanta o Settanta. In alternativa un presente ugualmente affacciato al passato o da esso ipotecato, con cui la partita esistenziale non è stata chiusa.

Luogo: la provincia meridionale. Nella fattispecie pugliese.

Personaggio, principale o a latere, non fa differenza: un uomo, giovane o di mezza età, con velleità artistiche - laddove l'arte è sinonimo di evasione da un ambiente chiuso - che vive e si consuma nel perimetro ingrato e frustrante di questa provincia. Se non fosse meridionale, pugliese, non potrebbe incarnere anche un divario culturale, un scarto storico e geografico.

Azione: l'uomo di cui sopra desidera evadere dalla prigione geografica e sociale, nonché culturale e antropologica che ne mortifica il talento, lo giudica con implacabile sufficienza, ne condanna preventivamente non tanto la qualità specifica quanto piuttosto lo slancio. È impensabile, inaccettabile, altamente improbabile se non addirittura

impossibile che un'esigenza di espressione creativa, un bisogno di fare arte possa anche solo - in uno spazio simile, impietoso, indifferente - trovare una valvola di sfogo. L'inevitabile mancanza di riconoscimenti, dall'esterno, agisce in realtà preventivamente dall'interno. Non sono tanto gli estranei a non riconoscere il sedicente artista, ma i parenti, i fratelli, gli amici ad infierire per primi, a sferzare la pugnalata, la più sleale e implacabile di tutte. Affinché il divieto, il tabù dell'arte, nel meridione chiuso in se stesso, astorico, immutabile, demartiniano, folcloristico, non venga violato.

Finale: sarebbe opportuno parlare di finali, visto che le tipologie sono tre.

1) Realistico: l'artista, incarnazione privilegiata del desiderio di sottrarsi a un destino irrimediabile, resta sconfitto. Con la consolazione relativa: concedersi in extremis o a posteriori il lusso di riuscire a sconfiggere i suoi detrattori, a prendersi un'ultima, tardiva, importante rivincita. Peter Bogdanovich, a proposito di certi personaggi di John Ford, la chiamava «la gloria nella sconfitta»¹.

2) Provvisorio: l'artista o l'aspirante artista, specialmente se giovane, imbocca la strada che lo porterà lontano. Dove non si sa bene. Né è possibile stabilire se riuscirà nell'impresa di farsi accettare e apprezzare - in tutti i sensi, non ultimo quello monetario, commerciale - fuori dalla propria terra d'origine, così a senso unico e avara di gratitudine verso chi ipotizza soluzioni esistenziali e professionali alternative.

3^a) Alternativo in loco: l'artista, o chi per lui, preferibilmente un intellettuale, emerge dalla provincia in cui è nato, ma non condannato in via definitiva, e ottiene finalmente ciò che la sua gente, la sua terra gli avevano negato, costringendolo a una sorta di esilio. Ciò nonostante, perché in questo finale potrebbe capovolgere quella consolazione pietosa concessa al perdente, il ritorno a casa concepito anche come occasione per un bilancio com-

plessivo, si rivela poco soddisfacente, venato di malinconia nel migliore dei casi, se non addirittura deludente, sconcertante.

3^b) Alternativo dislocato: l'artista, oramai professionista dell'arte o professionista incompreso, vive, bene o male, lontano da casa, in un mondo crudele, spietato, senza regole, dove è riuscito a lungo a resistere, a restare a galla, a mimetizzarsi. Forse proprio per questa (s)ragione egli vagheggia, mitizza, sogna di poter tornare al suo posto delle fragole e recuperare l'armonia perduta.

Se si presta attenzione a questo schema che, rispetto alle premesse, ovvero il luogo e il tipo di personaggio, essenziali, fissi, precisi, trova nell'azione soprattutto nel finale, anzi nei finali, una progressiva espansione, aumento di possibilità senza tuttavia mutarne la sostanza, ci si accorge di come l'universo narrativo, mitico, fiabesco, di Sergio Rubini regista vi corrisponde in pieno. Si sviluppa dentro questo schema, uno schema narrativo molto semplice, tradizionale, che non implica necessariamente schematismo alcuno. Non si tratta insomma di prevedibilità, di mancanza di inventiva. Al contrario. Individuando uno schema sul quale impiantare storie, innescare dispositivi di genere, far partire e ripartire, giungere o indurre a tornare i propri personaggi di riferimento funzionali a un sistema narratologico², Rubini - il regista che si alterna o sovrappone all'attore, ma non ad esso contrapposto - sembra aver scoperto una sorgente inesauribile di spunti. Diciamo pure un prontuario barocco, estroverso ed eccentrico di pieghe, increspature, corrugamenti rispetto a superfici altrimenti lisce e omogenee del vissuto: un catalogo adatto a supportare infinite varianti di un percorso autobiografico consapevole. Generando a queste condizioni un rinnovato spazio rappresentativo e soprattutto auto rappresentativo di tipo "mitobiografico", che è poi la dimensione felliniana per eccellenza. Dove Fellini, il quale è stato - se non il primo - il più significativo tra i

primi e con il senno di poi il più determinante personaggio interpretato al cinema, ha fornito a Rubini anche il modello di “mitobiografia” riconducibile al concetto aristotelico di “entelechia” (somma dei vocaboli *en ed telos*, in greco “dentro” e “fine”, significando così una “finalità interiore”) sviluppato in modo non sistematico, sulla scorta di frammenti di diario pubblicati postumi, da Ernst Berhard, analista di scuola junghiana con una forte propensione per l’esoterismo e il mondo magico. La definizione più esaustiva e concisa la troviamo in un appunto datato 17 febbraio 1944:

“L’entelechia”, la vita secondo un disegno, si manifesta nella coscienza facendo apparire l’interna “necessità”, a cui è soggetta ogni parte, come “volontà”. La sua “volontà” consiste soltanto nell’inserire la materia caotica, perché soggetta *solo* al principio di causalità, nella propria opera ordinatrice, l’“ordine entelechiale”. Questo disegno è la “ragione” che conduce l’uomo, se egli la comprende, alla concordanza cosciente e razionale della sua volontà con il disegno (volontà) dell’entelechia; con ciò egli partecipa con la “sua” ragione e la “sua” volontà all’entelechia, la quale è liberamente legata alla propria legge, che essa stessa si è data e che è appunto la sua eccellenza; e allo stesso tempo egli riconosce che questo è anche la propria eccellenza, che si manifesta in lui come esperienza della libera volontà³.

Non c’è dubbio che Berhard sia la chiave di volta di questo discorso. In quanto fonte teorica che ci riporta a Fellini, il quale dal 1959 fino alla morte di Berhard, avvenuta nel 1965, data alla quale risale il progetto incompiuto del *Viaggio di G. Mastorna*, era stato assiduo e circospetto frequentatore, non si sa bene se come paziente in analisi o apprendista stregone⁴, desinato di lì in poi a smantellare in modo sempre più consapevole, sempre più provocatorio, sempre più esplicito il racconto tradizionale, lo schema classico, polverizzandolo, restituendolo come *work in progress*, taccuino di appunti, diario, *block-notes*. Come gli

scritti di Berhard, i film di Fellini assumono nel tempo la forma all’apparenza informale della precarietà, della casualità, dal mutamento. Come nell’*I Ching*, testo fondamentale per Jung. Quindi per Berhard. E naturalmente per Fellini.

Perché, ad un’attenta analisi, ci si accorge di come della “entelechia” come principio della rappresentazione filmica Fellini era stato il maggiore assertore della irragionevole storia del cinema italiano, generando una tradizione volontaria o involontaria che sarebbe proseguita sotto i più svariati auspici, spinta dai più svariati motivi e operante nei più svariati contesti ideologici, geografici e culturali, con altri cineasti di area emiliana o romagnola come Bernardo Bertolucci e Marco Bellocchio, e di lì a poco con Pupi Avati, onde poi propagarsi in territorio romano con Nanni Moretti, infine spingendosi a sud. Prima con Giuseppe Tornatore, Quindi con Sergio Rubini. Come si può notare, a monte di questo percorso ipotetico c’è Fellini, di cui Rubini, molto giovane, si trova a interpretare fatalmente l’*alter ego*. A valle c’è Tornatore, che sceglie Rubini, ancora una volta come interprete, nel suo film più soggettivo, *Una pura formalità* (1994), molto più allegoricamente soggettivo e mitobiografico, sebbene meno autobiografico dello stesso *Nuovo Cinema Paradiso* (1988). Così come in *Intervista* (1987) Rubini “fa” Fellini, un Fellini acerbo, in erba, imbranato, incuriosito da tutto e da tutti, e affianca nei flashback il Fellini reale, in carne e ossa che ugualmente recita la parte di se stesso, maturando dentro di sé una marcata propensione felliniana, in *Una pura formalità* si immedesima in un personaggio minore, discreto, che standosene in disparte trascrive e impara le parole altrui, stretto nel confronto serrato tra i protagonisti Gerard Depardieu, l’artista in crisi, tragicamente suicida, e Roman Polanski, il poliziotto che agisce come uno psicanalista. Ovvero tra l’attore corpulento che avrebbe poi diretto in *Tutto l’amore che c’è* (2000), e il regista e attore occasionale al cui paradigma di reciproche e intercambiabili forme di persecuzio-

ne e dipendenza, carnefice e vittima, si sarebbe probabilmente ispirato per *Colpo d'occhio* (2008). E se l'origine ebraica di Polanski e di Berhard, sfuggiti e sopravvissuti entrambi alla Shoah, è all'origine del forte impulso mitobiografico che attraversa l'esistenza, la concezione doppiamente subalterna, di meridionale e di aspirante artista meridionale, rende Rubini particolarmente permeabile alle suggestioni più mitobiografiche - se si preferisce: onirico-biografiche, magico-biografiche, fanta-biografiche - che autobiografiche di Fellini, del provinciale Fellini che attraverso il proprio io, il proprio ventre molle di visionario è riuscito a cogliere, a comprendere, a includere smisuratamente le reticenze, le contraddizioni, le commistioni, le compromissioni a tutti i livelli e in tutte le epoche della società, della cultura e della variegata (dis)umanità italiana condannata ad essere ridicola, sconcertante, esorbitante. In accezione pirandelliana: umoristica.

Non a caso i registi fin qui citati - Rubini compreso - hanno spesso insistito non soltanto sui ricordi o più propriamente sulla componente autoreferenziale della rappresentazione, che inevitabilmente si presenta come auto rappresentazione o rievocazione di un tempo che fu, ma sul cinema che rappresenta se stesso o sull'arte che riflette su se stessa. In questo contesto, limitandoci al singolo caso di Rubini, il regista, *L'amore ritorna* (2004) e *Colpo d'occhio* risultano estremamente emblematici. Persino sintomatici, contigui per ovvie ragioni a *Tutto l'amore che c'è*, dove il vero filo conduttore è la predestinazione d'attore, il bisogno fisiologico di emergere dall'anonimato provinciale attraverso la recitazione, e a *L'uomo nero* (2009), dove l'arte del padre pugliese viene messa da parte a condizione che la rivincita sopraggiunga comunque, e spetti al figlio pugliese trapiantato altrove. Proprio come era accaduto al protagonista di *Nuovo Cinema Paradiso*, che non aveva un padre vero ma un padre putativo, la proiezione di un padre nel cinema. Detto altrimenti, il proiezionista della sala

cinematografica presto dismessa e demolita.

Ecco quindi come la mitobiografia, anche in Rubini, è sinonimo di provincia, che a sua volta diventa un luogo mitico, necessariamente retrodatato, brigantesco o cavalleresco (*Il viaggio della sposa*, 1997), gretto e soffocante (*Tutto l'amore che c'è*, *L'uomo nero*). Infido tuttavia, o assurdo, anche se viene riscoperto, ritrovato, ricollocato in un probabile o paventato presente (*La stazione*, 1990, *L'anima gemella*, 2002), non addirittura criminale, familista e amorale senza soluzioni di continuità (*La terra*, 2006). Ma è pur sempre in questo luogo l'oggetto umano posto davanti alla macchina (l'attore Rubini, direttamente o per interposta persona recitante) si specchia e raddoppia nel soggetto che resta prevalentemente o parzialmente dietro la macchina da presa (il regista Rubini). Poiché l'alternativa è un Altrove tutt'altro che rassicurante, romano o milanese, non fa differenza, gelido, spiazzante, senza regole né garanzie. Principalmente senza folklore, divisione di ruoli, umorismo (*La bionda*, *Prestazione straordinaria*, *L'amore ritorna*, *Colpo d'occhio*). Ma al di là di qualsiasi variante, che può riguardare il luogo di riferimento non meno - lo si è detto in principio - della tassonomia dei finali, restano alcuni punti fermi: tanto per cominciare, la topologia non tanto del personaggio principale quanto del personaggio-chiave del discorso (che in Rubini non coincidono automaticamente) e l'azione, l'impianto narrativo, il romanzo di educazione. Ma soprattutto uno si conferma essere il vero punto fermo, che assimila tutti gli altri, li rende sovrastrutture, accessori di copertura, occorrenze di un prototipo: la prospettiva. Rubini guarda al mondo a partire dal sé, il suo binocolo è capovolto, non è più puntato sulla realtà distante, ma su un potenziale vissuto, su una soggettività che opportunamente ingigantita, fatta deflagrare, portata all'eccesso, alle estreme conseguenze dello stile ostentato o delle caratterizzazioni sopra le righe, aspira a diventare, come accadeva a Fellini, veicolo dell'altro o dell'oltre. La distan-

za troppo ravvicinata, che in realtà nasconde un profondo e tragico senso di straniamento, di non appartenenza linguistica e culturale, in pratica di distanza esasperata è per Rubini quella giusta, l'unica possibile, non guardando il fuori se non attraverso il filtro del dentro, attraverso l'introspezione, o guardandosi indietro, sempre, inevitabilmente indietro, riscoprendo il padre che è in lui, travestendosi da padre (da *La stazione* a *L'uomo nero*, chiudendo un ciclo). Odiando da un lato fa figura del critico che nel piccolo centro (*L'uomo nero*) come sulla scena nazionale e internazionale (*Colpo d'occhio*) è l'incarnazione del Sistema, colui che emette l'implacabile condanna a vivere imprigionati pur vedendo i treni e gli altri partire. Dall'altro avvertendo l'urgenza di sottrarsi a questa condanna, a non fare la fine del padre, un padre naturalizzato, ovviamente, pur magnificandone il talento, che è poi il proprio o quello ereditato mitobiograficamente per diretta discendenza. Con il corollario inevitabile del bisogno assoluto di fuggire, farsi largo ad ogni costo nella società (dello spettacolo), raggiungere onore e gloria onde poterla riportare nei luoghi d'origine. Egli, in quanto autore che ha raggiunto la soglia dei dieci film, uno e mezzo in più del fatidico 8 ½ felliniano del lontano 1963, torna da vincitore nella terra natia, anche se questa è una terra infida, mostruosa - lo è di necessità, possiamo aggiungere, da quando e perché ha costretto l'artista ad andarsene, a rinnegarla, a smarrirla - e si offre allo sguardo altrui, dei suoi cari, della sua gente un tempo irricognoscente, idealmente per prendersi la sospirata rivincita territoriale, per invalidare l'assunto del *nemo profeta in patria*. Un assunto che in chiave meridionalista diventa assai più doloroso, inaccettabile, da rimuovere. A fronte della partenza impossibile de *La stazione* e del complementare ritorno impossibile de *La bionda*, che invece si realizza anche alla lettera ne *L'amore ritorna*, il realizzarsi altrove pur continuando a rappresentando il proprio spazio geografico e autobiografico in quasi ogni film, serve a

riproporre, esibire al cospetto dei suoi concittadini potenziali e di ogni tempo il nuovo status di eroe affermato, di artista baciato dalla fama, di protagonista totale (dunque regista/attore) sottrattosi all'anonimato delle comparse e per giunta dei comprimari. Il personaggio centrale, l'attante, caro a Rubini è colui che è diventato qualcuno e lo dimostra arrivando da fuori e avendo beneficiato del consenso extraterritoriale. Salvo dichiarare l'orrore per quel mondo stesso abbandonato, quel posto delle fragole imbarbarito, abbruttito, degenerato a causa dell'abbandono, dell'esilio, sublimato nel vagheggiamento. L'eroe-attante rubiniano, stretta derivazione di quello felliniano o tornatoriano, è un'anima divisa in due, che agisce in film concepiti come proiezioni ad hoc di fantasmi soggettivi, che non dicono se non a condizione di poter enunciare questa possibilità del dire cinematograficamente, con la fluidità dei movimenti della macchina da presa, la rapidità degli stacchi, la concezione di un cinema grandioso, la moltiplicazione dei piani temporali, onirici e visionari, le teatralizzazioni dichiarate (si veda l'*incipit* di *Colpo d'occhio*). Questo io diviso naturalmente, per potersi esprimere, mostrare e dimostrare, teme ancora il giudizio esterno da cui deve tuttavia liberarsi ma da cui si dipende e verso cui mostra un'aperta ostilità (sulla falsariga di Fellini che fa impicca il critico in 8 ½). Come del resto dipende da quel Sistema di cui il critico non è che una parte dell'ingranaggio, vorrebbe ma non completamente sbarazzarsi. Ciò spiega perché almeno una volta Rubini abbia voluto consapevolmente sfidare se stesso, o almeno provarci, rappresentare questa prova, trascorrendo dalla professionalità riconosciutagli all'ambita autorialità. Con *L'amore ritorna*, dove ha corso il rischio, a ragion veduta, di vedersi rimproverare, di aver fatto il suo 8 ½, di aver ceduto insomma all'autobiografismo (improprio sostituto della mitobiografia) del maestro e primo mentore Fellini. Il metalinguaggio, tipico del cinema sul cinema, è una tentazione cui si abbandona-

no prima o poi molti cineasti più o meno dotati, più o meno capaci di trasformare il proprio ego in parabola contemporanea. Ma Rubini, per sua fortuna, secondo la prassi mito biografica ereditata da Fellini, non ha raccontato se stesso, come invece lascerebbero credere le numerose coincidenze con la vita personale (le vicissitudini ospedaliere, l'ex moglie Margherita Buy nel ruolo della moglie del protagonista, il vero padre dell'attore che interpreta tale ruolo anche sullo schermo, la fidanzata Giovanna Mezzogiorno, già fanciulla da proteggere cavallerescamente in *Il viaggio della sposa*, ora copia conforme dell'ex compagna Asia Argento). Ma l'impressione, come spesso accade con Rubini, tanto attore quanto regista, è che l'eccesso di trasparenza, di soggettivismo, di autoanalisi sia la più sicura forma di pudore, di dissimulazione, di rivendicazione di una *privacy* altrimenti compromessa dalle manie promozionali cui il cinema italiano drammaticamente esangue (di qui l'eccesso sanguinolento del male oscuro che mina la vita del protagonista) ricorre per far fronte alla sua incapacità di rappresentarsi o di rappresentare la realtà, il mondo, l'esistente. Rubini invece evita tenta l'operazione opposta. Poiché consciamente o inconsciamente non sembra amare - a giudicare dal film - il proprio mestiere, o meglio non ama le condizioni nelle quali è costretto a farlo, lo rende un mezzo per esplorare i propri fantasmi. Augurandosi che in essi sia contenuta una chiave di lettura allargata, storicamente, culturalmente, sociologicamente. Ad ogni modo, come il film lascia intendere, non ama la gente che per professione acquisita si ritrova attorno. Forse non ama se stesso quando accetta dei compromessi per salvaguardare le esigenze alimentari imprescindibili di chi vuol restare a galla. Perciò, come opera spartiacque e come opera che ad un livello più interessante salda la prima parte della sua filmografia con la seconda, *L'amore ritorna* è deliberatamente un film sgradevole, di sangue, di degenza, di malattia, di morte. Quindi sincero. Rubini spregiudicatamente, nascon-

do se stesso dietro una programmatica e simulata evidenza autoreferenziale, infierisce per l'ennesima volta e nemmeno per l'ultima volta sul mondo del cinema così come lo conosce. Trasforma la malattia impressionante in uno strumento di conoscenza, dunque tanto più affilato quanto drammatici sono i sintomi del decorso ospedaliero. Chissà se un film sui misfatti dei cinematografari nazionali, artisti e maestranze varie, glielo avrebbero fatto fare. Probabilmente no. Non direttamente almeno. Perciò ricorre allo stratagemma dell'autoanalisi, ma rilancia intatto il suo malessere di autore che non esita a riconoscere un paradosso fondamentale. Paradosso dell'autore, che completa quello dell'attore. E che è alla base della sua e delle carriere di molti colleghi: l'abbandono, lo si è più volte ribadito in questo intervento introduttivo, delle origini provinciali, meridionali, pugliesi, ha determinato un disfunzione grave e dolorosa. Ha segnato cioè il principio stesso di una professione concepita inizialmente come vocazione, mito biografica, ma trasformatasi lentamente e inesorabilmente in routine da catena di montaggio della produzione corrente, ove non ci si può sottrarre all'ennesimo film o all'ennesima produzione internazionale. *L'amore ritorna* è stato catartico, cioè un film sulla crisi, nella doppia accezione del termine: oltre che esistenziale, in senso medico, come fase a partire dalla quale la patologia può soltanto recedere o aggravarsi, senza più stagnare. Non è certo un eccesso di nostalgia, di sentimentalismo, di folclorismo a spingere il personaggio-regista cinematografico ancora una volta a cercare riparo dal suo male nella regione natia. L'ottimismo finale, se di ottimismo si può parlare, dopotutto nasce dalla constatazione pregressa di una circostanza oggettiva: l'impossibilità, in Italia, di pensare al cinema stando dove il cinema si fa o si crede di fare, seguendo le tradizionali logiche parastatali, protezionistiche e lobbistiche. Il protagonista de *L'amore ritorna* ritrova la serenità e la salute solo lontano dal cinema (e dal fantasma di se stesso che lo per-

petua, con rassegnazione d'autore), pur riprendendo le vecchie abitudini e le vecchie, cattive compagnie. La sua regressione si traduce in pratica in remissione dei peccati: il male insidioso e letale si scopre essere la sua colpa, quella di fare il cinema derubando i ricordi, attingendo all'ispirazione originaria, non radicata nel cinema ma nel mondo, l'unico mondo che ha conosciuto prima dell'avvento del cinema, del successo, del compromesso con il mercato e le inevitabili confraternite di amici e amici degli amici. Tutti i suoi film da regista recuperano in un modo o nell'altro la dimensione e il vissuto regionale anteriore alla fase in cui il cinema è diventato un mestiere, e con esso una maledizione, come la repentina e implacabile malattia ai polmoni del protagonista dell'*Amore ritorna*. Eppure a questa condanna implacabile, che è contemporaneamente, tragicamente, una magnifica ossessione, fa da contraltare la necessità mai sopita, fisiologica, di affrancarsi dall'incubo dell'emarginazione, dalla sufficienza con cui in mancanza del successo, della fama, dei riconoscimenti nazionali, si è giudicati senza appello da nord a suda e in particolare si diventa in poco tempo "nessuno" nella pigra e malevola provincia. Lo spauracchio della sconfitta, dell'artista votato a un'arte senza parte, spinge l'autore a costruire parabole in cui, bello o brutto, quel mondo lontano ridiventa necessario, indispensabile. Il cinema, quello romano, di sistema, idealizzato come luogo felliniano per eccellenza, serve a non soccombere alla ingenerosità della provincia meridionale che non perdona gli sconfitti, li irride e colpevolizza. Però, con effetto immediato, complementare, compensativo, è quella stessa provincia un tempo abbandonata, in cui è possibile ora tornare preceduti dall'eco del successo, per farlo pesare, esibirlo, a offrire un riparo dall'assenza di regole, di sincerità, di solidarietà cui il cinema costringe i suoi campioni ad assuefarsi, a sottostare, a subire. La "situazione" di Rubini, di volta in volta ricreata, reinventata, simulata, è questa. Non c'è scampo, salvo la consola-

zione di poter aspirare all'opera d'arte assoluta, al capolavoro autentico, persino più autentico del capolavoro autenticato dell'artista conclamato. La volenterosa, velleitaria copia paterna del Cézanne che viene provocatoriamente sostituita al Cézanne originale ne *L'uomo nero* diviene quindi la beffa finale di un sogno inconfessabile: non più affiancare/copiare il maestro (Cézanne o Fellini), ma diventare il maestro, se non addirittura superarlo. Superando implicitamente la condizione di partenza, quella del padre vero, della provincia/patria che non sa riconoscere né distinguere il suo profeta, obbligando il figlio a nascondersi sotto il tavolo, a coprirsi le orecchie, a ripetere in modo compulsivo di non voler essere *come* suo padre. Quindi a fuggire, a cercare altrove, lontano, la gloria, la conferma della profezia. Per poi tornare e essere non *come* suo padre, ma direttamente il padre che avrebbe voluto: trasformandosi in lui, travestendosi, truccandosi per incarnarlo sullo schermo. Corrispondendo così all'immagine ideale di un padre realizzato cinematograficamente.

Un lungo e complesso viaggio, di andata e ritorno. E di questa complessità d'insieme, il presente libro, con la sua struttura aperta, dialogica, basata su un principio di interpellazione del lettore e di sollecitazione di un confronto a più voci, cercherà di fornire ulteriori e differenziati strumenti di lettura che vanno dalla lunga intervista, al glossario tematico concepito come pluralità di interventi, punti di vista, stili, approcci, e percorsi di lettura destinati a intersecarsi, confrontarsi, divaricarsi, ad una filmografia ragionata e supportata per ogni film da Rubini diretto di schede di apposite approfondimento e di un appropriato apparato bibliografico. Una struttura aperta, non gerarchizzata, che rielabora e riannoda i fili di un dialogo e di un approfondimento iniziato esattamente dieci anni fa con la pubblicazione di un primo volume dal titolo, *Intervista Sergio Rubini*, omaggio naturale e doveroso all'omonimo penultimo film felliniano. Dieci anni dopo, al decimo film da regi-

sta di Rubini, questo libro - pubblicato nell'ambito del decennale del Festival del Cinema Indipendente Italiano della provincia di Foggia - ancora una volta gioca sin dal titolo la carta del richiamo a Fellini, questa volta numerico: 10, in luogo del più volte citato 8½ felliniano. Un libro del quale i curatori non possono che essere grati per la puntualità, la disponibilità e la competenza, a Sergio Rubini e ai numerosi collaboratori del 2000 e di oggi, Vito Attolini, Massimo Causo, Davide Di Giorgio, Antonella Gaeta, Oscar Iarussi, Davide Magnisi, Cristiana Paternò, Lorenzo Procacci Leone, Mario Sesti, Piero Spila.

¹ Cfr. P. Bogdanovich, *John Ford*, Movie Magazine Ltd., London 1967 [tr. it. *Il cinema secondo John Ford*, Pratiche, Parma 1990].

² Ad essi è possibile per molti versi riferirsi - e in tal senso esercitarsi - anche in quanto "attanti", all'interno di quello che Greimas chiama "modello attanziale". Cfr. A. J. Greimas, J. Courtes, *Dictionnaire raisonné de la théorie de langage*, Hachette, Paris 1979 [tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Usher, Firenze 1986], A. J. Greimas, *Du sens II*, Seuil, Paris 1983 [tr. it. *Del senso 2*, Bompiani, Milano 1984].

³ E. Berhard, *Mitobiografia*, Adelphi, Milano 1969; Bompiani, Milano 1977, p. 56.

⁴ Cfr. A. Carotenuto, *Jung e la cultura italiana*, Astrolabio, Roma 1977, pubblicato non a caso in concomitanza con la riedizione dell'opera berhardiana, e dieci anni dopo T. Kezich, *Fellini*, Camunia, Milano 1987; Rizzoli, Milano 1988, pp. 301-305.

«UN REGISTA SI RACCONTA COMUNQUE» *Una conversazione con Sergio Rubini (2000-2010)*

La passione per il cinema risale all'adolescenza o è precedente?

Comincia attraverso la televisione, con i cicli di film curati da Gian Luigi Rondi dedicati al cinema francese degli anni Trenta e Quaranta. Per me il cinema era allora una passione spudorata ma un po' depravata, perché quel cinema agli occhi di un bambino era pieno di donne viziose e fatali che facevano solitamente perdere la testa a degli uomini che per loro si rovinavano la vita.

Avendo dieci anni nel '67, che cosa ha rappresentato il '68?

Ma, io sono nato in un piccolissimo paese, Grumo Appula, che poi così piccolo non è. Però sono nato nella parte vecchia del paese. Al piano di sotto c'era una donna che aveva i conigli, di fronte un tizio che aveva una cantina, e in questa cantina aveva un mulo. Sapete bene che dalle parti nostre non si vive in campagna. Ci si va per lavorare. La campagna è una dannazione, non un luogo da amare come al nord perché ci si vive. Non c'è acqua, è un luogo dannato in cui devi andare al mattino per ritornare la sera. Per cui il rumore dell'infanzia è il rumore di questo mulo che si arrampica lungo le scale. La contestazione giovanile non esiste. Solo questi ricordi legati un po' alla tv. Come se avessi un grande buco, e in quel buco ci sono i film di Maciste, di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia che posso aver visto nella sala del paese tra i dodici e i quattordici anni.

C'è un primo film il cui titolo è rimasto impresso nella memoria?

Il primo film non visto, che avrei voluto vedere a tutti i costi è *Il dottor Zivago*: un episodio che ha segnato la mia infanzia perché non sono riuscito ad andarci con i miei genitori. Invece il primo film colto che ho visto fu *Il Casanova* di Fellini. Fu cioè il primo film che mi ha fatto sedere con alcuni amici per discuterne, quando ancora il cinema non era per me, per noi, una passione o comunque un momento d'incontro. Un film che naturalmente ci ha fatto ritrovare nella situazione del "dibattito", senza che tra di noi fosse usuale.

Bari era il punto di riferimento dove recarsi per vedere i film o avete messo su qualche circolo culturale, un po' come fece Giuseppe Tornatore con il circolo "L'incontro" a Bagheria?

In paese c'era un cinema che il sabato e la domenica faceva il film di maggior richiamo. Mentre, durante la settimana, venivano programmati sia le commedie sexy che i film di Fellini o di Pasolini. Questi altri film arrivavano insomma nel corso della settimana.

Non vi siete mai costituiti come gruppo?

No, perché per me il cinema era lontanissimo, un'altra dimensione. Nel paese dove vivevo era assolutamente inconcepibile un'idea simile. Per cui, essendo rimasto affascinato dalla possibilità di recitare, la cosa più "normale" che si potesse pensare era quella di fare l'attore, l'attore di teatro intendo dire. La recita, e non il cinema, era una cosa possibile. Quindi ho cominciato pensando di fare l'attore di teatro. E quando a vent'anni mi sono ritrovato in una compagnia ho capito che non era quello il mio

lavoro, non era la mia vita, non mi piaceva. Non mi piaceva l'idea di ripetere tutte le sere la stessa roba. Io ho frequentato l'Accademia d'Arte Drammatica a Roma. L'ho fatto per due anni, poi ho cominciato a lavorare e così mi sono reso conto che non mi andava e mi sono dedicato alla radio, facendo il doppiaggio. Insomma, ho cominciato a cercare una dimensione più idonea.

Data la decisione di andare all'Accademia doveva già essere scattato qualcosa...

Da ragazzino andavo al cinema ma anche a teatro, a Bari: l'ho fatto per un paio d'anni. Tutto è nato intorno ai quindici anni. A diciassette anni ho pensato che avrei voluto fare l'attore, dopo in paese avevo fatto degli spettacoli di teatro, delle recite. Se guardo bene nel mio passato, questa mia dimensione doppia di regista e di attore era già evidente allora. Nel senso che in quelle recite facevo l'attore, ma poi curavo anche la regia. Però non ho mai avuto un approccio intellettuale a questa cosa, non ho mai pensato: "Io voglio fare il regista". Fare il regista è stata piuttosto una necessità, un modo per poter realizzare una cosa, quel personaggio, quello spettacolo. Per poterlo vedere. Allora ho deciso di farlo, ma, a priori, non ho mai avuto il desiderio di essere regista: ci sono finito. Stando in quel paese, volevo fare queste recite: c'era bisogno di organizzarle e così le organizzavo io. Nel mestiere dell'attore e del regista ho sempre trovato il fascino della sensualità, della dimensione dello spettacolo, forse per quel tanto di esibizione che c'è e di sensualità che passa tra gli attori o nelle pagine scritte. In quegli anni il Centro Sperimentale era chiuso. Dunque, mi si prospettarono solo due possibilità, tenendo conto che non ho fatto la scuola superiore a Bari, ma ad Altamura, rimanendo in una dimensione assolutamente provinciale. Tali possibilità erano l'Accademia d'Arte Drammatica a Roma o il



L'anima gemella (2002)

Dams a Bologna. Siccome il Dams era una scuola accessibile a tutti, mentre per l'Accademia bisognava superare il concorso, mi sono detto: "Provo a fare il concorso in Accademia, se mi prendono faccio l'Accademia, se non mi prendono andrò al Dams". Ma non avevo scelto di imboccare una direzione precisa.

Era anche un modo di tagliare la corda, oltre che seguire un'aspirazione?

Quanto di questo fossi conscio non lo so. Volevo fare delle cose che lì non si potevano fare, però desideravo anche affrancarmi da una dimensione dilettantistica che in un piccolo paese era un fardello pesante da portare. Volevo affrancarmi dall'essere indicato come uno un po' diverso in quanto desideroso di fare una cosa fuori dagli schemi. Mio padre era ed è ancora un dilettante, ed io ogni tanto gli ho visto portare con una certa difficoltà il fardello di essere considerato, come si dice, *'nu artist* [un'artista]. Questa è una cosa che, in un paese dove tutti si conoscono, dopo un po' pesa. Io volevo, in fondo, farlo sul serio l'attore, volevo che questo mio amore per la recitazione fosse ufficializzato da una laurea, una scuola o un mestiere vero che non permettesse poi a nessuno di mettere in dubbio la mia passione. In realtà sono andato via. E basta. Quando qualche volta mi capita di ripensarci (e mi è capitato soprattutto realizzando *Tutto l'amore che c'è* di ripensare un po' a quegli anni), mi rendo conto di aver fatto una cosa abbastanza violenta, forte. Sono andato via che non avevo nemmeno diciotto anni. Però tutto è stato abbastanza naturale perché credo che quell'età ti aiuti: non hai grandi cose da perdere o da lasciare. Anche altri miei amici dopo ci hanno provato, a ventitre o ventiquattro anni. Ma allora, in fondo, è trascorso un periodo maggiore, hai la fidanzata, è nato qualche amore, magari hai già lavorato, per cui lasci qualcosa in più. Io non

lasciavo niente, a parte i miei genitori, i miei amici, ma nulla di fatto. Come vedete, anche nei miei ricordi è come se tutto nasca intorno ai quindici o sedici anni. Per cui a diciotto sono andato via, lasciandomi alle spalle veramente poco. Sono andato a Roma, ho fatto il concorso in Accademia. Non ero mai stato a Roma Mio padre mi aveva fatto viaggiare tantissimo da ragazzino, perché era un appassionato di treni, di viaggi. Lui lavorava nelle ferrovie private Calabro-Lucane, oggi Appulo-Lucane, e aveva una dimensione mitica del viaggio dettata dal fatto che, invece, era costretto a lavorare in una piccola ferrovia... Mio padre, mi ricordo, soffriva tantissimo quando doveva ammettere che lo scartamento, cioè la distanza che c'è tra un binario e l'altro, nelle ferrovie Calabro-Lucane è minore rispetto alla distanza che c'è nelle Ferrovie dello Stato. Dover ammettere che "scartamento ridotto" era una cosa che diceva con la morte nel cuore. Però proprio per questo, forse, mi ha fatto tanto viaggiare. Questo elemento si riallaccia a quanto dicevo anche del cinema che vedevo da ragazzino, cioè al nord inteso come luogo mitico, per cui quello freddo era il luogo più bello che si potesse raggiungere o comunque il luogo più esotico, più lontano: il freddo, la nebbia, la notte, l'idea della luce polare... Mio padre mi ha portato sempre nel nord Europa, mi aveva raccontato che era stato innamorato di una tedesca. E questa tedesca era rimasta come un mito nei miei ricordi. Per cui sono arrivato a Roma la mattina e ho fatto l'esame, con l'aiuto di uno zio che insegnava tedesco all'università. Questo non c'entrava assolutamente nulla con quello che avrei voluto fare, semplicemente mi sono affidato alla persona più colta che avevo in famiglia, e lui mi ha aiutato a preparare l'esame all'Accademia. A Roma, città che non conoscevo assolutamente, l'esame l'ho fatto bene, nel senso che ero completamente e assolutamente, in maniera incredibile e impensabile, vergine. Non sapevo nulla, mi sono

avvicinato a questa cosa con una grande passione, tanto è vero che in un secondo momento, quando ero già stato ammesso all'Accademia, qualche insegnante mi ha detto: "Se noi avessimo capito che tu quel giorno non stavi fingendo, ma eri veramente così, non ti avremmo mai preso". Loro hanno addirittura pensato che io "fingessi" una sorta di verginità. Si chiedeva un monologo, e io avevo scelto *L'uomo dal fiore in bocca* di Pirandello che portavano tutti perché era una cosa normale. Perciò, quando sono arrivato in Accademia, ho visto questa fila di ragazzi e chiedevo a tutti: "Ma tu che fai?". E ho saputo che tutti quanti più o meno cominciavano a recitarlo, poi la commissione li interrompeva. Ti facevano fare cinque, sei minuti e ti interrompevano. Quando mi presentai e mi chiesero che cosa avrei fatto, poiché ero preoccupato, dissi: "Farò *L'uomo dal fiore in bocca*, però - dissi in maniera veramente appassionata - visto che interrompete sempre a metà, io ve lo faccio dalla metà in poi, così sapete come va a finire". Loro risero, ovviamente. Sull'onda di questo riso riuscii a condurre l'esame e il giorno stesso mi dissero che ero stato preso. Capii che ero entrato in un mondo in cui anche tutte quelle paure, quella roba del diletterismo, tutti quei terrori che avevo da ragazzo in paese, quella "diversità", invece lì era accettata. Mi sono sentito accettato. La provincia, molte volte, è un luogo che non ti accoglie. Chi vive in provincia sta sempre un po' sulla soglia, si sente sempre sul punto di essere cacciato via, come se non adeguandosi a un certo sistema si sia pronti a essere messi all'indice, estromessi. Il giorno dell'esame ebbi la sensazione di essere accettato non in Accademia ma a Roma, di essere stato preso ed inglobato in un meccanismo più grande.

Poi?

Ho frequentato per due anni l'Accademia dove ho comin-

ciato a scrivere. Facevo l'attore, però mi piaceva occuparmi delle mie scene e cominciai, mi ricordo, rielaborando il *Giulio Cesare* di Shakespeare in pugliese, una rilettura che non fosse dialettale, bensì imperniata più su quella che era stata la mia esperienza: un provinciale che va via dalla Puglia. Il monologo di Antonio sulla morte di Cesare io lo vedevo come il monologo di uno che si è affrancato dalla sua condizione di provinciale e parla in maniera tranquilla, tessendo le lodi di una dimensione che comunque ormai è morta. Facevo fare un Cesare che ogni tanto sbraitava come se l'aspetto provinciale, in fondo, fosse vivo. Ricordo che mi faceva piacere tesserne le lodi, ma non mi faceva assolutamente piacere che fosse ancora vivo. Mi faceva più piacere che fosse morto, perché poi, in realtà, il problema che io ho avuto negli anni successivi è stato sempre quello di tornare il meno possibile giù al sud, di non tornare mai. Infatti il primo anno ci sono tornato solo per i due giorni di Natale. Pur avendo basato sempre il mio lavoro sulla mia dimensione provinciale, il mio terrore è sempre stato quello di esserne, in qualche modo, risucchiato. In Accademia ho cominciato a scrivere, facevo le mie prove, non perché volessi fare il regista ma solo per fare le mie cose.

E il cinema?

In questo periodo il cinema non c'è: mi sono confrontato con la dimensione del teatro, ho visto Luca Ronconi, Romolo Valli, Giorgio De Lullo, grandissimi attori come Salvo Randone e Carmelo Bene. Anche se quello che più mi è rimasto impresso in quegli anni è stato Woody Allen. Dopodiché, al secondo anno, ho fatto il mio primo spettacolo teatrale con Andrea Camilleri che era insegnante dell'Accademia, mi prese in un suo spettacolo estivo. Con lo spettacolo guadagnai due soldi.

Era possibile frequentare l'Accademia e lavorare anche occasionalmente?

In Accademia c'è una leggenda: gli attori che ce la fanno non si diplomano, per cui io, alla fine del secondo anno, ebbi questa opportunità da Andrea Camilleri. Partecipai allo spettacolo estivo e iniziai così a lavorare. Quando ho lasciato l'Accademia, non ho avuto rimpianti: mi sembrava, in quel momento, più importante affrancarmi dai miei genitori che mi mantenevano. Il mio primo spettacolo dopo un provino fu con Antonio Calenda. Ma dopo quattro, cinque giorni mi sono reso conto che di quello spettacolo non m'importava proprio niente, non era il mio mestiere ed erano per me assolutamente insopportabili tutte quelle cose del teatro che affascinano tantissimo sia gli attori, sia chi dall'esterno ne sente parlare: il fatto che il teatro è rigore, è una disciplina, la polvere del palcoscenico... La polvere del palcoscenico è una cosa insopportabile, il rigore del teatro è la negazione di quel mestiere che mi sembrava di poter fare. C'era un direttore di scena che, quando faceva la pausa, metteva il cronometro... Quando in seguito ho letto il *Wilhelm Meister* di Goethe, ed ero un po' più da adulto, ho cominciato a capire che il problema degli attori cominciava già nel Seicento e nel Settecento. Gli attori di teatro hanno sempre avuto il problema, che è poi dei dilettanti, di diventare professionisti. Perciò quel lavoro deve somigliare agli altri lavori: si esce ad una certa ora puntuali, si va lì, ognuno con la propria borsa e si è molto tecnici e professionali. Per questo l'attore di teatro l'ho fatto, ma per uno, due anni. Ad eccezione di una "compagnia" con Gabriele Lavia, credo di aver preso parte a sette o otto spettacoli che non ho mai terminato: sono sempre andato via, anzi scappato via. Ho avuto anche problemi legali, ho sempre combinato guai con i medici e con falsi certificati, non sono riuscito a finire una "compagnia". Insomma, ero

assolutamente inaffidabile, perché era una dimensione per me inaccettabile. Per quei due anni ho vissuto sull'Iva, che mi dava l'idea di avere dei soldi. Fino a quando un importante produttore di teatro, anni dopo, non mi ha citato in una riunione dell'Eti, chiedendo di non farmi più lavorare. Mi viene da sorridere quando mi dicono: "Tu vieni dal teatro". In realtà io vengo dal teatro, ma ho avuto un inizio terribile. Ho fatto delle cose veramente assurde, ho mentito.

A questo punto il cinema costituisce uno sbocco naturale.

Il teatro mi stava stretto, perché l'abilità dell'attore professionista sta proprio nel rifare sul palcoscenico, la sera successiva, la stessa identica cosa che ha fatto la sera precedente. Per cui gli è negato quel tanto di autore che c'è in un attore. Ho trovato un agente, nell'82, '83. Ma poi ho cominciato a lavorare per la radio. Prima, però, feci davvero quello che mi capitava, anche il comico, cosa di cui sono molto fiero, benché non ricordi nulla, salvo che in uno spettacolo radiofonico con Corrado, per un'estate intera, io facevo tutte le voci mentre lui faceva il presentatore. Erano gli anni bui di Corrado. Quando invece sono approdato alla radio, ho iniziato a fare il regista, occupandomi di cinque pezzi di teatro: *Amleto*, *Faust*, *Alice nel paese delle meraviglie*, *Casa di bambola*. La radio, per essere precisi, l'ho fatta dopo il film di Fellini. Realizzai una cosa che si chiamava *Punti* e, non a caso, si richiama a *Intervista* di Fellini e al suo *Block-notes di un regista*.

*Fellini, certo. Tuttavia prima si è parlato anche di Woody Allen, probabilmente di quello meno umoristico, a partire da *Interiors* e *Manhattan*. La tendenza all'autoanalisi, al parlarsi addosso piuttosto che ad agire, ha in sé qualcosa di alleniano?*

Credo che questa sia una caratteristica dell'approccio intellettuale al mondo: uno si parla addosso, probabilmente, quando si pone criticamente rispetto a se stesso. Cioè ti dici: "Voglio andare là, però se vado là...". Alla fine resti come paralizzato e non vai da nessuna parte. Sebbene io mi renda conto che i film di Woody Allen siano assolutamente profondi, significativi ed esilaranti, amo di più il periodo successivo, quello di *Hannah e le sue sorelle*. *Manhattan*, però, è stato per me una folgorazione.

Quindi Allen non è stato determinante?

No, perché in realtà per me i due film mitici, diciamo di formazione, sono stati *Il padrino* e *L'esorcista*.

Non sorprende, dopotutto. Specialmente Il padrino. Che vuol dire il "metodo" dell'Actors Studio. Fondamentale in chi persegue un lavoro sull'attore molto severo, così come lo intendono alcuni grandi americani virtuosi del "metodo" come De Niro e Pacino.

Io credo che attori di teatro si possa nascere, perché l'attore di teatro non è mai solo, è una persona che in fondo stabilisce un contatto, una relazione con lo spettatore. Quello degli attori di cinema è invece un mestiere molto più solitario, un lavoro tecnico. Attori di cinema si diventa. Un attore di cinema nato per il cinema, secondo me, si ferma ad un certo livello, come quando in Italia si dice: "Gli attori presi dalla strada". Ritengo perciò che il grande attore di cinema sia uno che poi va oltre, "formalizza": per esempio, Marion Brando in *Apocalypse Now* rappresenta la teatralizzazione dell'attore di cinema, la formalizzazione della recitazione, l'elevazione a simbolo di un fatto apparentemente realistico. Nel film Marion Brando si lava la testa tamburellando con le dita sulla pelle. È una

cosa che non fa nessuno, non esiste, perché è un gesto inutile, insignificante: un gesto assurdo, insomma, che pur estremizzato, formalizzato, elevato a simbolo, passa e diventa significativa di qualcosa, indipendentemente da quello che si vede. Lui riesce a raccontare un personaggio, preso dai suoi pensieri, nella sua nevrosi, nel suo viaggio o, meglio, alla fine del suo viaggio, esausto com'è, dopo aver fatto tutte quelle cose. E c'è l'altro che lo guarda. Lui dunque si prende il suo tempo e fa una cosa che non significa assolutamente nulla, ma per lo spettatore significa tantissimo. Ecco, l'attore di cinema, secondo me, è quello. È questione di ricerca tecnica. Io ho visto a New York nell'82 Al Pacino, Robert Duval e John Savage che interpretavano *American Buffalo* di Mamet in un teatrino *off-Broadway*. Non ho capito una parola dello spettacolo, però, al centro di un teatrino di cento posti, sentivo di aver assistito ad un evento sconvolgente. In questo senso, forse, ho subito la fascinazione di certi attori, di un certo metodo, perché ne sono stato partecipe da un punto di vista proprio fisico. Quando a un certo punto un mio amico nell'82, '83 ebbe la possibilità di debuttare e non sapevamo cosa fare, io dissi: "Si potrebbe fare *American Buffalo*", da cui poi ha fatto un film Dustin Hoffman. Spiegai: "Non so assolutamente di che diavolo parla, però ci sono tre persone in scena e non costa molto". E così fu. Lo facemmo arrivare dall'America e tradurre. Lo portammo in scena al Piccolo Eliseo. Parlo di anni in cui, se mi capitava di fare un provino al cinema, non bisognava dire di provenire dal teatro, non bisognava dire di aver fatto l'Accademia: tutto questo era un deterrente. Agli inizi degli anni Ottanta in Italia se volevi avvicinarti al cinema dovevi dire: "Io sono uno della strada, io non ho mai recitato, io sono doppiabile". Si faceva il cinema cercando ancora di ricollegarsi al neorealismo. In questo senso è un peccato che, per esempio, nel mondo dei critici in Italia sia mancato un reale riconoscimento nei confronti di que-

sta specie di piccola nostra *nouvelle vague* della fine degli anni Ottanta, cresciuta grazie agli attori, visto che in seguito alcuni sceneggiatori hanno potuto cominciare a scrivere storie che attori formati erano in grado di interpretare. Una piccola industria del cinema non può non nascere che sul terreno degli attori. Gli sceneggiatori scrivono storie se ci sono attori che in grado di interpretarle. Se ci sono quindici toscani e basta, purtroppo gli sceneggiatori dovranno scrivere storie di toscani. Attraverso l'esperienza del realismo in teatro, che abbiamo sperimentato noi a Roma con Umberto Marino e a Milano il Teatro dell'Elfo, si è formata una piccola generazione di attori su cui, secondo me, sono potuti crescere registi e sceneggiatori, fino ad arrivare all'86 e al film di Giuseppe Piccioni, *Il grande Blek*.

Il sodalizio con Marino era precedente?

L'ho conosciuto perché era stato attore prima di me in Accademia, e con lui ho avuto l'opportunità di fare uno spettacolo in un teatrino. Dal momento che avevo capito che il teatro ufficiale non mi riguardava, ho cominciato a fare la radio e il doppiaggio grazie ai quali, come ho già detto, guadagnavo. In radio, ad esempio, mi riscrivevo i testi e quindi prendevo i diritti. Il teatro è diventato, invece, il teatrino romano artigianale: ho avuto un incidente una volta e mi sono trovato fratturato. Contemporaneamente un regista di teatro mi ha detto: "Abbiamo un teatrino dove fare uno spettacolo". L'unica *chance* era di interpretare uno che fosse fratturato. Allora abbiamo chiamato Marino. Sapevamo che dovevamo debuttare di lì a una settimana: quindici giorni in un teatrino. Marino ha scritto un testo che faceva il verso a una cosa mia, un grande amore che avevo da ragazzino al liceo ad Altamura che si chiamava Angela. Lui scrisse uno spettacolo che si chiamava *Perché avrei dovuto sposare Angela M.*, la storia di due

persone in uno ospedale: un ragazzino romano che ha avuto un incidente con un anziano salumaio pugliese. Nel primo tempo il ragazzino si rivolge all'anziano che nel frattempo dorme. A un certo punto si addormenta anche il romano. Nel secondo tempo si sveglia il pugliese e rompe lui le scatole, s'incavola contro il ragazzino che intanto dorme. Io interpretavo tutti e due i personaggi, i quali corrispondevano un po' a questa doppia natura che mi sono ritrovato addosso. Lo spettacolo andò benissimo nell'ambito di questo teatrino. Io avevo poi un grande amore, che era *La stazione*, dovuta anche ad un episodio violento accaduto a mio padre proprio nella stazione. Avevo già cominciato a scrivere *La stazione* per i fatti miei, ma era un racconto legato ad un episodio di violenza, dove non c'era nemmeno una donna. Marino ebbe l'idea, invece, di fare entrare in scena una donna, mentre il regista teatrale del tempo ebbe l'idea di far diventare il capostazione il principe, il re di quella stazioncina. Per cui l'idea del mondo che cadeva sulla testa del povero capostazione è stata un'idea sua. Al tema dell'assedio ero invece particolarmente affezionato io, per via di due film per me fondamentali: *Cane di paglia* e *Quel pomeriggio di un giorno da cani*. Mi piaceva l'idea di qualcuno chiuso in una stanza con qualcun altro fuori che cerca di entrare. Così abbiamo messo in piedi lo spettacolo. Con Marino abbiamo fatto quattro spettacoli teatrali. Ho anche curato la regia con Marino di *Italia-Germania 4 a 3*. Ma non ho potuto dirigerne la versione cinematografica, che ha poi fatto Andrea Barzini. A Roma c'era uno spazio, che era il Teatro Argot, in cui avevamo cominciato a fare le nostre piccole cose in teatro. Questo spettacolo ebbe un successo straordinario. L'Argot l'abbiamo praticamente inaugurato noi, non esisteva. L'abbiamo aperto e lì abbiamo allestito *Il sax*, altro film poi diretto da Barzini per la televisione. *La stazione* invece lo mettemmo in scena a Trastevere. Per *Italia-Germania 4 a 3* chiamai Massimo

Ghini e Fabrizio Bentivoglio, il quale veniva anche lui dal teatro ufficiale, da esperienze con Romolo Valli e Franco Parenti. Insomma, all'interno di questi spettacolini, noi eravamo attori di teatro abbastanza formati. Tuttavia, proprio in quanto "formati", cominciavamo a fare un lavoro, sostanzialmente per liberarci di tutto ciò che avevamo imparato. È un po' diverso quando l'attore è preso dalla strada, e non sa assolutamente nulla e quindi mette a disposizione il suo non saper nulla. Noi abbiamo fatto un lavoro diverso: siccome sapevamo abbastanza, abbiamo fatto un lavoro per fare finta di non saper nulla. Il che ha un valore diverso.

Fu tutto più facile dopo, al cinema?

A quel punto io che avevo un agente e avevo fatto già per la televisione un film intitolato *L'isola*, tratto da una novella del triestino Giani Stuparic. Ebbi il ruolo di un prete, lavorai sei giorni, ma il cinema, era una cosa alla quale non pensavo. C'era Fellini, e io venivo folgorato dai film di Fellini. Però Fellini era lontanissimo, era uno che faceva i film con attori ai quali faceva dire i numeri. Il cinema era quella cosa che si fa per far soldi. Così, subito dopo questo film per la televisione fu la volta dopo *Figlio mio infinitamente caro*. Mi ricordo che avevo già incontrato Fellini, mentre preparava *E la nave va* negli uffici del Teatro 5. Lui mi fece i complimenti perché assomigliavo alle mie fotografie. Disse: "Di solito gli attori non somigliano mai alle proprie fotografie". Questa cosa mi colpì. Poi mi disse: "Non ho ruoli in questo film, forse qualche marinaretto". E sulla soglia, mentre uscivo, aggiunse: "Però sono sicuro che io e lei un giorno lavoreremo insieme". Sono stato chiamato tre anni dopo da lui senza dover sostenere alcun provino. Ho avuto semplicemente il ruolo. Eppure allora per me, nonostante l'esperienza cinematografica di *Figlio mio infinitamente caro*,

gli esperimenti che facevo in teatro con Marino mi sembravano assai più creativi e innovativi. La sensazione che provai quando recitai nel film di Valentino Orsini, quando conobbi Ben Gazzarra, forse perché ero giovane, forse perché il film non era adatto a me, fu che non stesse accendendo nulla di magico. Non ne fui “illuminato”. Dopo il film di Orsini avevo fatto *Il caso Moro* di Giuseppe Ferrara dove interpretavo il ruolo di Giovanni Moro e ancora un film con Serena Grandi, *Desiderando Giulia*, con la regia di Barzini, ispirato a *Senilità* di Svevo. Ricordo che quando arrivai a casa con la notizia che ero stato preso da Fellini, Marino mi disse: “Ma ti cambierà la vita? Non ti rendi conto che questa cosa ti cambierà la vita?”. E io dissi: “Ma come mi cambierà la vita?”. Di fatto mi cambiò la vita. Però io davvero non me ne rendevo conto. Non avevo l’esatta dimensione del cinema. Non avevo ancora esattamente idea di quello che avrei voluto fare, in generale. Quindi, nemmeno il cinema era qualcosa cui aspiravo. Dopo il film di Fellini ebbi questa proposta di fare il film di Piccioni. È stato l’anno in cui, per me, dall’esperienza con un grandissimo maestro che quindi ha tutto, tutti i mezzi, tutta la pellicola che vuole, tutto il tempo a disposizione, tutta l’attenzione della stampa, della critica, piombai, invece, sul set di uno che non aveva nulla, nemmeno la pellicola, né l’attenzione della stampa. Addirittura io ho fatto il film di nascosto dal mio stesso agente, il quale mi aveva detto: “Ma dove vai? Aspettiamo il film di Monicelli”. Però tra la passione per il cinema e la passione di Piccioni, ossia tra l’uomo arrivato, e la passione di quello che comincia, capii che dovevo scegliere la seconda strada.

In pratica è in poco tempo che avviene il passaggio dal cinema d’autore a quello a basso costo?

Ho finito con Federico appunto a gennaio e girai *Il gran-*

de Blek a maggio. Però il film di Fellini era durato sei mesi, tanto che Fellini, mentre girava, già lo montava. Per cui, quando ho poi finito le riprese del *Grande Blek* sono andato a Cannes con Fellini. Ricordo di aver finito di girare l’ultima inquadratura con Piccioni ad Ascoli. Sono stato preso e portato in una macchina fino all’aeroporto. E mi sono ritrovato a Cannes, a maggio. A settembre invece ero con Piccioni agli Incontri di Sorrento, dove vinse il premio “De Sica”. Il film di Piccioni è stato il primo di tutti di quella che va considerata una svolta: ha preceduto anche *Domani accadrà* di Lucchetti, il mio *La stazione, Notte italiana* di Mazzacurati. Furono quelli, diciamo, gli anni in cui incominciarono a vedersi cose nuove. Io che ho cominciato il film di Fellini nell’86, sono molto fiero di quegli anni perché secondo me lì è stato rifondato un modo di fare cinema in Italia.

Quello che è stata allora un punto di forza non si è trasformato in un rischio per il cinema italiano alla fine degli anni Novanta?

Ho un’idea da vero arteriosclerotico ma abbastanza precisa di quello che è avvenuto alla fine degli anni Ottanta rispetto alla fine del decennio successivo in cui si è come rotto qualcosa. C’è stata allora come una primavera che aveva incuriosito tutto e tutti e poi improvvisamente si è ricreato, diciamo, un clima di sospetto e di diffidenza. Di sospetto tra i cineasti e il mondo della cultura. È lì l’intoppo, il grosso guaio. Ricordo anche gli inizi di Tornatore e la storiaccia di Nuovo Cinema Paradiso: la recensione di Alberto Moravia diceva che il film rappresentava un’Italia di carretti siciliani. I primi film di Tornatore potevano piacerti o non piacerti, ma erano film per quegli anni innovativi e il clima di sospetto non può non testimoniare un atteggiamento, da parte dell’ambiente della cultura, insano, diffidente e gaglioffo. Ed è da lì

che parte tutto. Poi, grazie all'Oscar, tutto si è acquietato: tanti cominciano ad abbandonarsi all'idea che ci sia un cinema non necessariamente di regime, per intenderci, cioè che non venga fatto sostanzialmente da un gruppo sponsorizzato dai politici e che si possa fare un cinema un po' più aperto. Che il cinema provenga sempre da una certa area culturale e politica è normale. Ma io parlo proprio di quel sospetto che nasce dalle tessere di partito che mancano. Insomma, si era abituati a fare un cinema, negli anni Settanta, con le tessere di partito e forse allora era giusto così. Ma chiaramente negli anni Ottanta non si poteva pretendere che ci fossero ancora caratteri "connotati" e "strutturati" come quelli della generazione precedente. Uno come me che quando Moro fu ucciso viveva ancora in Puglia, era ragazzino quando il terrorismo è finito. Tutto ciò poi ha molto a che vedere con la faziosità dell'ambiente del cinema: questo essere disposti a commettere, più che il parricidio, il fratricidio. Siamo una nazione in cui, più che ammazzare i padri, che è una cosa in un certo senso sana e fisiologica, si continuano ad ammazzare i fratelli, cosa assolutamente insana. Per esempio, si fanno titoloni per sottolineare che un film non è andato bene, ma non si fa altrettanto per dire che ci sono dei film che comunque hanno una dignità anche dal punto di vista dell'esito commerciale. Eppure ci sono tanti film che sono operazioni sane da un punto di vista economico che passano assolutamente inosservate. Viceversa, l'insuccesso economico di un film o di un attore viene spiatellato in una maniera tanto terribile, come se in realtà il disastro fosse una colpa. Si è creata anche questa abitudine di parlare della crisi.

Se ne parla da sempre in verità.

Che cosa vuol dire che il cinema è in crisi? Voglio dire che il cinema è un'industria, sì, ma si serve di un'arte e

l'arte è in perenne crisi, è una condizione necessaria per far sì che esista. Ho la sensazione che la stampa e il mondo della cultura con questa frenesia del botteghino, degli incassi abbiano sposato l'atteggiamento dei giostrai, che sono i produttori. Mi sembra un sodalizio, quello del mondo della cultura con il mondo dei giostrai, preoccupante. Mi sembra un'accoppiata che fa il verso allo *share* televisivo, perché è la stessa cosa.

C'è chi pensa che il meccanismo sia lo stesso...

Il meccanismo è lo stesso ed è improponibile per il cinema perché comunque il cinema oggi, proprio perché esiste la televisione, ha un altro compito... Per esempio il mio quarto film, *Il viaggio della sposa*, è un film, a mio parere, rivisto oggi, da un punto di vista formale, riuscito. Il vero appunto che gli faccio, rivedendolo, è che è un film che trova oggi per quello che il cinema è diventato, difficoltà a ricavarci uno spazio. Oggi non si "capita" più in una sala cinematografica, oggi ci si va aspettandosi qualcosa che non arriva dalla televisione. Se ciò che dico è vero, è assurdo che poi invece il modo in cui si sta a giudicare il cinema, da parte della stampa, della critica, sia quello della televisione. Come possa continuare questo scempio non lo so. Unirci è complicato per noi perché il fratricidio è più comodo, più semplice. Riesci ad avere quei soldi., se non c'è l'altro. Noi abbiamo la "legge", che è in realtà quella che ci permette di fare film. Quando parli con un inglese, lui dice: "Ma voi siete fortunati, fate tanti film". Noi, a differenza degli inglesi, occupiamo un ruolo assolutamente periferico nell'ambito della industria cinematografica e culturale nel mondo. Questo ci dovrebbe insospettire perché in realtà siamo tenuti con le baionette in giù, proprio perché poi i film li facciamo. Se fossimo più "affamati" strilleremmo di più le nostre ragioni. È evidente che i soldi che si danno alla produzione



Colpo d'occhio (2008)

dovrebbero essere dati all'esercizio. Dovrebbero essere fatte leggi che garantiscono l'esercente per cui se tu metti un film italiano, ti diamo un premio, ti diamo un minimo e tu lo devi tenere per forza altrimenti chiudi. Tutti quanti noi che facciamo cinema sappiamo come le cose dovrebbero essere fatte...

La sensazione di un cambiamento arriva dopo Il grande Blek, donde la decisione di occuparsi della regia de La stazione, diversamente da quanto era avvenuto in teatro. Non è un caso che in questo libro ci soffermiamo molto sul Rubini autore.

Io non ho indossato un giorno una giacca diversa, quella del cosiddetto "autore". Se c'è un autore in me è perché lo sono stato anche quando facevo quella roba dell'Accademia. Credo anche nell'attore come autore, portatore del suo mondo interiore. Prima della regia cinematografica ci sono state le regie di radio e di teatro. Ho realizzato *La stazione* in veste di regista perché Domenico Procacci, il produttore, disse "lo devi fare tu". Io volevo fare il film, ma non avevo per niente pensato alla regia. Avevo fatto già a quel punto parecchi film, per cui un po' avevo cominciato a capire delle cose. Nel frattempo era già svanita tutta quella curiosità che c'era intorno a me come attore, avevo già fatto dei film che non erano andati bene... Forse se non avessi fatto il mio film da regista non avrei più fatto il cinema. Capita, no? Allora ho fatto uno *storyboard*, che mi garantiva in qualche modo l'aspetto tecnico, poi ho riscritto il copione su cui ho molto lavorato. Perché quando Fellini venne a vedere *La stazione* in teatro disse: "Ma questo non è realismo, è verismo". Questa roba verghiana per il cinema non mi piaceva. La dimensione invece cinematografica che più mi affascinava era il recupero della nebbia, della pioggia. Del metafisico di quel cinema francese, di tutta la lettera-

tura di Georges Simenon, ma anche dostoevskijana, attraverso l'eccessivo sole sulla Prospettiva Nevskij presente in tutti i romanzi di Dostoevskij. La dimensione metafisica proveniente da questi spazi che diventano isole. Per cui ho riscritto il copione cercando di conferire al ruolo della donna un aspetto che non fosse "pariolino", come nello spettacolo di Marino. La donna doveva essere connotata, ma lontana. Inoltre, attraverso quel vestito rosso che le ho messo, inseguivo una donna che fosse più vicina alle donne fatali. Una donna intesa anche come apportatrice di pericolo, una donna sostanzialmente negativa, affascinante ma negativa. Non negativa in quanto negativo di suo, ma in quanto negativo era il codazzo di cose che si portava dietro, quindi una donna misteriosa. Le ho messo il vestito rosso perché il rosso è il colore del sangue, perché volevo che in fondo fosse portatrice del sangue, come se nel suo abito già fosse possibile scorgere quello che poi avrebbe causato. E poi questa pioggia... Ho girato questo mio primo film a trent'anni, i miei trent'anni li ho festeggiati sul set. Mi ricordo che Vittorio Gassman mi aveva detto, mentre giravo *Mortacci*: "Questo è un mestiere dove bisogna fare qualcosa entro i trent'anni". Per cui quella sera brindando sul set, ero felice, mi rendevo conto che un momento significativo. Aver fatto il mio film era una esperienza che mi lasciava un solco più profondo, essendo quella la mia storia. Il risultato era un film che aveva radici regionali, profonde, che venivano addirittura da una stazione vera anche se ne *La stazione* i personaggi non assomigliano a nessuno dei personaggi che ho conosciuto. Però l'odore de *La stazione* somiglia davvero alla stazione di quand'ero bambino, di quando andavo a trovare mio padre, la domenica. Cerano pochi treni, c'era questa stufa a legna, questo silenzio intorno, fuori faceva freddo e c'erano i rumori di una goccia che cadeva, il legno che scricchiolava nella stufa, il rumore del passo di un passeggero fuori. Il ticchettio di un orologio, lo zam-

pillio della fontana. Anche l'odore della cartella del frenatore che poi partiva e aveva sempre una cartella. Insomma, ricordi di bambino. C'era un qualcosa di inafferrabile, anche di incompiuto, di ineluttabile, anche di maledettamente, non tragico, ma malinconico. Voglio dire, chi è del sud sa che il sud non è un luogo caldo. A me del sud viene in mente il freddo, non è il caldo, le strade bagnate che non si asciugano mai, quell'umidità. Io i ricordi del sud li conservo così. Ne *La stazione*, anzi in tutti i miei film a parte quest'ultimo film, i personaggi sono sempre uggiosi, perché comunque il ricordo che io ho del sud è di un luogo uggioso. Sono stato fidanzato con una ragazza norvegese, ho vissuto con lei a Oslo. Quando l'ho portata una volta a Bari, lei mi ha detto: "Io non ho mai avuto tanto freddo come qua". Il sud non è per me quello delle case bianche, ma quella dimensione anche malinconica del tutto avvenuto, del già fatto, del tutto perduto, delle finestre dietro cui ci sono le persone. Poi, certo, c'è l'estate, la gente che torna sui balconi, quelli che vanno a mangiare sul Lungomare di Bari.

Questo contribuisce ad accreditare una componente fortemente soggettiva e memoriale nei confronti dei luoghi nati.

Io non ho vissuto in Puglia. Voglio dire, come Leopardi, che l'amore puro è quello che si può nutrire da lontano, si può fare un film sul ricordo, ma non puoi farlo stando nel ricordo. Puoi farlo se quel luogo è stato abbandonato. Si può amare un luogo che si può considerare poi, ritornandoci, assolutamente insopportabile. Io, sebbene questa cosa può sembrare negativa, in tutti i miei film ho ricostruito il mio dialetto. Spesso quando parlo in inglese mi capita di dire delle parole pugliesi e quando parlo in dialetto mi capita di dire qualcosa in inglese. Questo forse vuol dire che nel mio cervello il dialetto pugliese occupa

la zona lingue straniere. Questa, considerando che sono andato per mari da giovane, la considero una delle poche cose di cui essere fiero, nel senso che sto fuori. Questo non vuol dire che io consideri Roma la mia città. Sto fuori anche da questa città. Non ho più un luogo centrale. Questo mi serve anche per avere un occhio più distaccato e soprattutto per nutrire un amore più sincero. Il fatto che nessuno dicesse ai tempi de *La stazione...* la Puglia, Lino Banfi, vuol dire ha funzionato. Sin da allora non mi sono messo a pensare a come fare un film assolutamente regionale, senza che sembrasse tale. Questo è passato naturalmente attraverso la mia esperienza: essendo la mia storia di fatto ho ottenuto tale risultato.

Anche il protagonista del successivo La bionda ci riporta al Sud. Incarna un sud trapiantato a caro prezzo a Milano. Non a caso la targa dell'automobile viene inquadrata con insistenza.

Già l'idea de *La stazione* era quella di un cavaliere romantico che alla fine della notte, consapevole dell'impossibilità si tira indietro. Uno che non ci prova nemmeno perché conscio di non potercela fare. Ne *La bionda* vi è in realtà lo stesso personaggio che però cade nella trappola proprio per aver voluto provarci. Un personaggio più chiuso. Noi l'avevamo reso claudicante. Volevamo farlo quasi paralizzato, perché è uno ci prova ma... *La bionda* è un film che mi è scoppiato tra le mani, io non sono riuscito assolutamente a gestirlo. Infatti è un film nero, così come è nero vederlo. Io ci ho messo un anno a girarlo, sforando di nove settimane. Ho fatto saltare per aria il produttore. Era un film assolutamente ingestibile, in cui sono accadute anche delle cose terribili: incidenti, gente che si è fatta male. Ho cominciato a girarlo a ottobre, avrei dovuto finire le riprese a dicembre, in realtà, poi, ho girato solo dieci settimane. Il finale prevedeva che il pro-

tagonista riusciva a salvare la donna dall'altro, poi andava via. Tornava a casa, litigava col fratello, rimaneva assolutamente solo. E durante una sua passeggiata su un ponte si vedeva che lei lo inseguiva, gli camminava dietro. Invece il film si è allungato perché non riuscivo a finirlo, avevo dei problemi, non mi andava, però in questa circostanza ho imparato il "cinema". Ho imparato una lezione amara: che un regista deve governare il film. Ero stato accanto a Fellini che diceva: "Un film non va governato, bisogna cavalcarlo accanto. I film esistono già, compito del regista è semplicemente portarli giù. C'è un Olimpo in cui i film esistono, già compiuti. I registi sono quegli esseri che salgono su e li portano a noi. Più in alto sale il regista, più bello è il suo film, più bravo è lui nel suo lavoro". Ma questo film si allungava, non riuscivo a girarlo, Nastassja alle volte non veniva, era un personaggio abbastanza ingestibile, poi a Milano pioveva. Domenico Procacci era anche lui alle prime armi, quindi non era uno che veniva da me e diceva "taglia... semplifica... quante inquadrature hai pensato di girare? Quindici?...". In realtà sono sempre andato un po' fuori con i tempi perché facevo lo *storyboard*. Adesso non lo farei mai più, perché è una trappola. Se in una scena io immaginavo di fare sette inquadrature, andavo là al mattino e cominciavo a fare la prima, poi la seconda, se non le facevo tutte e sette la scena non era completa perché era strutturata per quelle sette. Per questo pensavo che il film fosse quello là, pensato a tavolino e questo non riuscivo mai a girarlo. Tanto che cominciai ad andare in moviola. Ho fatto la prima pausa a dicembre, il film montato mi sembrava talmente nero che il finale vagamente rosa era assolutamente improponibile. Risultava stucchevole, appiccicato. Alla fine ho convinto Procacci a cambiare il finale, di cui avevo già girato sei inquadrature. L'ho fatto perché mi sembrava che la morale più giusta fosse che se la inseguiva questa bionda, se ti sembra possibile davvero

rinunciare alle tue origini, entrare in un meccanismo che non è più quello tuo, muori.

Era solo un' impressione?

No. Quando poi ho fatto vedere il film a Fellini, lui mi chiamò, aveva saputo da Ascione, lo sceneggiatore del film, che avevo girato parte del finale in cui i personaggi si riacchiappavano, in cui moriva solo il cattivo ed esordì: “Capisco che è da criminali, una settimana prima dell’uscita del film, chiedere ad un collega di cambiare il finale”. Mi chiamò “collega”. E aggiunse: “Ma perché mai questo piccolo personaggio deve morire?” Insomma mi buttò in una valle di dolore, di sospetto, di paura. Mi disse ancora: “Perché fare un film che non tracci una strada di speranza?”. Chiamo Lodoli, lo scrittore che aveva visto il film con Federico e lui mi dice invece: “No, il finale è bello, non finisce mai, perché è così, perché è una giostra”. Era la cosa che volevo io: avevo tolto le macchine, avevo voluto fare improvvisamente uno scenario tragico, come un palcoscenico in cui i tre personaggi si affrontano attraverso queste automobili, senza più stare a preoccuparmi di chi c’è, di chi non c’è. Sono andato avanti con questo tira e molla con Federico un po’ di giorni. Poi una mattina di nuovo mi chiama: “Ho parlato con Giulietta, lei ha pianto tanto, dice che va bene così, e poi Sergio i film hanno vita lunga”. A quel punto mi tranquillizzai e lasciai perdere.

Rivedendolo oggi?

Trovo che la prima parte abbia valore, mi riconosco nel giudizio. Esiste un ambiente del cinema che delle volte prende per mano i film e li conduce, come il mio primo *La stazione* che è stato un film eccessivamente amato, anche perché io non ero nessuno. Con *La bionda* invece

venivo dopo aver preso tanti premi. Poi questo girare per tante settimane... Un film che non ha visto nessuno! Dopo quel film ho avuto l’impressione di non poter camminare per strada, di essere inseguito. Penso che il film abbia un grosso problema di sceneggiatura, che quel meccanismo di genere che dovrebbe animare la seconda parte è relegato al dialogo, per cui ci sono dei personaggi che dicono “ho fatto questo, ho fatto quello”. Però mi piace molto rivedere il finale, da prima del pezzo sull’autostrada, dall’inseguimento all’aeroporto, tutto quel blocco, perché il film da quel punto lì dura venti minuti e per venti minuti non c’è una battuta, i personaggi non dicono più niente, sono solo immagini. In questo senso credo che ci sia un lavoro sul cinema. Nella prima parte c’è quella sensazione, quella disperazione che io volevo dare. Poi in realtà il film è portatore di una morale negativa, che probabilmente gli toglie un po’ di senso. È vero quello che diceva Fellini, che sarebbe stato più giusto che il mio personaggio non morisse. Avrebbe avuto più senso ed è vero che una semplificazione della struttura della sceneggiatura, nella seconda parte, avrebbe aiutato il film. Io volevo fare la prima parte che assomigliasse alla vita di lui e la seconda parte che assomigliasse alla vita di lei, ma c’era qualcosa di irrisolto dal punto di vista della sceneggiatura. Per quanto riguarda la luce, il clima, penso che il film abbia un valore. È un film che in fondo mi dà delle soddisfazioni. Mentre quello che non amo è il mio terzo film.

Perché?

Ho fatto *Prestazione straordinaria* anche per dimostrare qualcosa a me stesso, perché se non rimonti subito su, poi ti prende la paura. Per quel meccanismo secondo il quale, poiché ti è stato criticato il secondo film, ne fai immediatamente un terzo, quindi un quarto... Affronto il mestiere del cinema in una maniera un po’ artigianale che mi rende

più spregiudicato. Ho fatto il film di Tornatore dopo *La bionda*. Così, mentre facevo *Prestazione straordinaria* lavoravo con Depardieu e Polanski. Il cinema alla fine è diventato, se non la mia casa perché è un ambiente che ti tiene sempre un po' sulla soglia, la mia giornata. L'etica del cineasta non è una cosa che mi appartiene, non è stato mai un mio problema. Adesso mi ritrovo ad essere eticamente più coerente, più attendibile, non perché mi sia imposto un'etica, ma perché maturando - maturando è una parola terribile.. - diciamo crescendo sono meno assalito da nevrosi, dalla voglia di fare per paura di star fermo. Adesso le cose che faccio sembrano più coerenti.

Con Prestazione straordinaria si trattava di dimostrare qualcosa oltre che a se stessi anche agli altri?

Non ho mai fatto nulla come dimostrazione nei confronti degli altri. Questo può anche essere un aspetto negativo, perché in un mestiere simile fare le cose a livello dimostrativo assume un valore, un certo significato. Quella volta il film l'ho fatto più che altro per me, per la nevrosi di fare. Per cui, essendo un luogo comune che con la commedia si fa prima, ho avuto un'idea, che non era nemmeno mia ma di Ascione, il soggettista. Cecchi Gori mi ha detto: "Ma lo devi fare con tre miliardi". E l'ho fatto! L'ho girato più o meno con la stessa passione degli altri miei film. È al montaggio che mi sono un po' reso conto...

... di non apprezzare molto il risultato?

È strampalato parlare così di un proprio film, perché magari uno dovrebbe darsi un tono. L'ho fatto per fare una commedia, ma non è il mio ambito specifico. Per cui alla fine più di tanto non si ride. Sono contento di averlo fatto, pur essendo sicuro che non ne farò più in quel

modo. Tutti i film che io ho fatto sono portatori di un segnale. Per esempio, *La bionda*, tra le varie interruzioni, tra lo scriverlo e il farlo, ho impiegato due anni e mezzo, come un'avventura. Quando ho finito di girare *La bionda*, l'ultimo giorno, ho pianto perché non riuscivo a chiuderlo, non riuscivo a finirlo. *Prestazione straordinaria* l'ho fatto velocemente, perché lo volevo fare, volevo girare subito un film. Infatti l'ho girato un anno dopo, non ci ho messo. Solitamente gli altri film che ho fatto sono sempre slittati: perché il produttore non era convinto, l'attore non c'era, l'attrice non c'era. Pur venendo dopo un fiasco al botteghino, *Prestazione straordinaria* è un film che tra l'altro ha fatto anche dei soldi, pur essendo l'ultimo film distribuito con il marchio Penta. Non posso dire che non mi piaccia, non lo rivedo da tempo, forse perché io so il motivo per cui l'ho fatto, so come l'ho fatto, coincide con un periodo della mia vita il film. Io mi sono separato dopo quel film. Mi sono separato il giorno in cui quel film è uscito, ho atteso che il film uscisse. Io e la mia ex moglie abbiamo atteso che quel film uscisse per separarci, quindi è stato un film fatto con un piede là ed un piede dall'altra parte, come se dentro ci fosse solo un pezzo di me, come se dentro non ci fossi tutto io. Ma sono fiero di questo.

Per aver scoperto di essere un professionista?

Ma sì, ho scoperto questo, sebbene non una cosa di cui io vada così fiero, perché invece mi capita delle volte di dire, con calore, che io non sono un professionista. Infatti non faccio la pubblicità, non la voglio fare, me lo hanno proposto. Ho già un doppio lavoro, faccio l'attore e il regista. Mettermi a fare anche la pubblicità... Poi credo sia un problema, un tempo c'erano dei cineasti che facevano saltuariamente uno spot pubblicitario, oggi fanno spot pubblicitari e saltuariamente fanno dei film. Quando vedevi uno spot di Fellini dietro ti sembrava di vedere qualcosa de *E*

la nave va. Oggi quando vedi un film ti sembra di vedere dietro uno spot pubblicitario. Con *Prestazione straordinaria* ho capito che potevo abbandonarmi a una dimensione d'artista, che avrei dovuto fare i miei film quando ne avessi avvertito l'urgenza. Non era importante doverne fare per forza uno dopo l'altro, doverli fare a tutti i costi. Io ero un attore che poteva fare i suoi film con più rilassatezza, usufruendo di un privilegio.

Ne La bionda c'era invece il dovere di farlo?

No, la bionda è un film assolutamente autentico, così come parlo con grande sincerità del mio terzo film, nel senso che ne parlo con distacco, così parlo con altrettanta sincerità del secondo. *La bionda* è un film in cui io credevo, fatto con il cuore. Credo che l'anima di quel film venga fuori indipendentemente dai problemi di sceneggiatura. Ha un clima, un sapore, anche dei picchi che allora mi sfuggivano ma che ho riconosciuto adesso. C'è un momento quando lei viene fuori con un vestito bianco, la scena della metropolitana, la solitudine di due persone che una dimensione. Poi ha un finale di sicuro altisonante, scollato, più grande del film, che può sembrare quasi posticcio.

Indubbiamente trova conferma in quel film, come in molti film successivi, la scelta di incrociare due destini che fino ad allora correvano parallelamente. Che possono essere i destini di un uomo e di una donna, ma non necessariamente, generando tuttavia per ciascuno possibilità alternative.

Questo meccanismo sta anche alla base della mia esperienza, della mia vita. Ho sempre pensato che la donna abbia avuto un ruolo mitico. La donna è distante, la donna è la Patagonia, un luogo lontano. Come dicevo, anche per

mio padre c'è stato l'amore per una tedesca, una donna che stava da un'altra parte. Io stesso ho vissuto un anno in Norvegia inseguendo una donna, che mi ha insegnato a parlare inglese, mi ha dato degli strumenti. Ho sempre attribuito alla donna il ruolo di colei che poteva aiutarti ad affrancarti da una condizione, a crescere anche per un fatto sociale, geografico. Con qualcosa in più di te.

Le donne vengono secondo questo meccanismo spesso contrapposte a personaggi maschili con radici forti, i quali trovano la loro dimensione cavalleresca nelle origine geografiche, culturali, antropologiche. Schematizzando: l'uomo possiede le radici, la donna incarna il mondo.

In realtà questa è stata la mia vita fino a un certo punto, poi mi sono invece separato e questa schema si è un po' modificato, come se improvvisamente non avessi attribuito più alla donna il ruolo di "mondo", o comunque non lo attribuissero più solo alla donna. Oggi avrei difficoltà a fare un film così, a raccontare la storia di un uomo che incontra una donna, si mette insieme a lei o la perde. Oggi, come dimostra il mio ultimo film *L'uomo nero*, se dovessi raccontare la storia di un uomo e una donna mi farebbe più piacere raccontare di due che stanno insieme e che fanno un pezzo insieme, sono meno affascinato dalla semplice ipotesi dell'incontro. C'è qualcosa di profondamente diverso dentro di me adesso. I miei primi film assomigliavano molto alla mia vita anche nel loro andamento, nelle loro contraddizioni, nei loro errori. Non sono mai stato in grado di gestire i miei film indipendentemente dalla mia vita, i miei film sono sempre stati e sono ancora simili alla mia vita, portatori di tutte le contraddizioni, di tutti gli aspetti a volte anche superficiali della mia vita e anche degli aspetti tragici, malinconici o depressi.

Veniamo a Il viaggio della sposa, che ha costituito uno sforzo ulteriore, essendo un film in costume. Si può dire che abbia rappresentato un passo in avanti?

Il viaggio della sposa nasce da un'idea: volevo raccontare la storia del trasporto, fatto da un servo incolto, della *Ronda di notte* di Rembrandt oppure di *Lezione di anatomia del dottor Tulp*, comunque di un grandissimo quadro di un grandissimo autore. L'idea era di far trasportare un simile quadro da un servo incolto che nulla sa di arte. Il quale però, casualmente, dovendo fare un lungo viaggio, incuriosito dall'oggetto che trasporta, piegato, la sera per riposarsi lo apre, lo guarda e rimane colpito. A quel punto, tutte le sere alla fine del suo percorso, fatto su un cavallo, lo apre e lo guarda, innamorandosi lentamente di tutti i particolari, riuscendo a decifrarlo, a decodificarlo in quanto opera d'arte. Quando alla fine, in prossimità del museo al quale il quadro è destinato, subisce un attacco dei briganti, il quadro subisce una serie di strappi, di bruciature. Pertanto quando arriva nelle mani del proprietario del museo il quadro è ormai rovinato. Il proprietario non lo vuole più. Il servo a quel punto, poiché il quadro va comunque riscattato, offre quei pochi soldi che ha pur di riscattarlo, perché lui continua a guardarselo. L'arte può essere decodificata, compresa anche da chi non ha gli strumenti culturali per poterla comprendere. Inizialmente avevo pensato il film per Margherita Buy, per cui mi piaceva l'idea di un principe che aveva fatto chiudere, anni prima, una bambina che aveva visto, l'aveva fatta studiare. Poi, anni e anni dopo, visto che il principe aveva promesso che l'avrebbe sposata e invece parte per le Indie, l'amministratore del principe rifacendo i conti di casa scopre che pagano ancora una retta in un convento e manda un servo a recuperarla. Quando questo servo va a prendere la donna che pensa di essere sposa è perché il principe ormai intende farle fare da nutrice ai suoi figli. Il

servo insomma trova una donna ormai matura convinta di andarsi a sposare. Poi ho modificato il tiro, mi sembrava che fosse troppo una commedia degli equivoci. Mi è sembrato che la storia più canonica, cioè di una ragazzina in età da marito, fosse più significativa. Il mio racconto nasceva dall'aver subito il fascino dei quadri dello Spagnoletto, una specie di tenebrista, mezzo napoletano, mezzo spagnolo. Il film è nato da questi quadri, dalle pale di queste chiese del sud che disegnavo e anche molto dai libri di cantastorie come Giulio Cesare Croce e soprattutto da *Lu cunto de li cunti* di Giambattista Basile. Ho messo insieme queste cose e ho fatto questo film che avrei dovuto girare con Asia Argento. Asia doveva fare un altro film, a me non andava più d'aspettarla, ho preso Giovanna, che mi sembrava anche più giusta per il ruolo. Il suo doveva essere un personaggio virginale, una ragazza quasi di cristallo.

La scelta di chiamare uno scrittore a collaborare alla sceneggiatura non deve essere stata casuale a questo punto.

Ho chiamato Raffaele Nigro per una ragione molto semplice. Con Marino e Ascione i rapporti da un punto di vista professionale si stavano esaurendo. E il plot che veniva fuori era sempre shakespeariano. Non trovavo questa dimensione che invece trovavo nei libri che avevo letto perché non riuscivamo a riprodurla. Mancava qualcosa. Avevo letto di Nigro *I fuochi del Basento* che mi aveva molto colpito. Nigro mi ha permesso di fare il film perché ha scritto il trattamento che altro non era che il mio plot shakspeariano riscritto in dialetto. Mi ha dato l'idea, mi ha fatto capire quale fosse la strada, con personaggi che facevano molto il verso a Gargantù e Pantagrue. Io non riuscivo a mediare il Seicento che avevo studiato sui libri da ragazzo, in Accademia, con i quadri che vedevo.

Questo trattamento scritto in dialetto è come se improvvisamente mi avesse preso e gettato nel centro di una piazzetta, di un paesino basentano. Da questo trattamento in dialetto, abbiamo poi scritto la storia. Il fattore formale determinante in quel film, così come ne *La bionda* è la fotografia. C'è una grossa ricerca anche dal punto di vista scenografico. In *Prestazione straordinaria* di tutto questo non mi ero assolutamente preoccupato, l'ho girato negli uffici della Penta, dove il film è stato prodotto. Invece ne *Il viaggio della sposa* ho dovuto fare una scelta, nonostante l'ambientazione seicentesca, ho pensato che la fotografia non dovesse essere fatta in chiaroscuro, ma solare, perché chi guardava questo mondo era una ragazzina di quindici anni che delle brutture della vita non sapeva nulla.

Per cui la fotografia è legata al personaggio, non ai luoghi.

È legata agli occhi di chi li vede. Ho cercato di prescindere dai luoghi e dalla pittura del tempo. Tutto è partito dai quadri, ma scrivendo mi rendevo conto che la storia, in quanto resoconto del diario di questa ragazza, non poteva che ambientarsi in spazi visti dagli occhi di lei. Occhi che dovevano essere incontaminati, perché all'origine della mia idea vi era una donna che fosse come sotto una campana di vetro, qualcosa di puro. Non tanto perché la donna deve essere pura, ma perché per me quella donna era l'arte, la purezza vista come l'arte. Tutto cerca di contaminarla. Ma questo servo apparentemente disinteressato, subendo il fascino della donna, della cultura di cui questa donna è portatrice, diventa il guardiano che impedisce ai germi di contaminarla. Se la donna è incontaminata, incontaminato è il suo sguardo, per cui il film che ho rivisto ultimamente mi sembra uno di quelli che potevano vedersi in televisione da ragazzini. È un film semplice, con due personaggi due e un cavallo, in realtà è stato un

film molto difficile da realizzare, perché siamo andati in posti complicati da raggiungere. Fare una panoramica di 360° e non trovare un'antenna o girare un film in presa diretta e non sentire i rumori non è così semplice. In questo film inseguivamo la luce. Anche la storia aveva un sapore primaverile, perché era la primavera di questa ragazza, lo sbocciare della vita, però poi non ho potuto cominciare a girare che a settembre. Un settembre piuttosto piovoso e questo fece sì che dovemmo interrompere le riprese. Durante *Il viaggio della sposa*, che per me si è rivelato molto faticoso, ho deciso che nel film successivo avrei dovuto ritagliarmi un ruolo più piccolo. Perché non ce la faccio, è proprio un fatto fisico. Però sono molto felice rivedendolo: mi ha aiutato a capire tante cose di me, anche dal punto di vista della messa in scena. È un film che per quanto mi riguarda, sembra chiuda un periodo. Adesso non farei più un film così.

C'è un lavoro sulla lingua, i dialetti meridionali, che tornerà ne L'anima gemella, La terra, L'uomo nero. Anche in Tutto l'amore che c'è e L'amore ritorna. L'amore per questa lingua è innegabile, anche se non c'è un uso di una precisa e riconoscibile area dialettale. O non così localizzabile, se non in termini genericamente meridionali o pugliesi.

Nirvana è l'unico film dove ho fatto un dialetto abbastanza simile a quello vero. Forse la cadenza barese di *Nirvana* è la meno costruita, per il resto mi sono sempre divertito a mescolare un po' le cose, a introdurle sotto una prospettiva un po'sfalsata. Preparando *Il viaggio della sposa* mi sono fatto l'idea di quel secolo come di un secolo molto dialettale, pieno di varie cadenze e lì ho costruito la lingua del mio personaggio, l'ho costruita con l'aiuto di mio padre. Mio padre non ha un suo dialetto, lui è figlio di calabresi, vissuto a Gravina e poi arrivato a Grumo, per cui ha una promiscuità linguistica. Lui mi ha

scritto tutte le mie battute e poi io le ho studiate, adattandole all'idea che avevo io e al lavoro che aveva fatto lui. Credo di essere riuscito in quel senso a costruire una lingua possibile e poi ci ho messo tanto napoletano. Ho fatto un lavoro attento, perché la mia idea era di mettere due su un cavallo, però volevo che intorno, non essendoci nemmeno un paese, si avvertissero il secolo e la cultura.

L'impasto linguistico forse implica la voglia di dissimulare comunque le radici meridionali, di confondere e cancellare le tracce.

Non credo. Credo invece di aver cancellato le mie tracce proprio fino a quando non ho fatto quel *Cesare* in Accademia di cui ho già parlato ed ebbi tanti complimenti. Lì capii che in fondo la fonte a cui avrei dovuto attingere erano le mie storie, il mio vero capitale era la mia origine. Ma io sono contento di aver fatto un lungo viaggio. Quando ho realizzato *Tutto l'amore che c'è*, ho girato un'intera inquadratura sul balcone di casa mia. Ho girato con le persone di quando ero bimbo, ma tutto questo per me ha avuto un valore di profondo amore proprio perché avevo fatto questo lungo viaggio. Se lo avessi girato il film senza aver mai lasciato Grumo sarebbe venuto fuori migliore o peggiore, non lo so, ma di sicuro dentro di me avrebbe avuto un valore diverso. Per me fare questo film, come se quel paese fosse di nuovo il mio paese, ha avuto un valore emotivo così forte, così prorompente che di sicuro non sarebbe stato lo stesso se non fossi mai andato via da lì. *Tutto l'amore che c'è*, come tutti i film, è stato comunque per me un punto d'arrivo. Sono il frutto di questo viaggio così ambiguo, strampalato. Il mio paese, le mie origini sono cose da cui non posso assolutamente prescindere nel momento in cui devo raccontare qualcosa che mi riguarda. Però sono anche posti che è bene che rimangano lontani.

È anche il primo film corale...

Sì, questo è stato un film per me nuovo. Mi sono inconsapevolmente dovuto mettere alla prova, ho cambiato tutto. Il primo giorno mi sono ritrovato per la prima volta senza uno *storyboard*, senza avere il mio aiuto regista, con un nuovo direttore della fotografia, con collaboratori, tutti assolutamente sconosciuti, attori che non erano attori. Un'avventura fantastica. Questo film è stato montato molto velocemente, i provini non sapevo nemmeno cosa fossero, mi sembrava un lavoro da vecchio signore che sta dietro la scrivania, che vede l'attore, il curriculum, la foto. Invece qui c'era del materiale vivo. In Puglia ho visto mille ragazzi, man mano che li vedevo mi portavo dietro quelli che mi piacevano. Non avevo ancora un'idea precisa di cosa avrei dovuto fargli fare, ho costruito un gruppo e poi li scambiai. Quando ho cominciato a fare i provini avevo cinque Vito, sei Carlo, tre Nicola. Man mano che me li portavo dietro, i ragazzi sapevano già qualcosa, perché avevano fatto i precedenti provini, quindi erano anche portatori a loro volta di qualcosa che serviva, a me e a Domenico Starnone lo sceneggiatore, per continuare a lavorare. Li ho messi insieme, li ho rivisti, mai con il desiderio di riprodurre qualcosa che io, in fondo, avevo vissuto veramente, anche se questo film è molto autobiografico. Il cinema mi sembra un'avventura molto più affascinante nel momento in cui ricostruisci la realtà sotto una prospettiva che è quella del cinema. Come Fellini, credo che i film esistano già, che i registi devono limitarsi a recuperarli, non avere la presunzione di farli. Il film è lavoro di mediazione tra quello che tu vuoi fare e quel tanto di film che già esiste. Il cinema in questo modo assomiglia molto più alla vita.

Oltre alla vita, in maniera un po' discreta entra la Storia. In quest'ultimo in particolare, sempre all'interno di una storia con l'iniziale minuscola.

In realtà la Storia con la maiuscola non è il mio preciso punto di riferimento. Ciò che mi affascina nel cinema sono i rapporti nelle storie, i rapporti interpersonali. Il cinema verso cui sono proteso è un cinema di cui non è importante percepire le parole, né i dettagli. Qualcuno del mio film ha detto: “Ma è il ’75 o il ’76?”. Non me ne frega proprio nulla, è una cosa che per qualcuno è un guaio. Credo che i problemi siano altri. Anzi: un difetto, un dettaglio sbagliato in un film me lo fa trovare anche più appassionante, perché è come se ci fosse attraverso il difetto un piccolo buco. Mi hanno detto che da una parte c’è un condizionatore d’aria. Io ho trascorso tre mesi in moviola, tutti i giorni, e non l’ho visto. Ho fatto un film descrivendo gli anni Settanta, un film che, senza essere qualunquista, raccontasse un paese dove, non essendoci una realtà studentesca, non essendoci licei, non essendoci una realtà operaia perché non c’erano fabbriche, la politica era il flipper migliore. C’era tanto qualunquismo ma anche tanti ragazzi comunque “pensanti” ma non “strutturati”. I miei amici li ricordo più anarchici che comunisti, più disposti a fare manifesti di protesta attaccati di nascosto di notte, in cui si diceva “La moglie del sindaco scopa con il farmacista”. Alcuni si sentono assolutamente offesi da questo. Bisogna raccontare che non esistevano solo le grandi città, c’erano isole assolutamente abbandonate, lontane, in cui le cose andavano in maniera diversa, si sentiva solo l’eco lontana dei tamburi che rimbombavano a Roma, Milano, Bologna, Padova. E non è un caso poi che questa roba veniva dai posti dove c’erano le università.

Ma se in un film una bandiera rossa viene messa in mano ad un contadino, per di più interpretato da Depardieu, difficilmente la cosa passa inosservata. Una qualche reazione è ragionevole immaginarsela.

Nel mio paese c’era un contadino che chiamavano “U’ Sorec”, cioè il topo. Abitava sotto casa mia, nella parte vecchia del paese. Lui era un contadino comunista in un paese in cui essere comunisti significava aver fatto patti col diavolo, mangiarsi i bambini e così via. Lui era burbero, alto, sembrava un orco e gli venivano attribuite delle cose terribili perché era comunista. Aveva un mulo, anzi una mula, bianca, ed era invisibile a tutto il paese. Quando nel ’76 il Pci prese il 36% alle elezioni, la sera il paese si svuotò completamente: tutti rimasero chiusi in casa, tutto il popolo dei preti, della Dc, dei carabinieri. Solo “U’ Sorec” a cavallo di questa mula bianca con una bandiera rossa, con dei mutandoni, a torso nudo percorse tutto il paese, per dire: “Prendetevela nel culo tutti quanti”. Quel personaggio è l’ultimo esempio di un “Quarto Stato” che in realtà si è stravolto, che poi non è più esistito. Depardieu dice che il cinema bisogna farlo o con gli amici o con gli americani: gli americani perché sono portatori di dollari, gli amici perché portatori d’amicizia, di flusso vitale, energia. Mi piaceva l’idea che un personaggio così carismatico come “U’ Sorec” lo facesse un attore carismatico come Gerard. Mi affascinava l’idea di tutti questi ragazzini che guardano ammirati questa specie di orco cattivo. Mi piaceva che guardando lui non solo guardassero “U’ Sorec”, ma anche Depardieu. E che quindi questo sguardo ammirato fosse il riverbero anche della grandezza e del carisma di Gerard. In più, ricordando Depardieu, con la bandiera rossa, mi sembrava che il cinema citasse se stesso, si potesse giocare un po’ su questi specchi che si riflettono. Mi rendo conto, però, che un personaggio così radicato in un film che, in fondo, ha degli aspetti molto realistici, possa dare fastidio. Se io avessi preso qualsiasi contadino, di guttusiana memoria, dallo sguardo scavato, e lo avessi messo lì, quel personaggio poi, alla fine, avrebbe destato forse meno problemi, rispetto a quanti ne ha destati proprio perché l’ha fatto

Gerard. Comunque, se tornassi indietro lo rifarei così. L'aver visto questi ragazzini con lui, lo ripeto, è stata dal punto di vista emotivo un cosa così ricca, significativa, indimenticabile che non la cambierei con nessuna scena riuscita al mondo. Se questa non è una scelta riuscita, spero di continuare a girare delle scene non riuscite, pur di avere qualche emozione. Perché comunque credo che se non ci fosse la pellicola in macchina, non cambierebbe nulla per chi fa il cinema., salvo che per gli spettatori i quali non potrebbero vedere i film. Ma quei due mesi, per chi i film li fa, hanno un senso, sempre e solo valore indipendentemente dalla pellicola che scorre in macchina. La pellicola è solo la testimonianza di quello che è avvenuto.

Le domande e le risposte fin qui riportate, salvo qualche necessario, minimo intervento, risalgono a giugno del 2000, l'anno in cui venne pubblicato il volume Intervista. Sergio Rubini. La filmografia di Rubini regista arrivava a Tutto l'amore che c'è. Si rende dunque indispensabile in questa nuovo contesto editoriale proseguire la conversazione, a partire da una domanda semplice, comoda. Diciamo pure scontata. Cosa è cambiato da allora ?

Non ho riletto la trascrizione dell'intervista di allora, ma me lo sono chiesto anch'io. Di sicuro sono cambiato io e sono cambiati anche i miei film. Allora, con il libro, eravamo giunti proprio al film di passaggio, *Tutto l'amore che c'è*, che segna un po' il mio cambiamento. Un cambiamento dettato da due sostanziali aspetti, secondo me. Il primo è l'incontro con Starnone, uno scrittore che mi ha indicato una strada. Da quel film, infatti, ho cominciato a scrivere. Non più facendo, però, quella pratica che è abbastanza solita nel nostro cinema. Solitamente da noi si scrive che il regista è anche sceneggiatore, ma in realtà è spesso l'ispiratore, magari il correttore, l'organizzatore della sceneggiatura. Di fatto non è colui che si mette con

gli altri davanti alla pagina bianca a scrivere. Questa è stata una novità che mi arriva dall'incontro con Starnone, tanto è vero che dopo *Tutto l'amore che c'è*, *L'anima gemella* io l'ho proprio scritto, anche con l'ingresso di Carla Cavalluzzi con cui da allora in poi ho scritto tutti miei film. Ma oltre questo, Starnone è stato anche colui che ha reso in qualche modo consapevole la mia tendenza autobiografica.

La tendenza autobiografica però emergeva anche prima...

Anche prima c'era, né voglio dire che non fossi consapevole perché lo ero. Ma forse all'inizio io ho utilizzato la Puglia perché, data la mia formazione teatrale, avevo bisogno di una maschera e di una lingua più prosaica. Il cinema si nutre della quotidianità, dei dialetti. Ho utilizzato la Puglia per avere una lingua. Avendo una formazione teatrale non potevo recitare con quella che avevo imparato a scuola, con la dizione. Il cinema ha bisogno di realismo: quel realismo io l'ho trovato nella mia originaria dimensione di provinciale. Questa è probabilmente la vera ragione per cui ho raccontato la Puglia nei miei film dell'inizio. L'idea invece di poter scavare nella mia storia personale ed utilizzarla come trama possibile per i miei film è una cosa che ho ereditato da Starnone. Fino all'incontro con lui non ho mai pensato questo. Prima di scrivere *Tutto l'amore che c'è* con Starnone avevo scritto un film che si chiamava *Sexy Star* che poi non realizzammo un po' perché non riuscimmo a trovare l'attore per il ruolo di protagonista, poi perché contemporaneamente uscì il film americano *Boogie Nights* sulla vita di John Holmes. Così tra le storie che raccontai a Starnone lo incuriosì una che mi aveva molto colpito quando ero a Grumo, dell'arrivo al paese di questo gruppo di milanesi. Starnone mi attribuisce un talento che è la capacità di fermare nella

memoria alcuni eventi, anche normali, sotto una luce particolare che li rende degni di essere raccontati. È nato tutto così. Quel film è stato per me un'esperienza fantastica nei luoghi della mia infanzia.

Qual è il secondo aspetto del cambiamento?

L'altra cosa che è avvenuta, allora, oltre all'incontro con Starnone e con Carla, è che in *Tutto l'amore che c'è* non ho lavorato con degli attori ma con delle persone, dei ragazzi. Nei miei film precedenti gli attori li sceglievo per i loro volti, ciò che mi suggerivano le facce. Se un personaggio lo avevo immaginato rosso, cercavo un attore rosso. Non mi soffermavo sulle persone. Quando ho fatto *Tutto l'amore che c'è* ho lavorato con dei ragazzi. Con loro non puoi fare provini, non puoi fare nulla. Devi semplicemente creare un clima, prendere queste persone, conoscerle, trovare i punti di contatto che loro hanno con i personaggi che hai scritto. Prenderle e gettarle dentro il film e farle vivere: è una maniera profondamente diversa di lavorare. C'è un'autenticità nell'approccio se vuoi anche spudorato. L'attore non attore è uno che non ha maniglie, non ha trucchi, non ha effetti, non ha consapevolezza. Quindi è sì intimidito, ma anche più svergognato. L'attore professionista è meno timido esteriormente perché molto più timido dentro. Ha consapevolezza e quindi si protegge con il mestiere. Il mestiere è quanto di più terribile, perché l'unico mestiere richiesto all'attore è - secondo me - quello di disimparare costantemente tutto quello che ha imparato. Quello che hai imparato si ferma e ciò che è fermo è morto! L'attore ha bisogno di essere in perenne movimento, soprattutto al cinema. Ed è quel movimento che genera il terrore in cui un attore si deve muovere. Ma è quella energia viva ciò che rende autentico un personaggio all'occhio di chi lo guarda. L'attore deve lavorare sul pericolo. Ma l'attore che ha accumulato

mestiere non vuole lavorare sul pericolo, per cui io ritengo che il mestiere sia la rovina del dell'attore. Ho sempre pensato che la cosiddetta valigia dell'attore fosse una grandissima sciocchezza. L'attore quando arriva non ha bisogno di una valigia. L'attore si deve spogliare, non vestire. La valigia vuol dire che l'attore ha le sue maschere, le sue maniglie, i suoi abiti, le sue cose. Quelle sono coperture. Con i cosiddetti "non attori" lo scoprirsi è una cosa possibile. Da ragazzo sono entrato in conflitto con il mestiere a teatro perché spesso i registi ti dicono: "Questa è buona: fissala!". Questo però vuol dire cristallizzare, uccidere. Al cinema un attore non deve "fissare" mai, l'attore deve avere la sensazione di fare un lavoro di ricerca. È il regista che a un certo punto dice stop. È il regista che ferma, perché ha l'impressione di aver fissato, anche se poi a sua volta in montaggio è capace di montare la scena precedente. È questo che da fluidità: il perenne movimento.

Recitando invece nei film altrui, nelle grandi produzioni americane, per la televisione, che apprecio c'è stato con il "mestiere"?

Io, a mia volta, ho cercato da sempre di scrollarmi di dosso il "mestiere". Fa parte della mia storia, essendo un attore di formazione teatrale, anche se poi di fatto non ho fatto quasi mai teatro. Ho cominciato subito al cinema e tutto il mio lavoro di attore è stato imperniato sullo scrollarmi di dosso ciò che avevo imparato. Quando sono stato chiamato ad essere attore ho sempre lavorato contro l'attore. Ho avuto molta fortuna. Quando lavorai con Fellini non ebbi la sceneggiatura. Fellini mi disse: "Fidati di me e fidati soprattutto in quei giorni in cui avrai paura che non ci sia nulla di cui fidarsi". Un mestiere imperniato su questo: sul rischio, sul pericolo. Ma anche sulla fiducia. Ho fatto ad esempio molti film con Depardieu. E da lui ho

imparato una cosa complicata da fare in scena: toccare gli oggetti. Non è che noi nella realtà, se prendiamo un bicchiere, stiamo a pensare di prendere un bicchiere. Ma su un set è tutto diverso. Diventa complicato prendere una cosa in scena senza il timore di rovinare il vestito, di toccare le luci, di sfondare una poltrona. In scena il difficile è “pesare”. Cioè avere un peso, una forza autentica. Gerard in scena pesa, spinge, tocca, rompe se ne frega del pericolo che corre. Ciò gli conferisce un peso sullo schermo, tu lo percepisci come energia, autenticità. Questa cosa la senti. Per me è stata una lezione importante quella di imparare ad occupare uno spazio reale anche davanti alla macchina da presa. Un lavoro che io stavo facendo con me stesso come attore, ma fino a quando da regista ho potuto utilizzare attori professionisti non lo avevo capito fino in fondo. In pratica, fino a quando non ho fatto *Tutto l'amore che c'è*. Da lì è cambiato tutto. Da lì ho cominciato a fare un lavoro più interiore. Ho capito cosa era per me il cinema: l'occasione per una indagine profonda, autentica, certo anche pericolosa: una vera *chance* della vita. Contemporaneamente ho capito quali potevano esser le modalità per raccontare tale indagine: gli strumenti, l'approccio, i luoghi. Sono andato a girare sul balcone di casa di mia madre immagini che avevano a che fare con certe fotografie che avevo in una cassetta. Il cinema è diventato casa, luogo natio. Come per un bimbo nascondersi sotto il tavolo. Così il cinema è diventato vero. E anche gli attori sono diventati veri. Non più professionisti, ma persone. Dopo quello, come dicevo, i miei film sono cambiati. Ed è cambiato anche il mio attaccamento ad essi. Prima in qualche modo facevo i film e facevo l'attore. Se mi capitava una bella proposta con grande facilità potevo far slittare il mio film. Se, mentre facevo l'attore, usciva un mio film, il mio film usciva, pace! Oggi tutto è diventato più sanguigno, più autenticamente mio. Per cui se ora, mentre sto preparando un mio film, arriva una proposta anche importante, anche

se non voglio dico: “Mi dispiace, sono impegnato”. Se so che il mio film deve uscire, mi organizzo per fare la promozione. Non mi sembra possibile che il film esca senza che io l'accompagni.

Dopo Tutto l'amore che c'è con L'anima gemella emerge un aspetto spesso latente: la magia, il sovrannaturale, l'irrazionale.

Come ho detto all'inizio di questa lunga conversazione incominciata dieci anni fa, mi sono formato da ragazzino sul cinema proposto in televisione da Rondi: il cinema francese, le donne, il peccato, la trasgressione. Però mi piaceva anche altro. Ad esempio i primi film di Dario Argento. Dario dal thriller aveva compiuto un passo decisivo verso il magico. Penso a *Suspiria*, poi a *Inferno*. Il sogno, la magia, l'incubo, non l'horror o lo *splatter*, partecipano di una dimensione che mi appartiene. Magia che appartiene tantissimo anche alla mia storia di famiglia. Una magia non di carattere antropologico, ma diciamo più visionaria, più riconducibile alla svagatezza di chi l'immagina. Quindi morti, sogni, la metafisica, le realtà parallele. Sono la passione di un miscredente, l'invenzione di chi evidentemente percepisce la realtà come troppo invasiva e ne immagina un'altra perché non riesce a credere alla possibilità che ne esistano davvero. Quando ho pensato a *L'anima gemella* ero partito da una idea diversa, da un soggetto, una specie di *Romeo e Giulietta* che volevo fare tra il figlio di Totò Riina e la figlia di Giovanni Falcone. Questi due ragazzi che non sanno chi sono i rispettivi genitori si innamorano. Ero partito da questo plot vagamente shakespeariano in cui a un certo punto uno dei due doveva far finta di morire e quindi c'era bisogno di una magia. Avevo pensato che a Palermo sbarcasse un bastimento da Smirne in cui c'era qualcuno, una maga, un azzecagarbugli che aveva questa pozione.

In un contesto però assolutamente realistico, con i colori di Palermo, con quei due che per me erano i figli di Riina e Falcone. L'idea de *L'anima gemella* nasce dall'incontro tra la dimensione realistica e quella magica. Penso con quel film di aver fatto un'operazione che funziona. Una certa visionarietà che mi appartiene, e che non è antropologica, l'ho giustificata antropologicamente .

A qualcuno è sembrata un'operazione turistica: si stava affermando intanto il Salento, la moda della taranta.

L'ho giustificato antropologicamente, ma con quella roba ho giocato. Forse sono stato il primo. Più che del Salento era il momento della musica etnica e io ho buttato tutto dentro questo racconto. Su questo ho litigato molto con Starnone. Da scrittore puro lui andava alla ricerca di qualcosa che giustificasse la magia in tutto il racconto. Se c'è un elemento così potentemente magico, diceva, il racconto deve essere tutto magico. È la preoccupazione di chi dalla pagina scritta ritiene di dover cavare tutto. Al cinema invece le pagine rappresentano un momento di transizione cui segue l'immagine girata. Io insistevo sul voler scrivere una storia assolutamente realistica in cui ci fosse questo elemento. Starnone diceva che la storia non sarebbe stata in piedi e io insistevo che con il cinema, le location, la luce, i posti dove mettere la macchina da presa, si sarebbe resa credibile e possibile quella magia. Ho avuto un direttore della fotografia ispirato. Quando giravo ho avuto sempre una luce abbagliante e già quella luce giustifica la magia. In quella luce c'è il sogno. Ma più del sogno la presunzione con *L'anima gemella* era di raccontare un'altra realtà, di intravedere dietro di essa altre cose.

Questa esasperazione della realtà sembra emerge anche nelle inquadrature, nello stile di regia che si richiama al cinema di genere.



Tutto l'amore che c'è (2000)

Assolutamente sì. Una volta sono andato in Giamaica e scendendo dall'aereo mi è sembrato che la natura fosse la nostra stessa natura ma ci fosse qualcosa in più! Che le foglie fossero più grandi, che gli uccelli fossero più colorati. Sembrava di avere delle lenti maggiorate. C'è un presenza invasiva nel film della natura, del colore. C'è anche il cinema di genere. Il punto di partenza de *L'anima gemella*, oltre al plot, era una fotografia di moda. Uno scatto dove c'era una modella su un lago salato secco. Sono andato da Starnone con la foto e gli ho detto di voler fare un film così. Quindi: una bella ragazza, dal tratto fortemente mediterraneo, una ambientazione arida molto soleggiata, arsa dal sole, l'abito con cui era vestita che poteva richiamare la Spagna. Una foto di moda, insomma *glamour*. Volevo che ci fosse nel film la dimensione arcaica ma anche la contemporaneità, anche quella più appariscente, smaccata! All'inizio ho fatto fatica a farmi capire su quel film. Lo scambio dei personaggi rendeva, a un primo sguardo, la sceneggiatura impossibile. Devo dire però che Vittorio Cecchi Gori capì subito il soggetto e il film dopo tre parole me lo fece fare. Pensavo che ci avrei messo una musica etnica. Ma mente lo giravo, ad esempio nella cava, portavo con me una grossa su cui ascolta-vo la musica dei Radiohead, musica che esasperava un'atmosfera sospesa, di imminente pericolo, allucinatoria. Quando poi ho cominciato a montare il film, questa musica etnica non andava. La grande intuizione di quel film fu allora mettere le musiche di Pino Donaggio: prendere il musicista di Brian De Palma e quella roba un po' etnica, un po' commedia all'italiana con le vecchie, un po' shakespeariana con i ragazzi, e attraverso la musica farla diventare thriller. È un film abbastanza coraggioso. C'è qualche critico, che apprezzo, che dice che sono un fesso perché avrei dovuto continuare con quella roba, che c'è anche nei miei altri film ma in un'altra maniera. Prima di allora Tullio Kezich non aveva mai recensito un mio film. Dopo

quel film scrisse che Rubini “entra nel club degli autori”. Una cosa molto gratificante. È un film cui sono molto affezionato, che è nato come un gioco. Incredibile: la scaletta l'ho dettata io in un'ora, anche se poi abbiamo scritto molto con Carla e Starnone. Soprattutto con Carla.

La scelta di attrici emergenti si ricollegava ancora alla volontà di lavorare con i “non attori”?

Dovevo trovare i protagonisti ma non sapevo come cercare. All'inizio le due per me dovevano essere la brutta e la bella, come il giorno e la notte, il sole e le tenebre. Poi invece ho avuto l'idea che la brutta dovesse essere portatrice di una bruttezza solo interiore. Valentina infatti ha un bellissimo volto, è molto affascinante, fa una interpretazione eccellente. È sopra le righe ma consapevole di quello che fa. Ci vedo dentro Bette Davis. Faticoso anche l'altro ruolo, che poi è toccato a Violante Placido. Michele Venitucci invece già lo avevo scelto. Mentre gli altri li ho scelti come avevo fatto per *Tutto l'amore che c'è*. I tre protagonisti, a differenza degli altri, recitano in lingua, per non perdere quell'afflato passionale di nobiltà del primo attore shakespeariano, visto che continuavo a vederli *Romeo e Giulietta*. Una lingua più pulita li colloca in una sorta di primo piano, uno spot luminoso che permette di vederli con una aura di nobiltà, come se i loro sentimenti conferissero alla lingua la possibilità di essere più “alta”. Non ho fatto *storyboard*, ho girato all'impronta. Oggi forse non lo saprei più fare perché mi preparo sempre il compito prima di giungere sul set. In quel film ebbi l'audacia di non fare nulla. Non lo avevo fatto per *Tutto l'amore che c'è* perché non puoi pretendere da non attori di fermarsi col carrello, di andare al segno e così via. E non lo feci per *L'anima gemella* perché ce l'avevo in testa. Solo per la scena finale della scazzottata in riva al mare ho fatto un programma, perché c'erano un sacco

di persone in scena. Oggi, mi domando, saprei trasmettere la stessa energia che ho trasmesso a quegli attori? Quel film ce l'ho ancora dentro? Forse no. Probabilmente è normale. Sarà per un fatto anagrafico.

Due giovani attrici più o meno emergenti si sono ritrovate protagoniste.

Abbiamo molto lavorato. Io batto anche quaranta o cinquanta ciak. Non credo di dover chiamare un attore perché ti fa fare presto. Questo chiaramente genera anche qualche conflitto. A volte ha creato dei problemi con i miei produttori. Però credo che il compito dell'attore sia far bene la scena, non farla alla seconda. Se ci metti cinquanta ciak è un bel guaio, pazienza! L'ho imparato facendo il film di Tornatore, *Una pura formalità*. Depardieu faceva buona la prima o la seconda, poi calava. Polanski cominciava a farla bene alla cinquantesima. Con Violante ho lavorato molto, così come con Venitucci. Perché poi, giocando a ricreare questi mondi, con il ragazzino che si trova nel dilemma tra la mora o la bionda, i tre ragazzi dentro una storia di amore, di passione e di specchi, con lui che si innamorava di entrambe ed entrambe che si innamoravano di lui, ebbene in qualche modo lo stordimento che dovevano riprodurre i ragazzi lo hanno vissuto davvero, sulla loro pelle. E io me lo sono ritrovato assieme alla difficoltà di tenere insieme tutto. Perciò facevano tardi la mattina. Più semplice è stato con Valentina, perché aveva già dentro quella rabbia, la capacità di inscenarla in maniera grottesca e ironica eppure autentica.

Sapere di essere in grado di far esprimere al meglio gli attori cosa vuol dire?

È una cosa che mi gratifica perché ritengo che uno degli

ingredienti per essere un buon direttore di attori è dedicargli del tempo. Quando mi fanno questo complimento mi gratificano perché capisco che il tempo che ho dedicato è servito a qualcosa. Magari qualcuno pensa che stai ciurlando nel manico: ma se cerchi una cosa, devi dedicarci del tempo se no quella cosa non te la ritrovi.

È possibile chela prova d'attore venga cercata già in fase di scrittura?

No, non ho mai pensato scrivendo di offrire una grande opportunità a un attore in particolare. Ho sempre pensato devo trovare un attore in grado di sciogliere questo personaggio. Ad esempio, ne *L'uomo nero* la ricerca del personaggio del critico, che ho fatto interpretare all'attore pugliese Vito Signorile, è stata difficile. Doveva parlare in quel modo, essere trombone, meridionale. Doveva essere cattivo ma all'interno di in un film che aveva un po' di commedia. L'attore è lo strumento con cui snodare la complessità. Se hai bravi attori in qualche modo puoi riuscire a risolvere problemi di luce, di sceneggiatura, di montaggio. Se non li hai o ci lavori o il film, anche una buona sceneggiatura non sta in piedi.

Ne L'amore ritorna, con un cast mette composto da molti attori noti del cinema italiano, tutto diventa più marcatamente autobiografico.

Ho dei super-attori. Ma prima di tutto voglio chiarire una cosa che ho detto altre volte in merito alla biografia. Un film autobiografico è impossibile come riproduzione della realtà. Partendo da questa consapevolezza, la biografia ti può servire come spunto. Ma è riduttivo pensare che il cinema serva a ricostruire ciò che ti è accaduto. Il cinema ti offre l'opportunità di colmare i buchi, le manchevolezze. Quindi la storia veramente autobiografica

che fai al cinema è piena di tutto ciò che non è avvenuto. Così la tua storia autobiografica diventa la vera falsificazione della tua biografia. Più che la verità, racconti ciò che avresti voluto accadesse. Per certi versi posso pensare di essermi raccontato veramente in film meno autobiografici de *L'amore ritorna*. Un esempio: ne *L'amore ritorna* il protagonista trova nella sua camera di ospedale la madre. Questo l'ho scritto, l'abbiamo scritto, ma nella realtà non è mai avvenuto. Non lo dico con rimpianto, non ho mai pensato che mia madre, quando sono stato malato, potesse venire a Milano. È venuta a Roma, ma è accaduto tutto in modo diverso. Invece il cinema ti offre l'opportunità di immaginare che nel momento in cui sei più a pezzi, più solo, ecco che nella tua stanza ritrovi tua madre, la persona che più al mondo ti sa accogliere. È un'opportunità del cinema: colmare le falle, riempire i buchi. Nel film oltre ai tanti attori, c'è anche mio padre che è un attore amatoriale. È stato molto faticoso decidere di sceglierlo. Le dinamiche tra un regista e un attore sono esattamente le stesse che ci sono tra un padre e un figlio: il regista è il padre, l'attore il figlio. All'inizio non volevo proprio prenderlo, mio padre, non mi piaceva, mi sembrava goffo, improbabile. È stato Bentivoglio a convincermi che l'occhio con cui lo guardavo era un occhio deformato. Bentivoglio mi ha detto: "Funziona, funziona tanto". Così, anche sul set, sia io che mio padre abbiamo usato Bentivoglio un po' come terza sponda, in qualche modo l'ho utilizzato. Sul set mio padre sembrava che chiedesse l'ultima parola sempre a Bentivoglio e io glielo lasciavo fare. Così, attraverso piccoli accorgimenti, alcuni consapevoli altri meno, io e mio padre siamo riusciti a mantener integro il nostro rapporto. Credo d'averlo diretto bene e lui si è lasciato guidare. Non abbiamo né litigato in corso d'opera né tantomeno dopo. Non mi andava affatto di espropriarlo del suo ruolo di padre. Alla fine tutto è tornato uguale: io sono rimasto il figlio, lui mio padre.

Mentre tutti gli altri attori erano professionisti...

Sì, ma in qualche modo ho cercato di farli lavorare come se non lo fossero. Li ho fatti provare. Giovanna Mezzogiorno secondo me in quel film fa una cosa abbastanza speciale. Anche un grande attore può rischiare di "appoggiarsi", come tutti, alla tecnica, al mestiere. Giovanna volevo che fosse più ragazzetta, più sciroccata, un po' sciagurata e abbiamo molto lavorato su questo. Poi la Buy è stata mia moglie e quindi dentro c'era qualcosa di vero. Per cui in fondo questi attori erano spogliati. Non fosse altro perché era tutto abbastanza chiaro, anche se non ce lo dicevamo: la Buy stava facendo la Buy, mio padre stava facendo mio padre e così via. Questo aiutava anche Bentivoglio e chi non interpretava veramente se stesso. Il gioco della finzione era tutto smembrato, ma tutto sembrava vero.

Conoscendovi da tanto tempo, in che modo è stato possibile, da regista e non da amico, chiedere all'attore Bentivoglio di "spogliarsi" ?

Abbiamo fatto insieme due film. Lo volevo anche per *L'uomo nero*, tanto che ho vestito quel personaggio, interpretato straordinariamente da Fabrizio Gifuni, nello stesso modo in cui era vestito Bentivoglio ne *La terra*. Credo che tra di noi esista un rapporto molto complesso, molto particolare. Siamo stati molto amici e ci siamo frequentati molto intensamente. Sul lavoro, però, abbiamo sempre tenuto distinte le due cose. Ciò non vuol dire che io e te quando cominciamo a lavorare non siamo più amici. È che lo siamo talmente da capire che quando cominciamo a lavorare dobbiamo principalmente giocare a lavorare. Ho sempre saputo che lui era mio complice, ma da attore si è sempre difeso. Delle volte posso essere invasivo, ti posso togliere il sonno, e lui da attore è in grado di dirmi

basta. Questo ha reso la nostra collaborazione intensa. L'ha preservata magari da qualche cosa di distorto, da pensieri sballati che, come nei matrimoni, non dici e che poi grattano sul fondo e magari si ingigantiscono. Tra me e Bentivoglio lo cose ce le siamo sempre dette, perlomeno nel primo film fatto insieme. Nel secondo abbiamo avuto un rapporto più complicato, perché da lui pretendevo qualcosa di più complesso. Ne *L'amore ritorna* in fondo il suo personaggio era imperniato sull'inazione. Tutto avveniva intorno al suo letto. Ne *La terra* arrivava in un modo e nel finale ripartiva completamente cambiato. Abbiamo molto faticato, gli sono stato molto addosso. *La terra* è stato molto faticoso, un film travolgente. Sono dimagrito. Un'estrema sofferenza, compresa la paranoia del regista che pensa di essere profondamente solo. Ho avuto la sensazione di farlo contro tutti. Poi in realtà non era così, ma il pensiero paranoico ti assale quando ti sei infilato in una macchina complessa di cui devi essere il capo, ma anche un pezzo dell'ingranaggio.

Come nascono e si collocano i film nella filmografia del Rubini regista ?

Ad esempio, *L'amore ritorna* è decisamente il film che vedo con più difficoltà e che mi prende, per così dire, l'anima. Mentre giravo *Nirvana* sono finito davvero in un letto di ospedale. Attorno si sono avvicinate tante persone, alcune molto importanti per me, mio padre e gli amici, come capita in momenti come quelli. Quando ti ammalisci di scena e "l'uscita di scena" di un attore è qualcosa di singolare. È da questa considerazione che nasce il film. Poi avevo in mente il racconto di Sisina, una bambina morta all'inizio degli anni Cinquanta di cui avevo sentito parlare da mia madre. Si trattava di una sua cugina. Mia madre l'aveva assistita durante la sua malattia, la leucemia. Donde la scelta che questa figura potesse essere

anche salvifica nella storia di mia madre e che le due bambine si erano fatte una promessa: chi muore prima torna a dire all'altra cosa c'è dall'altra parte. A me non interessa indagare ciò che è vero o non è vero. Se le scopri le cose, non esistono più. Da ragazzino non mi sforzavo come facevano i miei amici di star sveglio la notte della befana per capire se fossero o meno i miei genitori. Anzi, non vedevo l'ora di addormentarmi il più presto possibile affinché quella storia potesse continuare a stare in piedi. Nel racconto di mia madre una tizia vestita da sposa - è così che si vestono le vergini morte - alla controra è arrivata nel quartiere dove abitavamo a chiedere di lei, per dirle cosa ci fosse dall'altra parte, per proteggerla. Su questi elementi abbiamo cominciato a scrivere con Starnone. Mentre ne *L'anima gemella* io avevo scritto di più per cercare di fargli capire cosa cercavo, ne *L'amore ritorna* la linea di scrittura è stata più condivisa. In più l'ho scritto con Carla, che nel frattempo era diventata la mia compagna. Anche l'analisi avrà avuto una parte. Ho cominciato a fare l'analisi proprio in quel periodo. L'introspezione è diventata una pratica più consueta. Una biografia può diventare una maniera per capire chi sei, un punto di vista sul mondo. E dentro il film tutto questo magari si sente. Comunque mi compiaccio nel constatare che, anche se mi ritrovo a dire che ho cominciato a fare il cinema con *Tutto l'amore che c'è*, ho fatto qualcosa di buono anche prima, inconsapevolmente.

Ne L'amore ritorna c'è uno sguardo sereno, disincantato e affettuoso sul mondo del cinema che ruota intorno al letto del malato.

In quel momento della mia vita sentivo di aver raggiunto una sintesi delle mie conflittualità e il film vuole raccontare quello. Una malattia, se la superi, porta con sé la guarigione, come se la parte scura comprendesse già la parte

chiara. È anche un film sulla complessità dei rapporti, le contraddizioni, i conflitti. Racconta che grazie alla malattia, oltre a guarire, maturi. Nella maturazione ci sta anche la capacità di comprendere le ragioni degli altri senza rimanerne ferito: una donna che va via, il successo di un altro. Nel momento in cui la vita la vivi come un gioco d'azzardo, quando perdi, il successo dell'altro, la tua sconfitta, l'abbandono, sono cose che ti feriscono. Ma se ad un certo punto decidi di metterti a guardare da una prospettiva un po' più distante, certo puoi pagare con la solitudine, ma ne comprendi le ragioni. Quell'attore a un certo punto dice: ho capito le ragioni degli altri. Il che ti rende più tollerante, maturo.

In questo film c'è uno sguardo da regista elementare, senza inquadrature ad effetto.

Pensavo che quel film non necessitasse di preziosismi o di ricami. Però è stato un film complicatissimo da girare, per il settanta per cento dentro una stanza. Mi sono così inventato un ospedale, ho preso degli uffici che avessero delle stanze grandi. L'attore all'inizio non accetta di essere malato e vuole stare nella migliore clinica, non vuole essere mescolato con gli altri malati. Questa al dire il vero è una peculiarità di tutti: spesso la malattia viene vista come una scoccatura, come se non facesse parte della vita. Volevo costruire un ambiente dorato nel quale lui si va a nascondere, per cui gli ambienti li ho fatti arredare e decorare seguendo quella linea. Spesso avevo scene con un punto di vista fisso, ma non ci sono molto inquadrature uguali tra loro, l'immagine rischierebbe di trasmettere una certa meccanicità che poi si traduce in noia. Per cui, pur nella sua elementarità, ho cercato di muovere la macchina da presa. Per quello che riguarda il modo di girare più in generale, ho smesso da tempo di lavorare sull'effetto. Ne *La bionda* feci un carrello circolare intorno a me

e alla Kinski. Era un po' di maniera, qualcuno se ne accorse. Anch'io. Da allora è diverso. Posso mettere la macchina da presa nei posti più impensati e muoverla nella maniera più strana, ma sforzandomi di seguire sempre il racconto.

Il ruolo dell'amico è stato scritto pensando già all'attore Rubini?

In realtà no. Non penso mai ai miei ruoli quando scrivo. Mi è capitato di fare il protagonista nei miei primi film, ma dopo *Il viaggio della sposa* ero entrato nell'ordine di idee di ritagliarmi ruoli più piccoli. In questo film con il mio ruolo si è creata una situazione particolare. Ho montato quel film con Massimo Fiocchi, ed era il primo film senza il mio solito montatore, Angelo Nicolini. Fiocchi si era fatto una certa idea di quel film, non amava molto il mio personaggio, credo non amasse quel tono da commedia di cui era portatore. Perciò riteneva che andasse contenuto. E in qualche modo io lo stavo seguendo. Al montaggio tagliavo, perché se la persona accanto, che stimi come compagno di viaggio, ti dice questo sì e questo no, è complicato dargli torto. Particolarmente se il giudizio ti riguarda come attore. Carla poi mi ha fatto ragionare e mi sono convinto a "ripristinare" quel personaggio che poi, al cinema, è piaciuto molto. Serviva infatti a spezzare il ritmo del protagonista, fermo in un letto con la sola prospettiva del malato. A dire il vero avevo girato anche un altro finale. Il produttore mi aveva supplicato o obbligato a girare con una luce completamente sballata. L'ho girato comunque svogliatamente e non è venuto bene. Per cui ho dovuto tagliare il finale originale, inserire una piccola voce off che non avevo assolutamente previsto, mozzare il racconto prima. Insomma, ho rivisto il film di recente con Starnone, un film che amiamo molto, ma il finale meno. Un film è un cantiere, devi portarlo in fondo a

qualsiasi costo. A volte ti può anche capitare che una facciata non sia venuta bene ma devi tirar dritto. Non me la prendo con i produttori, è il sistema che ha generato questa tendenza.

In tema di cambiamenti avvenuti dal 2000 ad oggi, riprendiamo il discorso sulla crisi del cinema, interrotto dieci anni fa.

Quando abbiamo fatto l'intervista per il primo libro si diceva: il cinema è in crisi. Allora forse per il cinema italiano ad essere in crisi era l'esercizio, ma esisteva ancora un tipo di pubblico che diceva: "I film italiani non li vado a vedere". Oggi è cambiato.

Bisogna ammettere che una generazione, la vostra, ha ritrovato la fiducia del pubblico. Detto allora poteva apparire un atto di presunzione, ma forse è solo un dato di fatto.

Credo proprio di sì. Parliamo di un gruppo di persone, con Nanni Moretti decano. Io credo che in quegli anni fosse in crisi l'esercizio. Ma il cinema comporta tante cose: chi lo scrive, chi lo pensa. Il cinema è anche chi vede un film piratato a casa. Anche quella è una faccia del cinema. Ricondurre tutto all'esercizio, alla sala, è una retorica quasi demagogica. Una roba abbastanza insensata in un momento come questo poi, in cui il pubblico è cambiato, i supporti sono cambiati. C'è internet, i dvd le *pay per view*. Per tornare a quegli anni, mi sembrava evidente che quella crisi non fosse reale. C'erano appunto i film di Moretti, i primi film di Mazzacurati, Piccioni, Luchetti. C'era una generazione composta da una quindicina, forse più, di persone che hanno realizzato film proprio belli, fatti trenta o trentadue anni. Non erano film di autori affermati ma esordi. Era evidente dunque che quel cine-

ma non era in crisi. Perché da quella gente ci si sarebbe potuto aspettare dei prodotti importanti anche negli anni a seguire. Oggi chissà. Va scomparendo la figura dell'autore. Prima, anche esageratamente, aveva come un'aura protettiva che lo tutelava dagli attacchi, dal mercato. L'autore stava sotto una certa luce. Oggi l'autorialità la misuri quasi solo sulla base dei numeri, dei risultati. È il mondo tutto che è andato in questa direzione, così anche i ragazzi non si sentono protetti dalla qualità e puntano su altro. Il mercato glielo impone, nelle sue diverse forme. Parlo del pubblico, ma la stesse leggi ministeriali privilegiano le regole suggerite dal mercato. Scambiare il mercato con la cultura è pericoloso. Non voglio nemmeno dire che i soldi debbano essere regalati, elargiti senza un criterio. La cultura può essere un business, ma bisogna saper guardare con una certa lungimiranza. Fallendo magari oggi, ma andando meglio domani, guadagnando centimetri poco alla volta. Una volta radicata, divenuta servizio dell'intera società, ecco che è anche business. Vai a chiedere oggi nel Salento agli albergatori, i ristoratori se sono felici delle stagioni degli ultimi anni. Beh, credo proprio che siano più che felici. E come è arrivata tutta l'attenzione attorno a quella terra se non attraverso la cultura? Insomma sono convinto che c'entri anche Melpignano con la sua taranta, i Sud Sound System con la loro musica, Edoardo Winspeare, Alessandro Piva, io stesso e altri con i nostri film. Certo, sono processi lunghi. Venti anni fa comunque mi era chiaro che quel manipolo di registi, sceneggiatori, attori, tutta una nuova generazione insomma, stava mettendo le basi perché il cinema uscisse dalla sua lunga crisi. Se oggi abbiamo grandi autori di successo anche all'estero, penso a Gabriele Muccino, anche molto popolari, è anche grazie ai film di Nanni e di tutta quella generazione. Domani invece, chissà. Temo che il cinema che stiamo producendo negli ultimi anni sia molto chiuso in se stesso. Spesso racconta una

realtà mediata da quella televisiva, una realtà fasulla che fatica a dialogare col resto del mondo. E poi il nostro cinema è sempre meno di ricerca. La nostra narrazione si rifà tutta alla televisione. Abbiamo sottovalutato la componente pervasiva della televisione: chi coscientemente e chi no. Non voglio parlare male della televisione, anzi. È un qualcosa di così potente, ma appunto per questo andrebbe regolamentata con attenzione. Invece è il mezzo che ci ha sopraffatti, ha modificato il nostro modo di percepire la realtà trasformando addirittura la narrazione della realtà stessa. Così anche il cinema prodotto da noi è permeato di televisione, a volte rischiamo di raccontare una realtà che non esiste se non nello schermo televisivo. Sarà stato il rimescolamento... Una volta, quando feci il primo *Manuale d'amore*, Aurelio De Laurentis, mi disse: "Qualche anno fa col cavolo venivi a fare un film comico con me... Ora però si è mischiato tutto!" Credo che sia una sintesi efficace per raccontare quello che è successo alla cultura in questo Paese: "Si è mischiato tutto".

La generazione che sta crescendo con internet può guardare in prospettiva, pensare al cinema anche in termini di sostenibilità?

Non lo so. Potremmo essere sopraffatti da questa nuova generazione. Sarebbe come una primavera, ma vedo anche il rischio di un ghetto: una generazione autoreferenziale che comunica attraverso i blog ma che non trova la capacità di trasudare, di travalicare, spostarsi dall'altra parte. Pensiamo alla politica: c'è un mondo in internet che è in netto dissenso con questo Paese. Però lo percepiamo nella realtà virtuale non in quella reale. È una grande opportunità che perderemmo se questa generazione rimanesse inchiodata al "virtuale". Non so verso cosa siamo proiettati.

Veniamo a La terra, un film che tiene insieme tante cose: la passione per il cinema di genere, un storia importante ma al tempo stesso popolare, la Puglia, il sud.

La terra era un mio vecchio soggetto che nasce subito dopo *La stazione*. Ho riletto Dostoevskij intorno ai trent'anni. Avevo letto qualcosa da ragazzo ma poi l'ho riletto. Con Piccioni ci eravamo messi a leggere i classici russi. Lo spunto de *La terra*, perciò, mi è venuto dopo la rilettura de *I fratelli Karamazov*. Aggiungiamo che nella famiglia di mio padre ci sono quattro maschi, tre quasi coetanei e uno più giovane. Da Dostoevskij ho preso l'idea che tra questi quattro fratelli ci fosse un delitto. Accanto a questo: il conflitto etico, il confronto tra il bene e il male. In un contesto però che aveva a che fare con la terra. Ci sono dei punti di contatto tra i proprietari terrieri del sud e quelli russi ottocenteschi. C'è una aristocrazia della terra anche da noi. In Sicilia è sicuramente più radicata e autentica, ma c'è anche in Puglia. L'aristocrazia russa era tutta terriera. Mi sembra di poter affermare che Luchino Visconti avesse percepito questo rapporto. In alcuni suoi film ha raccontato la terra, i russi, il sud. A me è sembrato che quella febbre del vivere che c'è nei romanzi di Dostoevskij, e che da ragazzo mi sorprendevo, mi affascina e mi faceva sentire assolto dalle colpe che mi impuntavo, fosse una peculiarità rintracciabile anche nella cultura meridionale. Avrei voluto girare il film in Calabria dove c'è il sangue che bolle, la compulsività, senza contare che mio padre è calabrese. Cominciai dunque a scrivere questo soggetto. Trovai anche un produttore che lo finanziasse. Inizialmente avrei dovuto farlo con Procacci, ma dopo *La Bionda* decidemmo di proseguire autonomamente. Così passai da Lucisano, solo che a un certo punto lo sviluppo del trattamento non mi soddisfò e mi fermai. Poi io e Procacci ricominciammo a frequentarci. Venne a vedere *Il viaggio della sposa*. Quindi gli proposi *L'amore*

ritorna. Non lo volle fare. Poi, vedendolo, poiché me lo produsse Donatella Botti, mi disse che forse si era sbagliato. Quando, dopo *L'amore ritorna*, il mio agente mi introdusse a Cattleya e non trovammo una storia che ci convincesse, Procacci si rifece vivo e ritirò fuori *La terra*. Allora ripresi a ragionarci. Procacci è un uomo dalle forti convinzioni, ha una parola sola, nel bene e nel male. Proposi il film a Starnone con cui avevo fatto un pezzo del mio percorso, ma ci bloccammo di nuovo. Mi rendo conto che il racconto che mi affascina di più spesso è un ibrido e mi rendo conto che questo fa paura, specialmente quando si è bravi come Starnone e si hanno bene in mente le regole. La conoscenza delle regole di fronte ad un ibrido ti porta ad avere la sensazione di aver preso una strada doppia e quindi sbagliata. Era un ibrido anche *L'anima gemella*. In quel momento capii che dovevo scappare da Mimmo, scappare perché se avessi continuato a lavorare con lui su quel progetto, in qualche modo le sue ragioni sarebbero diventate le mie e avrei perso tutte le mie convinzioni. Mentre dai il via ad un progetto, se senti che le persone che hai accanto e che stimi non ci credono, è la fine. Parlai allora con Angelo Pasquini, con il quale avevo scritto in passato. Con una chiacchierata mi fu chiaro che poteva essere il collaboratore giusto per quel racconto. Con Pasquini il mio modo di scrivere si è fatto addirittura più complesso. Starnone è uno scrittore vero e proprio, dalla prolificità congeniale. Pasquini è uno stakanovista. Io e Carla abbiamo aggiunto un pezzo in più alla scrittura, che non consisteva più nel dividerci le scene come facevamo con Mimmo. Con Pasquini abbiamo aggiunto un nuovo momento: le note. Per cui io scrivo le note perché prendo degli appunti, ti mando le note e scrivi le note sulle mie note. Quindi me le mandi.... Nel soggetto c'erano due storie: la vendita della terra e il delitto. Con Pasquini riuscimmo a comprendere subito che le due storie dovevano confluire e che il film aveva bisogno di

una quadratura. La questione della terra, che era la ragione per cui il personaggio di Bentivoglio scendeva, doveva servire a risolvere il delitto. Risolto questo abbiamo lavorato solo attraverso internet. Abbiamo scritto e riscritto. Io stavo girando un film in Bulgaria, ho vissuto tre mesi a Sofia, per cui ero comunque in un ambiente che ricordava quel sud che volevo raccontare. Importante è stato anche l'incontro con Fabipo Cianchetti, che avevo amato come direttore della fotografia in *The Dreamers*. Fabio ha capito il mondo che volevo mettere in scena nonché la dimensione epica del racconto. Nella fotografia dei miei film precedenti c'era la volontà di fermare al volo dei momenti, soprattutto in *Tutto l'amore che c'è*. A poco a poco, invece, è come se avessi avuto più bisogno di forma, di profondità. *La terra* mi sembrava dovesse avere l'andatura di un classico, avevo bisogno pertanto di una fotografia che avesse dentro un "corpo". L'incontro con Cianchetti è stato fondamentale. Quel film sarebbe un'altra cosa senza quella fotografia. Io avrei dovuto fare la parte che faceva Solfrizzi ma, dopo il terzo giorno di riprese, Procacci sul set mi suggerì un cambio. Mi propose Tonino, l'usuraio, un ruolo da otto pose invece delle ventisei previste per l'altro. Ho accettato al volo senza riflettere, proponendo a Solfrizzi, che aveva voglia di lavorare con me, l'altro ruolo. Mi trovai così a interpretare questo strozzino, questo criminale, con una attrice più vecchia di me nel ruolo della moglie. In scena, poi, il mio problema è sempre il "peso". Mi riferisco al discorso che facevo prima di Depardieu. In scena mi sento sempre poco "pesante". Così ho cominciato ad avere paura. Non sapevo cosa inventarmi. Ho cominciato dai costumi, partendo da un dettaglio. Ricordavo di uno nel mio paese che metteva sempre un maglione a collo alto, un dolcevita in filo di scozia, anche sotto le camicie. Quindi con il truccatore, il parrucchiere, la costumista abbiamo fatto il lavoro: prima la pancia e poi il naso, il vaiolo. Poi ancora

la forfora e i pochi capelli, la tinta prima nera, poi rossa, poi di nuovo nera... Ed è venuto fuori Tonino. La prima volta che sono arrivato sul set ho sentito che la troupe era colpita. Il mio primo giorno sul set c'erano 40°. È stato devastante. Avevo dell'ovatta in bocca, dei tappi nel naso, un trucco forte in faccia. E dovevo stare sul set, pensare al film. Oltretutto il personaggio era laido. Credo che questo tipo di personaggi mi siano venuti anche bene, come quello con Piva ad esempio in *Mio cognato*, però mi procurano una certa sofferenza. Il personaggio di *Mio cognato*, forse una delle cose migliori che ho fatto da attore, mi faceva orrore starlo a interpretare. Io sono nato in un quartiere molto popolare. Mio padre e mia madre mi hanno iniziato alla bellezza, all'arte, in casa non si parlava in dialetto. Ma intorno avevo tutta una realtà abbastanza degradata e intrisa di una certa violenza che mi terrorizzava. Quando mi è capitato di ritrovarmi con qualche personaggio fatto di quella stessa pasta, ho provato lo stesso orrore di una volta. È come se li rivedessi con gli occhi di allora, quando li sentivo bestemmiare.

Il vantaggio magari è proprio questo.

Forse sì, ma mi costa fatica. Un giorno sul set de *La terra* sono andato nel camper, mi sono tolto la camicia e sono rimasto in canottiera, con il trucco, la collana. Mi sono ritrovato nel bagno e mi sono guardato allo specchio. Mi sono reso conto che questo personaggio aveva anche una sua sensualità su cui ho riflettuto. C'è una scena nel film quando il personaggio dà un morso all'orecchio a Bentivoglio. Quella era una scena che doveva essere girata nel mezzo della processione ed era diversa, mi era rimasta fuori. Ragionando con Carla ho realizzato che non volevo raccontare il male intellettualmente, bensì attraverso la sua carnalità, sensualità. Ho pensato così che per spaventare Bentivoglio potessi sussurrargli qualcosa

all'orecchio e poi morderlo, che è una cosa quasi innocente. E che però ti fa sentire l'alito del male addosso. Ecco, volevo che il film, il trucco, gli attori, fossero intrisi di carnalità. Sul set tra me e Bentivoglio c'è stata una certa distanza. Fabrizio ha fatto un grandissimo lavoro di cui sono entusiasta e fiero. Si è proprio trasformato. Secondo me anche lui ha sofferto, anche lui era in un momento molto complicato. E io ero veramente stressato. Così lui, per proteggersi, spesso se ne stava per i fatti suoi, ed io per i miei, pur essendo amici fraterni. Lui ha provato la sua solitudine e io la mia. Per me è stato devastante tenere in piedi la baracca. Quattro fratelli, per cui solo i loro punti di vista erano quattro inquadrature: portare a casa il programma era davvero una impresa. Un film tutto psicologico e con la pretesa di fare qualcosa che assomigliasse anche a un thriller. Devo essere sembrato un pazzo a chi non si è fermato a riflettere sulle difficoltà che sostenevo. Quando cominci a pensare di essere solo, mantenere lo sguardo lucido sull'obiettivo, continuare ad inseguirlo è veramente dura.

Richiama un certo cinema italiano di genere degli anni Settanta, con in più uno sguardo sulle contraddizioni e le zone d'ombra di un sud non incontaminato e folkloristico...

Io volevo fare un film che fosse la parte oscura di *Tutto l'amore che c'è*. Quel ritorno in Puglia era stato per me una epifania, avevo ritrovato la mia terra, mi sono fidanzato con una ragazza del mio paese, avevo girato sul balcone di casa di mia madre: una gioia. *La terra* invece è l'altra parte. Torni e a un certo punto pensi di poter andar via. Invece c'è qualcosa o qualcuno che comincia a trattenerci e comincia a pretendere che tu non vada più via, che resti lì a risolvere i problemi. Ti invischi come nelle sabbie mobili. Scherzosamente ho pensato che *La terra* avrebbe avuto potuto avere un altro titolo: "La frana". Tu

pensi di trovare qualcosa di solido che ti sostiene, la terra appunto. Ma quella terra comincia a sgretolarsi e tu cominci a scivolare, a cadere giù, a precipitare in un vortice e a esserne inghiottito. Volevo anche raccontare la famiglia: il risvolto benefico e salvifico che può avere quando vai via e poi torni. Ma anche altro: il familismo, croce e delizia di questo Paese. Se ci pensiamo, non è un male tutto del sud: la tragedia di Cogne cos'è se non un episodio di familismo? Nel nostro Paese la famiglia spesso da istituzione diviene valore, cui ricorrono gli slogan politici più abusati. Di questa cultura siamo i principali divulgatori nel mondo. Il film riflette questa contraddizione profonda tra ambiguità e gioia della famiglia. Perché ad un certo punto quando si dice la "mia" famiglia si prova dentro quel sottile ed ambiguo compiacimento che prova Bentivoglio quando copre tutto e dice, sentendosi il capofamiglia: "Non vi preoccupate, ci penso io". Questo ho cercato di raccontare. Poi c'è sempre qualche pugliese che si incavola: perché ho fatto parlare in barese nel Salento. Alcuni a Mesagne, in provincia di Lecce, se la sono presi per *La terra*. Ma io non riesco a condividere la retorica del dobbiamo cambiare. Ho una idea abbastanza tragica del sud ma dentro questa tragicità trovo tutta la bellezza dei luoghi, la loro vitalità fatta anche di violenza. Epurare il sud di tutto questo equivarrebbe a cristallizzarlo, a renderlo un museo delle cere. Non mi posso augurare questo, poiché non ci sono solo gli scenari. O, meglio, sono scenari che attivano una cultura, un modo di vivere, di percepire la realtà. Quelle case bianche non sono solo facciate, c'è dentro gente che vive. Si può smussare, correggere, non epurare. Io non sono per la "bonifica" del sud.

Aver voluto fare del colpevole il personaggio all'apparenza più puro, il più politicamente corretto è un espediente narrativo o implica un giudizio su un nuova tipologia giovanile e meridionale?

Costui viene dal mondo della fede, quello apparentemente più radicale, manicheo secondo il quale c'è il bene da una parte, il male dall'altra: un male che sa individuare meglio della gente comune, perché sa fiutarlo, sa metterlo a fuoco. È in virtù di questa idea del mondo che si convince della giustizia del suo delitto. Si tratta di schegge di quella letteratura che mi affascinava da ragazzo e indagava sul confine tra il bene e il male. Perciò è stato un bene che alla fine sia riuscito a fare film.

Con questi tre film la critica ti ha riconosciuto una certa "autorialità".

Io stesso mi sono reso conto di fare qualcosa che per la mia storia aveva un certo significato. Poi sono passato a *Colpo d'occhio*, che a ben guardare è un altro *La bionda*. Un film proprio sulla parte nera, che mi riguarda molto direttamente. Questa parte nera è presente anche ne *La terra*, o dai tempi de *La stazione*, ma con una prospettiva più sfumata. *Colpo d'occhio* è nato in maniera abbastanza singolare. C'era Riccardo Scamarcio che voleva fare un film con me. Io onestamente non avevo visto i suoi film. L'ho conosciuto mentre stavo preparando *La terra*. Mi sembrava avesse una bellissima faccia torbida, ambigua, non me lo immaginavo come un eroe da ragazzine. Lui mi stimava, gli piacevo, per cui un giorno l'ho chiamato al telefono e l'ho invitato da me. Mentre lo aspettavo a casa ho pensato: e se Scamarcio non sapesse che arrivando qui non trova il fratello maggiore, il punto di riferimento, ma uno che per ragioni anagrafiche, per ragioni legate al successo, alla vanità, sarebbe anche pronto ad ucciderlo? E se io a mia volta non sapessi che dietro questo ragazzo che si vuole apparentemente affiliare c'è uno che mi entra in casa per portarmi via tutto ciò che ho di più caro, anche la donna? È da questo pensiero negativo formulato nel corso dell'attesa di Riccardo che prende

spunto *Colpo d'occhio*. All'inizio pensavo che il contesto del film dovesse essere quello della musica classica, poi Scamarcio mi ha proposto un pittore poiché sua madre è pittrice. Si sentiva più vicino al mondo dell'arte.

Ma c'entra anche la figura di un tale di nome Alberto Rubini, il quale aveva l'abitudine di condurre il bambino in giro per musei...

Sì, mio padre mi portava nei musei, come si evince da *L'uomo nero*, ma mi ha fatto conoscere la pittura dell'Ottocento, del Seicento, non l'arte contemporanea. Per *Colpo d'occhio* ho sposato l'idea di Scamarcio. È un film sulla cui scrittura ci siamo soffermati tantissimo. Sebbene il racconto mi spingesse in una certa direzione, volevo che fosse il personaggio interpretato da Riccardo il vero protagonista della storia, quello in cui avrebbe dovuto immedesimarsi lo spettatore: il buono. Un artista che, preda delle sue ambizioni, rivendica il suo esistere, il senso della sua vita con tutta l'energia. L'operazione non era semplice. La storia originaria prevedeva che un critico d'arte molto importante con un problema: qualcuno che lo ricatta. Lui è schiavo di questo ricatto e non sa come fare. La sua vita è appesa a un filo perché prima o poi il ricattatore lo distruggerà. Un giorno ha un'idea, non sappiamo qual è, ma si anima di energia e si mette a fare una ricerca. Individua, nelle diverse accademie, l'artista più promettente che c'è e gli si mette al fianco. Lo fa crescere, lo fa diventare importante. Poi improvvisamente gli dice: se vuoi continuare ad avere tutto questo successo, clamore e privilegi, mi devi uccidere quella tale persona. Altrimenti ti levo tutto! Da questa storia molto meccanica e molto semplice ero partito per raccontare di un artista pronto anche a uccidere pur di non perdere ciò che aveva conquistato. Ma questo film aveva come protagonista assoluto il critico. Mentre io restavo della convin-

zione che il protagonista dovesse essere il giovane, l'artista. Volevo che il pubblico stabilisse un'empatia con il personaggio buono o comunque il meno cattivo, anche per sfrondare il racconto degli elementi gotici di cui era dotato. Il risultato mi ha portato però in una direzione diversa. L'artista non è stato percepito come il buono, la sua ambiguità ha prodotto nella spettatore un sospetto e un giudizio tali da non permettergli di compenetrarsi nelle sue ragioni. Invece l'altro, il critico, essendo travolto da una sofferenza profonda, in quanto Lulli è stato tradito, ha le corna, è stato in qualche modo compreso: il pubblico lo ha accettato di più. Ho pensato criticamente anche alla fotografia. Quanto alla mia interpretazione, ho temuto di nuovo di non essere sufficientemente pesante. Scamarcio invece mi sembrava troppo sbrindellato. Così ho inchiodato Scamarcio, mi sono inchiodato a mia volta per darmi appunto un "peso". Ho fatto tutto un lavoro per sostenere un copione che ritenevo difficile, tutto teso a dare forma e corpo. Il film ha delle scene molto belle e intense. Forse nella sua interezza è un film che avrebbe dovuto coinvolgere di più, essere più di pancia che di testa. Non l'ho ancora rivisto, ritengo di non avere ancora maturato il distacco sufficiente per poterlo valutare. Rivedo le cose che ho fatto quando sento che non mi appartengono più. Ciò mi offre l'opportunità di esprimere un parere in qualche modo obiettivo. Quando ci stai ancora dentro, funziona meno: ti ricordi gli attacchi, le inquadrature, ma non serve a nulla.

Anche Colpo d'occhio presenta elementi da film di genere. C'è stato qualche modello di riferimento?

Sono partito dall'idea che non volevo una fotografia simile a quella de *La terra*. Volevo fare un film freddo, volutamente, che riproducesse una caratteristica tipica dell'arte contemporanea: spazi molto ampi, piccoli soggetti

all'interno di grandi spazi. Per cui abbiamo scelto ambienti veramente grandi. Come nel caso dello studio di Lulli dove, aprendosi quella porta, l'impatto doveva essere mozzafiato: ambienti grandi, ma non colmi. Volevo riprodurre certe modalità espositive tipiche dell'arte contemporanea. Anche le scenografie andavano ripulite dal rischio del "gotico". Nonché la luce. Non mi sembrava giusta una luce drammatica, con i tagli. Non volevo che la luce avesse quel corpo come ne *La terra*: con chiaroscuri e un'atmosfera tenebrosa. Prima ho inseguito il direttore della fotografia di *Match Point*, Remi Adefarasin, poiché mi sembrava che nel mio racconto ci fossero punti di contatto con quel film. Avevo letto che il protagonista leggeva in scena *Delitto e castigo* e mi ero fatto un'idea. All'inizio non ho visto il film di Woody Allen volutamente, non mi volevo trovare di fronte a qualcosa che mi piacesse al punto da influenzarmi, o paralizzarmi. L'ho visto quando ho ultimato la sceneggiatura. L'ho trovato un capolavoro, ho provato anche un grande imbarazzo. Credo in un cinema che abbia profondamente a che fare con la ricerca. Se accanto a te scopri un ricercatore che ha già trovato tutto, raggiunto la perfezione, sembra che il cinema non abbia più senso. Ho mandato a il soggetto a Adefarasin e lui mi ha seguito per un po'. Poi è partita una produzione americana che è durata tantissimo cosicché mi ha mollato. Avevamo in Italia una grandissima tradizione di direttori della fotografia che a mio parere oggi non c'è più. Questo senza togliere nulla ai direttori della fotografia del momento, anzi. Lo standard medio italiano è altissimo ma, appunto, è uno standard. Mi sembra di non riuscire a distinguerli nelle loro differenze. Anche chi magari in passato aveva un segno molto forte, chi si distingueva per un segno personale, alla luce dei cambiamenti, della richiesta del mercato, ha sentito la necessità di omologarsi al modello più in voga. Io invece ero alla ricerca di una fotografia particolare, che alludesse alla



Tutto l'amore che c'è (2000)

freddezza senza esserlo. La freddezza, sullo schermo, può prodursi in squallore. Non era questo ciò che volevo. Piuttosto una fotografia che mimasse la freddezza, la suggerisse, ma che nel corpo mantenesse una sua gradevolezza. Avevo incontrato Vladan Radovic, il direttore della fotografia, da ragazzo perché era un assistente di Paolo Carnera con il quale ho fatto tre film. Mi era piaciuto il suo modo di lavorare per cui ho pensato che fosse giusto far debuttare un giovane. Non so ancora però se il film che gli ho fatto fare fosse nelle sue corde. Ero partito dall'idea che gli ambienti dovessero essere poco legnosi ma molto ferrosi e vetrosi. Quando abbiamo cominciato a vedere le prime immagini, mi è sembrato troppo freddo. In stampa certi ambienti li abbiamo riscaldati. Anche per la musica ho dovuto lavorare molto. Non avevo un'idea precisa sul genere da utilizzare. Avevo conosciuto Donaggio con *L'anima gemella*: un mito assoluto, che per quel film è stato fondamentale. Già ne *La terra* ho cominciato a rompergli le scatole, a pressarlo, perché in un film che non aveva nulla della commedia, improvvisamente la musica di Donaggio mi sembrava barocca, ridondante. Con la musiche dei miei film posso fare casini. Sono un appassionato di musica classica, la conosco un po'. Lavorando con la musica a volte mi è sembrato di essere sul punto di perdermi tra le infinite possibilità, intervengo molto e magari sbaglio. Il musicista ci arriva da sé, suggerisce la sua idea. Indicargli un percorso è come privarsi della possibilità che l'altro ti regali pezzi del suo mondo. Una sorta di arricchimento. Su *La terra* con Pino abbiamo molto lavorato. Molti dubbi sui diversi temi. Tanta tensione. Per questo mi ero ripromesso che il film successivo l'avrei fatto con un altro. Non per Donaggio, ma la nostra familiarità mi sembrava che a un certo punto fosse controproducente. Quando ho pensato alle musiche per *Colpo d'occhio* individuare il musicista è stato complicato. Se dentro di te riesci a immaginare la musica per

il tuo film, il film è come se dentro di te esistesse già. In quel caso non hai individuato solo la musica ma un umore, un clima, un ritmo. In *Colpo d'occhio* convivevano diverse tonalità, anche contraddittorie. A un certo punto, non sapevo che fare e ho chiamato Pino. Ci siamo parlati con molta amicizia. Lui ha buttato giù un tema. Mi è sembrato bello e giusto. Pino ha cominciato a lavorare sugli altri temi. Ho cominciato ad appoggiarli sulle scene, ma mi sembrava che tutto si appesantisse. Mi dicevo che forse avrei dovuto avere più coraggio e non mettere la musica. Diciamo che è stato un film tribolato, a volte mi sembrava di lavorare contro il film, contro la direzione che autonomamente quel progetto aveva scelto di darsi. Il soggetto originariamente era un plot di tipo hitchcockiano. Poteva piacere o non piacere ma era così. Poi ho cambiato il protagonista, non più quello ma l'altro, ho costruito dentro una storia d'amore. Gli aspetti naturalmente gotici li ho tolti via sistematicamente. Insomma, un lavoro enorme per deviare il corso naturale indicato dallo spunto iniziale. A volte anche questo può essere un modo di lavorare. D'altronde è normale che la cosa che ti viene più facile non la fai. Uno si mette alla prova, vuole superare i limiti. Certo, così rischi di non abbandonarti al tuo genio è animato da un talento che gli viene direttamente dalla natura. A volte è opportuno lasciarlo fare e basta, senza tante domande. Ma tu non sei solo natura, sei anche esperienza, il lavoro che ci metti. E allora cambi, modifichi, cerchi altre strade.

In questo film, come nel successivo L'uomo nero, l'arte risulta faticosa, è un lavoro duro, insidioso, anche ingrato.

Credo nel lavoro. Se arrivando a diciotto anni a Roma non avessi lavorato, nulla sarebbe potuto accadere. Credo molto nell'opportunità che il lavoro ti offre di cambiare il corso della vita, anche nella voglia alfieriana di chi si

impegna nelle cose. Senza queste convinzioni la mia natura probabilmente mi avrebbe portato da un'altra parte. Orazio in una massima afferma che la materia resiste alla forma. E io procedo con questa idea che la materia vada modellata, lavorata. Certo, se diventa un'ossessione, rischi di perdere l'occasione di esprimerti anche nell'inconsapevolezza, di chiuderti di fronte a ciò che naturalmente potrebbe arrivarti dal mondo circostante. Per abbandonarsi però ad un film, al corso che naturalmente sembra indicarti quella certa avventura, si deve avere molto coraggio. È per questo che sono convinto che pretendere di decidere, di controllare tutto non sia sempre espressione di forza ma anche di insicurezza. E non è tutto, magari si nasconde altro: un'idea della vita rischiosamente cinica. Ovvero l'incapacità di credere a ciò che ti sta intorno.

Arriviamo così a L'uomo nero. Da dove cominciare? Dal principio?

Dopo *La terra* io, Carla e Pasquini siamo stati molto contenti del risultato e anche molto gratificati da ciò che ci è arrivato dall'esterno. Abbiamo perciò scritto *Colpo d'occhio* con molta fatica ma - come dire - certi del nostro valore. Il film però, una volta montato, ci ha lasciato delle zone d'ombra e ha fatto vacillare alcune nostre certezze. Quando abbiamo ripreso a lavorare, abbiamo provato la difficoltà che si prova quando, dopo essere stati disarcionati, si rimonta a cavallo. Così ho deciso di smontare quel trio e di ritornare a Mimmo Starnone. Abbiamo scritto un altro soggetto, non è piaciuto, ci sono venuti dubbi e ci siamo fermati. In seguito lo abbiamo pubblicato sotto forma di racconto. Si trattava di un trattamento che abbiamo intitolato "Il cattivo soggetto", perché non è piaciuto. È la storia di un bandito. In una piccola contrada di campagna del mio paese c'è semplicemente una chiesetta con

tre case di pastori. Attaccata a questa chiesetta c'era un tempo una piccola scuola con un'aula sola, che raccoglieva i figli dei pochi che vivevano lì intorno. Ultimamente è venuto fuori che da latitante Provenzano, forse, ha alloggiato da quelle parti. Sono partito dunque dall'idea di un mafioso che va a nascondersi in una canonica di campagna e ho cercato di raccontare il rapporto che nasce tra questo prete del nord, in crisi, e un mafioso. Il loro rapporto e la salvezza che entrambi trovano nella vita dell'altro. Il produttore però mi ripeteva: "Perché in campagna? Perché isolati? Voglio vedere questo prete dove va fare la spesa". Io allora sentivo pericolo di televisione, di fiction, di preti... A me piaceva l'idea della sospensione, ma il produttore non mollava, così ho lasciato perdere io e accantonato tutto. Intanto Carla da sempre mi diceva di raccogliere un po' dei miei ricordi sugli anni Sessanta. C'era in particolare una scena cui ero profondamente legato. Andavo con mio padre a Bari con il treno delle Calabro-Lucane che a quell'epoca si muoveva ancora con una locomotiva a vapore. In prossimità di un istituto religioso c'era un cortile su cui passava un viadotto. Il treno si affacciava su questo cortile e se c'era un macchinista, uno che si chiamava Gimignano, un anarchico, senza divisa, con il fazzoletto rosso, in prossimità dell'orfanotrofio sentivi fischiare il treno e vedevi lanciate in aria manciate di caramelle. Gimignano è finito anche sui giornali per via delle sue caramelle lanciate agli orfanelli, ma io allora non avevo idea di chi fosse questo macchinista. Vedevo solamente il suo braccio nero e i bambini urlanti, festosi. Sono partito da questa immagine che mi stava a cuore e ho rimesso in piedi un altro vecchio soggetto che avevo scritto per Rita Rusic con Starnone, forse dopo *Tutto l'amore che c'è*. La storia di un bambino orfano di madre con una padre postino con la passione per la pittura. Il bimbo vive con la nonna materna e fra questo bimbo e il padre c'è una certa distanza. In paese tutti sfottono

questo postino per la sua fissazione per la pittura. A un certo punto il padre parte per Firenze, perché c'è una mostra di Van Gogh, il suo pittore preferito. Ed è costretto a portarsi dietro il bambino. All'inizio il bimbo è sospettoso nei confronti del padre che si spaccia per un artista. Addirittura se ne vergogna. Poi intorno a un quadro di Van Gogh, *Notte stellata*, il padre riesce in qualche modo a farsi conoscere, a farsi amare. C'era anche un altro elemento: il bambino, sapendo dell'amore del padre per quel quadro, per una casualità tutta bambinesca, ha l'opportunità di rubarlo. E lo consegna al genitore. Tutto il mondo parla del furto e il padre che pensava di restituirlo, ma che a sua volta lo smarrisce, decide di farne una copia. Da questo vecchio soggetto di un pittore dilettante alle prese con la copia di un quadro, nonché dallo spunto delle caramelle, nasce *L'uomo nero*. È stata una vera gioia scrivere quel copione. Lo abbiamo scritto anche molto velocemente, in sei o sette mesi. All'inizio il problema era il bambino. Ho fatto mille provini, ho cercato tantissimi bambini, anche se quello che alla fine ho scelto lo avevo individuato subito. Facevo provini su provini perché quello che mi piaceva mi faceva paura e preferivo cercare altro. Paura perché temevo che mi avrebbe creato mille problemi. Guido è un bambino molto turbolento. Intelligentissimo, ma una vera furia. Poi mi sono arreso: con quegli occhi era ciò di cui avevo bisogno.

Come si diceva, anche in questo film l'arte costa fatica.

In questo ultimo film c'è piuttosto anche la frustrazione, la sofferenza del non essere riconosciuto. Io ho vissuto in provincia in una famiglia abbastanza singolare. Da ragazzino non me ne rendevo conto. Con la passione per l'arte mio padre mi portava in giro: a Londra, a Parigi... Allora per me era incomprensibile che mio padre sostasse due ore davanti a un quadro, temevo sempre che stesse per

succedere qualcosa di pericoloso, che volesse rubarsi le tele. Oppure mi annoiavo, mi facevano male le gambe. Volevo mettere in scena quella passione, la convinzione che anche in un dilettante può nascondersi un'indole da artista, che va in qualche modo riconosciuta e rispettata. Non volevo fare un discorso sociologico. Però dentro c'è anche questo. Negli anni Cinquanta e Sessanta c'è stata una fioritura di postini-pittori; ferrovieri-poeti; maestri-cantanti. Alla fine della guerra il popolo era massa e basta. Poi i singoli hanno cominciato a voler emergere, ognuno con la propria individualità. Hanno cercato di smarcarsi dalla condizione di uomini della strada, da quel grigiore. Hanno cercato di dare un senso attraverso una tensione artistica, una proiezione verso il bello. In risposta però questa gente è stata molto bistrattata. Leopardi, che era uno molto detestato, diciamo così, dalla "sinistra" del suo tempo, affermava di non poter immaginare masse felici senza partire da singoli felici. Ricordo una vecchia intervista televisiva di quando ero ragazzino, fatta a De Chirico che parlava appunto dell'Impressionismo. Diceva che gli impressionisti erano stati la iattura della pittura perché avevano varato un genere che permetteva a qualsiasi dilettante di imbrattare una tela e sentirsi un artista. Per certi versi De Chirico era nel giusto. Il riferimento pittorico di mio padre infatti, che era un dilettante, era Cezanne e non Rembrandt. Questo perché Cezanne è più facilmente riproducibile. Mentre con Rembrandt è un'altra storia! Secondo me oggi gli eredi di quegli uomini di una volta che sognavano attraverso un'attitudine di emergere dalla massa - lo dico con vivo dispiacere - sono quelli del *Grande Fratello*. Sono quelli che oggi in molti casi non sanno fare niente. Un tempo c'era una sorta di tensione, una voglia di fare, di esprimersi attraverso un talento. È roba però che non è stata riconosciuta, rispettata. Anzi sono tutti aspetti che nell'epoca delle specializzazioni sono stati irrisi, disprezzati. Sono gli intellettuali ad aver sbagliato con le loro

valutazioni. Non hanno saputo riconoscere il significato profondo di quella pulsione. E quell'umanità così ha perso i suoi punti di riferimento. Non trovando la possibilità di essere accolta, quella gente non ha più creduto in ciò che faceva e ha cominciato a pretendere di essere riconosciuta senza un perché. E in politica a frotte si sono spostati da sinistra verso destra. Questa, diciamo, giusta o sbagliata che sia è la considerazione di tipo sociologico, che ha mosso noi scrittori nella stesura del copione.

Ma non c'è solo questo nel film. È evidente il bisogno di esorcizzare la sconfitta paterna. Riscattare come figlio, con il successo di attore e regista cinematografico, l'insuccesso del padre che incombe come un'ombra sinistra, una condanna preventiva, inibitoria.

Dal punto di vista psicologico infatti ho cercato di raccontare come un figlio si confronti con la figura del padre. I figli spesso non amano ritrovare nei loro genitori le persone. Pretendono che i genitori interpretino il ruolo da genitore e basta. Un figlio vede il genitore che balla e ride, ne prova fastidio, non accetta che il padre pianga, rida scompostamente. È difficile accettare che dietro quella figura c'è un uomo con le sue contraddizioni, le sue pulsioni. Nella maturità è più facile riconoscere chi sia il proprio genitore, è allora che si capisce il ruolo autentico che ha occupato nella tua vita, si accettano le cose che quando eri bambino ti sembravano storte. Questo ho cercato di raccontare: il bimbo non sopporta il padre, gli sembra un cialtrone animato da tante ossessioni, un frustrato che piange. Anche un violento, talvolta una furia. Mentre ha il mito dello zio con la sua vitalità tutta positiva. Un uomo che da adulto poi, di quella vitalità perderà ogni traccia. Scarmario è stato bravissimo. In quella scena da vecchio con le gambe storte era veramente notevole. Capisci tutto: che si tratta di un uomo che dentro il

suo negozio ad affettare prosciutti s'è consumato completamente. Mentre il padre con questa sua tensione verso il bello, verso l'arte, in qualche modo si è salvato. Qualcuno mi ha anche chiesto perché mantiene un simile segreto per tutta la vita? Perché, se lo avesse detto, avrebbe aggiunto agli occhi del figlio un'ennesima piazzata, avrebbe fatto altro rumore, come durante la scena del compleanno, quando sfascia tutto. Invece così, mentre nel passato sembrava un inetto, un debole, nel presente dimostra senza ostentazione ma con il silenzio tutta la sua nobiltà e la sua forza. Con quel senso cavalleresco, che forse è una caratteristica di alcuni miei film. Il silenzio infatti mi sembra lo stesso atteggiamento del mio personaggio nel finale de *La stazione*, nonché de *Il viaggio della sposa*: una sorta di eroicità basata sulla comprensione. E l'accettazione del perimetro assegnato fatalmente ad ognuno entro cui agire.

Oltre ai personaggi maschili, dominanti, come il figlio, il padre, lo zio, emerge un personaggio femminile a suo modo forte.

So bene quanto negli anni Sessanta in Puglia, al sud, ci fossero donne assolutamente calate nella modernità. Io racconto una donna che lavora in un piccolo paese, che esce con la sua gonna in mezzo agli uomini e porta anche del denaro a casa dove vive con un sognatore. Questo doveva essere in origine il titolo del film. Forse avrei fatto bene a chiamarlo così. Insomma, una donna che ha a casa un sognatore e che lo ama, sua croce e delizia. Ne rispetta le ambizioni, le incoraggia addirittura. Volevo ritrarre una donna con un temperamento, lucida, non la donna del sud soggiogata dal marito. Penso di esserci riuscito. Valeria è una mia carissima amica, ma non avevamo mai lavorato insieme. Non avevo mai trovato un ruolo veramente adatto a lei. Ho trovato che ne *L'uomo nero* ci fosse

quello giusto, sebbene sia partito all'inizio col chiederle qualcosa che fino ad allora non aveva fatto: disattivare la sua inclinazione alla seduzione. Valeria è una così bella donna, da sempre, e se hai uno strumento a portata di mano come quello del fascino, è normale che un'attrice lo tiri fuori anche in scena. Per quel personaggio però io volevo qualcosa di diverso: una donna sì bella ma soprattutto forte, che torna a casa con quel tono lì. E Valeria è stata bravissima, ci siamo capiti, ci ha messo anche tanto di suo. Anche Scamarcio è stato speciale. In pochi immaginavano che potesse interpretare un ruolo da commedia in quel modo. Una virilità gaglioffa, un po' alla Marcello Mastroianni o Jean-Paul Belmondo.

Tornare a raccontare la provincia significa sentirsi a casa?

Io in realtà ormai faccio avanti e indietro. Dopo *L'uomo nero* ho provato a scrivere un film per la stessa produttrice, che non era ambientato in provincia, partendo da un piccolo racconto di Jorge-Luis Borges, ma non ci siamo trovati. Mi piace questa cosa che ogni tanto qualche film si blocca. Perché così finisce che hai una specie di personale magazzino di storie: storie che sedimentano, si strutturano, che semmai diventano parte di qualche film successivo. Infatti a Procacci piaceva una storia che avevo in mente da tempo e che abbiamo deciso di sviluppare. Ha a che fare di nuovo con la provincia, anche se non in maniera diretta. Si tratta di un film sull'oggi. Un gruppo eterogeneo di individui, una delegazione di paesani meridionali, si ritrova a fare un viaggio a Parigi per riprendersi un'opera d'arte appartenuta ai suoi avi e adesso finita in un magazzino del Louvre. Il film è anche molto *on the road* con provinciali un po' sgangherati, a volte cinici e spietati, senza amore per il loro paese, che nel corso del viaggio sviluppano miracolosamente uno spirito identita-

rio in grado di permettere loro di tornare uniti e vittoriosi sebbene in un finale contraddittorio.

Quanto della provincia fino ad ora raccontato, anche in vista di scelte future, può dirsi legata alla realtà?

La realtà! Io con Starnone ho scritto anche una sceneggiatura per la televisione, un film, o meglio una miniserie in due puntate su Leopardi. Ho lavorato su questo progetto sei anni, poi Starnone è uscito e ho chiamato Pasquini. Poi è uscito il produttore, è arrivato un altro produttore: un lavoro interminabile che solo io potevo accettare. Alla fine questa cosa è stata anche annunciata sui giornali ma non è stata mai realizzata. Quando entri nel merito delle logiche del palinsesto e cominci a capire che la tua storia si dovrà scontrare con formule già collaudate che raccontano di commesse, medici, carabinieri, il poeta sgorbio, che non fa sesso, intellettuale nichilista e senza Dio, è troppo triste e con fatica individua un pubblico possibile. Da noi il coraggio di fare queste operazioni non c'è più. Ho fatto questo ragionamento perché l'appunto che Tommaseo faceva a Leopardi era di non preoccuparsi delle masse, del sociale. La letteratura invece, secondo il filologo, doveva necessariamente rivolgersi al popolo nel suo insieme, alla società. La storia di un pastore errante, di un singolo e dei suoi vagheggiamenti sulla luna appariva una perdita di tempo, un racconto fine a se stesso. Semplice assenza di azione. Si tratta di una tendenza che in Italia ha soffocato in qualche modo il romanzo e di fatto ha orientato il cinema. Il cinema più grande da noi è resta quello neorealista. La critica, gli intellettuali in generale, hanno orientato questa tendenza. A dispetto di questa tradizione, Fellini dichiarava provocatoriamente di amare il cinema-menzogna e non il cinema-verità. Io stesso credo in un cinema che serva a spaziare, a raccontare non solo ciò che abbiamo intorno. La realtà può essere splendi-

damente raccontata dalla televisione quando questa è fatta bene. Il cinema può andare oltre la realtà, raccontando non solo ciò che si vede ma soprattutto ciò che sfugge.

Sarebbe possibile immaginare un film diretto a partire da un soggetto o una sceneggiatura altrui? O addirittura basato su un romanzo?

Non ho nessuna prevenzione verso quello che mi può arrivare dall'esterno. Da lettore in passato privilegiavo la letteratura ottocentesca. Avevo una voglia vorace di leggere e rileggere classici: i russi, i francesi, i tedeschi, e guardavo con sospetto alla letteratura contemporanea. Negli ultimi anni invece mi sono avvicinato con quella stessa sistematicità agli scrittori di oggi. Così mi capita spesso di imbartermi in un libro che mi sembra giusto da trasporre al cinema. E sono anche aperto a sceneggiature scritte da altri. Chiaramente che se parte da te quello che scrivi ti conquista, mentre lo scrivi si palesa dentro di te. Una cosa che ti arriva dall'esterno ci mette di più a coinvolgerti, non c'è il tuo sangue. Con un libro è diverso, ti conquista perché c'è del tuo nel leggerlo. Una sceneggiatura, che è più tecnica, è più complicata da rendere propria. Comunque non ho nulla contro quei registi che si limitano a realizzare un copione senza averlo progettato. Li invidio. Ci vuole una grandissima tecnica, nonché tanta consapevolezza. E poi un regista si racconta comunque. Lo fa attraverso le immagini, la recitazione degli attori, il ritmo, lo sguardo con cui riproduce il mondo.

In chiusura, parliamo dell'attore Rubini, spesso al servizio delle grandi produzioni.

Come attore mi sono gradualmente tirato indietro man mano che cresceva la passione con cui lavoravo ai miei film. Di recente invece ho confessato al mio agente di

voler tornare a fare qualche film da attore. Dopo aver fatto tante commedie, aver indossato giacche e cravattoni verdi, gialle, a righe, aver tinto i capelli di tutti i colori, praticato una serie di dialetti, oggi avrei voglia di interpretare un personaggio magari più profondo e problematico. Se cominci a fare l'attore quando sei libero, come ho fatto per un periodo dovendo preoccuparmi dei miei film da regista, finisce che non scegli più. Fai ciò che ti capita. Non fai tutto, se c'è qualcosa che non ti piace, lo eviti. Però fare l'attore significa anche rifiutare, aspettare. Ho sempre pensato che il mestiere dell'attore equivallesse a qualcosa che ha a che fare con la giovinezza, per quell'irresponsabilità, quella inconsapevolezza, che sono condizioni necessarie al lavoro dell'attore. Il lavoro che fai su te stesso si basa sostanzialmente su un processo di deresponsabilizzazione. Non dico che questo sgravi del suo peso il lavoro, anzi. L'attore fa un mestiere complicatissimo. Ma è un mestiere fatto di imprevisti e di pericolo. E la leggerezza, l'incoscienza con cui si affronta il pericolo sono peculiarità della giovinezza. Negli ultimi anni mi sono concentrato di più sulla regia che ha acquistato consapevolezza, si è arricchita di riflessione, approfondimento. Tutte caratteristiche della maturità. Oggi però, a cinquant'anni, sento la voglia di tornare alla dimensione dell'attore. È come una nostalgia. Arriva la telefonata, si parte per due, tre mesi: facce nuove, situazioni imprevedibili. C'è stato un momento della mia vita, quando ho lavorato con Depardieu, in cui ho fatto un film in America, ho lavorato per la tv francese. Questo verso la fine degli anni Novanta. Ebbene, avevamo deciso con Gerard di rifare *La stazione* in teatro in Francia. Il teatro, soprattutto all'estero, è la maniera più seria per radicarti in un Paese che non sia il tuo. Proprio in Francia in passato avevano calcato il palcoscenico niente di meno che Mastroianni, Tognazzi. L'idea di questa trasposizione era buona. Avrei dovuto portare il mio piccolo capostazione

da una stazioncina dell'Italia del sud ad una al confine tra l'Italia e la Francia. Lì sarebbe arrivata sempre una borghese, ma parigina. Il capostazione avrebbe parlato un francese sconnesso, esattamente quello che nella realtà avrei potuto parlare io. Il racconto insomma era assolutamente possibile. Avevamo trovato anche il regista. L'idea era di far fare a Chiara Mastroianni la francese. Questo significava, però, che avrei dovuto trasferirmi. Sul momento non me la sono sentita e mi sono tirato indietro. Adesso non ho un rammarico, eppure. questi due mestieri vissuti contemporaneamente ti portano uno da una parte ed uno dall'altra, tanto che riuscire a coniugarli è espressione di una schizofrenia conclamata. Una schizofrenia nella quale mi crogiolo. Per quanto mi riguarda devo costantemente riuscire a tenere vive queste due figure dentro di me. E quando mi chiedono cosa preferisca tra le due me la cavo sempre con una risposta generica non essendo ormai in grado di scegliere veramente. Fanno tutte e due parte della mia storia.

(Intervista registrata a Roma in due fasi, a giugno 2000 e a luglio 2010)

ALFABETO



L'uomo nero (2009)

AUTOANALISI

di Anton Giulio Mancino

Non serve ormai chiedersi quanto sia opportuno per un autore che voglia raccontare il mondo, dichiarare la propria idea del mondo che spesso coincide con un'idea di cinema, indagare l'Altro, gli altri a partire dal sé, dai sé, numerosi, stratificati, inventati, immaginati, rispolverati, recitati, millantati. Non serve dopo aver visto - secondo un ordine cronologico che conduce all'oggi sulla scorta di un iter autoreferenziale, autoanalitico, autoriflettente che come un fiume carsico scorre sotto la superficie della storia del cinema italiano - molti dei film di Federico Fellini, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Pupi Avati, Nanni Moretti, Giuseppe Tornatore e Sergio Rubini. Sappiamo oramai che la scelta, la soluzione, la strategia di cui più diffusamente ci occuperemo nella voce *Fellini*, di inseguire il proprio mondo interiore, i propri fantasmi psichici, i propri sogni, le proprie ossessioni soggettive, mitobiografiche prima ancora che autobiografiche, costituisce una prova d'autore inevitabile, in quanto parametro felliniano per antonomasia, cioè macroscopicamente autoriale. Autoanalizzarsi per elevare al rango d'autore il proprio modo di fare cinema, piegando a tale esigenza lo stile eventuale, ammesso che esista, che lo si cerchi, lo si insegua, vuol dire tuttavia anche qualcos'altro. Vuol dire, paradossalmente, nascondersi, nascondere la volontà di guardarsi intorno limitandosi non a caso a guardarsi dentro. Vuol dire sopravvivere in un contesto, in un sistema di domanda e offerta molto controllata della società dello spettacolo, dove il parlare di sé equivale a un appropriato e prudente parlare d'altro. Ma in questo compromesso con l'esistente ognuno, in quanto autore, sedicente o dichiarato, sa o dovrebbe sapere come muoversi. Avendo

raggiunto una condizione in cui è possibile dire “io” con la macchina da presa, ecco che sorge il problema di cosa questo “io” possa significare, spiegare, far comprendere. Il primo passo, come si vedrà più avanti, nell’apposita voce di questo erigendo *Alfabeto* rubiniano, l’ha compiuto Fellini. Da allora il modello di riferimento per ogni aspirante autore deciso a promuovere il proprio *status* è stato Fellini. Per Rubini, che con Fellini in *Intervista* ha avuto un rapporto diretto, osmotico, di esplicita identificazione, l’autoanalisi è diventata un dovere categorico. Tanto che il personaggio chiave del suo universo registico, ma persino della sua fitta e camaleontica galleria interpretativa, è l’individuo che si mette in discussione, si analizza in continuazione. Se inganna, mistifica, mente, lo fa innanzitutto con se stesso. Lo si può notare in *Colpo d’occhio* dove alla fine il critico in età matura, al di là degli stratagemmi adottati per riprendere la sua bella, recuperare come Dorian Gray la sua impossibile giovinezza compromessa dai compromessi, tanti, troppi, sedimentati, al di là delle sue infinite perfidie, dei suoi inconfessabili propositi delittuosi, deve ammettere e confessare prima di tutto di essere innamorato. Innamorato della giovane compagna come prolungamento del sé, dunque innamorato di se stesso, del suo essere (stato) giovane. Innamorato dell’amore, che funziona pur sempre come amore di sé. Anche l’amore per la terra natia, odiata, abbandonata e amata, recuperata tardivamente, è un amore consumato allo specchio, amore per lo specchio, sbocco narcisistico, coperto dalla prassi psicanalitica. Comunque sia, il suo personaggio è un eterno innamorato, fragile, impulsivo. Perciò, in *Colpo d’occhio*, ove si verifica il primo *transfert*, la prima proiezione nell’alter ego giovane Riccardo Scamarcio (la successiva avviene ne *L’uomo nero*), come in numerosi altri film dove Rubini non a caso è regia e attore, il suo personaggio, il critico Lulli, straparla, ma soprattutto si parla addosso. È logor-

roico, contraddittorio, pletorico, esuberante, tragico e disperato. Ma in sostanza si comporta come il cucciolo d’animale che si morde la coda. È sorpreso da se stesso e dal proprio coerente, ma improbabile stare al mondo come improbabile è lo stare al cinema, anche dietro o davanti la macchina da presa, a stretto contatto di gomito con un sistema che non ama e perciò lo induce ad amarsi/odiarsi, accettarsi/rifiutarsi, assolversi/condannarsi. Avverte la propria esistenza, e con essa la professione svolta, secondo percorsi ordinati, obbligati, di sistema, di mercato, come un corpo estraneo e ingombrante perché comprende, memore della lezione felliniana di cui ci occuperemo a breve in maniera più diffusa, che lo sfogo, il disagio, il desiderio di dire, esprimersi, lasciare intendere deve passare attraverso l’autoanalisi, la maschera dell’artista che dà corpo ai propri simboli, ai propri ricordi, alle proprie fantasie, alle proprie visioni. Che in quanto tali sono d’autore, guadagnano un marchio di stravagante riconoscibilità. Per eccesso di introspezione, Rubini può dunque raggiungere una soglia difettosa, emblematica, prudente di apertura all’esterno, di confronto con l’esterno, di denuncia rivolta all’esterno, a patto che questo lavoro psichico, strutturato nei modi in cui il lavoro onirico si rifletta nel dispositivo e nel rapporto intrattenuto dallo spettatore/attore/regista - fautori di un “io” trascendentale con il significante cinematografico: non gli faccia cioè smarrire il progetto originario, che il mezzo necessario del dire di sé e a sé stesso per dire altro ad altri, complice lo stratagemma magico o onirico contingente, non si traduca in fine compiaciuto, soddisfatto. Tanto da indurre il personaggio e con esso l’autore a temerne le conseguenze: l’imborghesimento, l’assuefazione, la felicità, le certezze. Perciò Rubini nelle sue svariate incarnazioni o nella molteplicità di ruoli e mansioni professionali cui si dedica simultaneamente, sogna di sganciarsi e tuttavia trema all’idea di potersi liberare dalle costrizioni esterne.

Donde il suo essere estemporaneo, imprevedibile, irrisolubilmente curioso ma perennemente, strategicamente confuso. Le catene che lo avvinghiano le porta dentro, sebbene si illuda di essere vittima di una congiura esterna. È in lotta con il mondo, con gli altri e con pericolosi intrusi che attentano alla sua *privacy* che tuttavia esibisce, ostenta, mette in piazza. La sua sicurezza personale e anche alla sua vocazione di romantico sognatore di impossibili, cavalleresche storie d'amore è perennemente sull'orlo di un precipizio o in bilico tra meccanismi performativi e pratiche di autodifesa ugualmente affidati alla grande recita del sé. I suoi sono roveli interiori, mali oscuri (pensiamo a *L'amore ritorna*, dove la malattia mortale metaforizza drasticamente questa condizione perenne, cercando forse una via d'uscita buona o cattiva purché definitiva). Insomma nodi che non ha sciolto e non è detto che voglia sciogliere per le ragioni di cui sopra. Ciò lo porta a non trovarsi troppo a sua agio persino in quello che sembra l'habitat geografico, domestico e professionale: ha sempre da ridire, ma non pretende di polarizzarsi contro le cose senza implicitamente mettersi in gioco, tirare in ballo la propria fragilità cognitiva, il proprio disagio di vivere se non addirittura di esistere. La sua condizione, come si evince dai tempi de *La stazione* e *La bionda*, fino a *La terra* e *L'uomo nero*, è quella di uno sbandato, un alienato, un fuoriclasse, un estraneo, un incompreso: pur di sfuggire a un controllo, di marcare un'identità assediata, si comporta come un individuo che non ha ricomposto la propria identità. Analizzandosi, fellinianamente, non si ripromette seriamente di farlo, ondeggiando senza cercare una sponda definitiva tra il non essere e il voler essere, tra la provincia e la grande città, il centro e la periferia, la solitudine e il rapporto di coppia, il cinema e l'insofferenza nei confronti del cinema, la passione e la ragione, la verità e la menzogna, l'autore e l'attore. Non ha chiuso con il proprio passato, eppu-

re, nel rinnegarlo e rimuoverlo, lo vagheggia e desidera, salvo poi scoprirne l'orrore, saggiarlo, parteciparvi, diventarne complice (*La terra*). Ma, come si è detto, sente pure di non poter recedere ad una primordiale innocenza, che comunque sarebbe per lui un'infernale condanna all'insuccesso cocente, alla rinuncia alla singolar tenzone nella società dello spettacolo, alla banale consolazione dell'inesperienza del mondo con le sue contraddizioni, la sua sostanziale negatività. Ostenta una natura zingaresca, terrona, da secentesco stalliere buono che si scopre cavaliere errante (*Il viaggio della sposa*) o da attuale coatto orribilmente provinciale (*L'anima gemella*, *La terra*), come fisiologica manifestazione del senso di un *horror vacui* storico, ideologico, generazionale, antropologico che lo opprime e gli dà energia per sfogarsi in continuazione. È una scheggia impazzita di un mondo che finge di essere compatto e leale e si ispira, in questa quotidiana pratica autoanalitica, ai modelli del cinema americano degli anni Settanta, al metodo dell'Actors Studio, dell'improvvisazione virtuosa, del realismo metropolitano e di una società che ha smarrito traumaticamente le proprie fondamentali certezze e valori nuovi e solidi, così su due piedi, non riesce a costruirsi. È disposto a scatenarsi in tesissimi *one-man-show*, nei quali mettersi disperatamente a nudo, a farsi spesso e volentieri del male senza alcuno schermo protettivo o prudente spirito conservativo. Non si assolve e nemmeno si commiserà, semmai si isola e si rinchioda ulteriormente in se stesso, pronto all'occorrenza a riesplodere con furia e lucidità delirante, corporea, trucidata, consapevole. A livello di sensazioni o di sintomi più che di cognizioni oggettivanti, sa di aver perduto qualcosa, non sa quando, non sa come, non sa perché. Soprattutto, non sa cosa. Dunque, ai personaggi di Rubini al servizio di un progetto registico onnicomprensivo non resta che convivere fisiologicamente con le proprie nevrosi, il proprio senso di appartenenza/non appartenen-

za e le proprie istintive conflittualità, magari rivendicandole: due componenti essenziali che non inibiscono affatto, al contrario incrementano, travestono autoanaliticamente, il bisogno di capire ed eventualmente criticare comportamenti, atteggiamenti e scelte compiute. Il dialogo, l'autocritica, manifestandosi in forma di pacata, saggia e serena apertura dialettica verso l'esterno, non sono esclusi. Una maniera come un'altra anche di prendere in contropiede l'interlocutore, interpellarlo, interpellarsi. Senza sosta.

CAVALIERI

di Massimo Causo

D'armi forse no, almeno non sempre, ma d'eroi certamente sì. È di questo che cantano, palesemente, i film di Sergio Rubini: di modesti, inattesi cavalieri sospinti verso il punto di non ritorno di un'iniziazione alla vita destinata a culminare nella separazione, di placidi, discreti, piccoli eroi che d'improvviso si trovano faccia a faccia con la loro necessaria nobiltà, col loro implicito ardimento, al centro di una giostra d'armi che li vede protagonisti tanto mani quanto temerari. Un'epica cavalleresca che risuona fuori dal loro corpo, a prescindere dalla loro volontà, ma che incarna sino in fondo l'idealità di personaggi destinati a offrirsi a un mondo più grande di loro per una non voluta disciplina morale che ha qualcosa di antico, di implicitamente appartenente al rigore contadino di quel Sud dal quale le figure di Rubini (in)sorgono. Inutile dire che la fascinazione nasce - ovviamente! - dalla sagoma offerta al Nostro, come un punto di fuga dell'immaginario, dal solito Fellini, ai tempi di Intervista: quel piccolo cronista di provincia gettato nella foresta incantata di una Cinecittà millanta volte più grande di lui, per prostrarsi ai piedi della diva da intervistare. Ma forse, idealmente, l'immagine che prima e meglio di qualunque altra descrive l'intimo stupore dal quale nasce per germinazione l'eroismo dei piccoli cavalieri di Rubini appartiene a *La stazione* e sta in quello squarcio visionario (così inatteso, incongruente eppure straordinariamente pregnante) in cui il piccolo capostazione Domenico, nella notte, sotto la pioggia battente, con la sua lanterna in mano, attende l'arrivo del treno in transito e infine lo vede arrivare come fosse un drago monocoloro che sbuca tra lingue di fumo e sbuffi di vapore. Dimensione intima e immaginaria di una

necessità dell'epica che poi abita sempre gli eroi di Rubini nonostante se stessi, come fosse una formulazione inconscia di un codice remoto, innato, intransigente nella sua temerarietà rispetto all'incongrua realtà dei piccoli corpi di placidi uomini sui quali agisce istintivamente. Quasi un eroismo estatico, ovvero "fuori di sé", adibito ad illustrare le magnifiche gesta di una minuta umanità insorgente contro la volgarità, l'abuso, l'arroganza, l'imposizione. Qualcosa di estatico proprio come la natura del grande (nel senso di superbamente magniloquente) gesto che consegna all'epica più pura e concreta il claudicante Tommaso, l'orologiaio foggiano in trasferta a Milano de *La bionda*, quando, nell'eccedente ed eccellente finale, salva la sua amata damigella colpendo il suo furente antagonista con l'asta del bloccasterzo, lanciata con disperazione come un improprio giavellotto. Del resto la dinamica dei film di Rubini risponde diremmo quasi automaticamente ai principi di un'epica cavalleresca adattata alla microumanità di cui si fanno portatori: *La stazione* è in questo senso evidente, ma ancor più esemplare appare proprio *La bionda*, che delle tappe dell'epos cavalleresco sembra voler investire il suo protagonista, sospinto verso una fatale iniziazione che risponde alle fasi canoniche della formazione del cavaliere, costretto ad affrontare le dure prove che lo portano alla nobiltà d'animo dopo esser stato allontanato dalla casa del padre (il natio Sud), affidato alla casa dello zio materno (Tommaso accenna d'essere ospite di un parente assente) e costretto a vivere nell'ostile foresta (la Milano che il piccolo orologiaio meridionale dice di non capire). Sicché quando si arriva al Viaggio della sposa ci si trova di fronte ormai a una quasi pleonastica dichiarazione di poetica che offre solo una definizione in costume di ciò che Rubini racconta sin dal principio del suo cinema. Senza con questo nulla voler togliere ad un film che comunque - forse proprio per la sua aderenza all'ideale definizione dell'universo epica-

mente dismesso di Rubini - appare baciato da una immediatezza, da una fragranza e fors'anche da una semplicità che ha qualcosa di intimamente luminoso. Del resto, il precedente passaggio di Prestazione straordinaria, pur segnato da una meccanica commediale ben lubrificata che aveva forse il più autentico limite proprio nella sua esibita funzionalità da *screwball* all'italiana, non aveva certo smentito l'ideale epicità di un personaggio come quello del tranquillo Aldo, redattore di una grande casa editrice che si trova suo malgrado a resistere con desueto coraggio alle attenzioni sessuali ben presto moleste della nuova dirigente. Ma è forse proprio nell'*amarcord* sudista di *Tutto l'amore che c'è* che Rubini dichiara sino in fondo l'inamovibilità di questa sua traccia poetica. Laddove, avendo l'accortezza di spostare per un attimo l'attenzione dallo sguardo del protagonista Carletto, non è poi troppo difficile individuare nello spazio geografico, sociale, esistenziale del paesello barese l'incarnazione dell'ennesima damigella da difendere; nelle mire profittatrici della grande industria del Nord il cavaliere nero da combattere; e nel piccolo gruppo di giovanotti di provincia l'epico interprete di una cavalleria umana e sociale preposta a una resistenza ad oltranza. Una resistenza agita e subita nel valore della propria storia personale e comunitaria, nell'ideale adesione ad una terra che fa nascere conclusi e crescere piccoli, nel rispetto per uno stare in se stessi e nel proprio perimetro esistenziale con la fronte limpida di chi, dopo tutto, conosce bene se stesso e il proprio valore. Una cavalleria che, d'altro canto, ha la sua ideale incarnazione nella sagoma fuoritempo del bestiale fattore marxista "Molotov": parossistico cavaliere popolano, al quale non a caso Rubini consegna l'onore di un finale a cavallo. D'un asino.



L'anima gemella (2002)

DONNE

di Antonella Gaeta

Rubini è innamorato delle sue donne: Assoluti che contempla in sguardi, corpi, gesti (vi si smarrisce e ritrova). Universi totali, vitali, stordenti, superiori, spesso inaccessibili. Attraversano i suoi personaggi in movimento: arrivano, partono o li inducono al viaggio. Provengono da nord. Geograficamente e spesso socialmente, sono collocate più in alto. I luoghi e le situazioni che i protagonisti vivono dapprima come alveo di ineluttabile tranquillità, vengono messi in crisi dalle figure femminili (soprattutto nella prima metà della filmografia rubiniana). Accade anche quando il luogo è una stazione ferroviaria e quindi etimologicamente fermo, della *statio*. Flavia ne *La stazione*, appunto, introduce disturbo e turbamento in uno spazio altrimenti immobile, dove tutto è addirittura prevedibile al secondo (la ribaltina si apre sempre venti secondi dopo il rintocco dell'orologio) e conferisce nuovo significato alla scansione temporale stessa. In una notte arriva e parte, suscitando a sua volta nel capostazione il desiderio di salpare e approdare in un'esistenza altrove. Christine ne *La bionda* irrompe più radicalmente nella vita grigissima dell'orologiaio Tommaso, che vive una situazione di estraneità (è un pugliese a Milano). In pochi giorni ne sconvolge la certa e futura programmazione (lavoro, casa, fidanzata) e lo introduce in una vertigine inimmaginata di passione incosciente, di intrighi, droga e sporcizia. *L'amour fou* che ha originato è tanto forte da produrre morte. Aldo in *Prestazione straordinaria* vive una consuetudine di calma e tepore quasi familiare. L'arrivo di Clara, donna-uomo venuta a risanare l'azienda in cui lavora, porta con l'incertezza per il proprio futuro occupazionale, il ribaltamento del pregresso sino alla reazione

chiastica (lui modifica lei, lei modifica lui). Anche in questo caso Aldo è stato indotto a partire (in Grecia) e ad accettare - e desiderare - una condizione nuova. *Il viaggio della sposa* è paradigma stesso del moto a luogo e attraverso se stessi. La nobildonna Porzia viaggia con Bartolo, insegnandogli attraverso le imponenti rocce lucane, l'astronomia, il parlar bene e l'amor gentile. Il viaggio festoso, che doveva condurre la celeste sposa nella casa maritale, si trasforma in un percorso pericoloso, dove lo stalliere ha occasione di provare l'impensato coraggio, e in un iter di maturazione, grazie al quale da ladruncolo analfabeta, diventerà maestro e veicolo di alfabetizzazione per la povera gente. Anche le piccole donne di *Tutto l'amore che c'è*, arrivano e partono e nel tempo che sono rimaste hanno portato venti d'altrove. In una terra immota e del previsto fatalmente, disorientano, seppur momentaneamente, un gruppo mal integrato nel cosmo paesano e inducono alla partenza il piccolo Carlo, determinandone l'altrimenti irrealizzabile emancipazione. Le donne che Sergio Rubini mette al suo fianco nel primo tratto del suo percorso registico sono emblema stesso di un passaggio, non origine di un malessere né soluzione del medesimo ma consapevolezza, forma simbolica della conoscenza di sé e dell'evoluzione-emersione del sé stesso ignorato ed in embrione. Sono duplici, plurime, donne del prima e del dopo, quasi mai estreme. Se la loro apparizione ha generato la mutazione del referente e del suo sguardo originario, vale anche la specularità delle reazioni, sebbene ad un grado inferiore. Ne *La stazione* il passaggio è quasi inavvertibile: la ragazza di estrazione alto-borghese viziata ha già deciso per la rottura proprio con l'anticipata partenza, ma all'iniziale refrattarietà rispetto alla filosofia minima del capostazione, si contrappone di seguito una più democratica e partecipata accoglienza, fino al suggerito innamoramento. Christine è scappata da sé e da quello che non vuole più essere, fingendo amnesia e rifugiandosi da

Tommaso in cerca di una vita normale, pulita. Con lui ne cogliamo la *facies* quotidiana e dopo di lui ne intuimo la redenzione nella corsa dal luogo della duplice morte di amante e, forse, amato. La Clara di *Prestazione* ha una netta e manichea trasformazione da cattiva a buona (anzi, da cattiva a Buy). Porzia ne *Il viaggio* scende dalla sospensione letteraria e conosce la terra, ci si conca sopra, mangia carrube e si innamora, in luogo del cavalier gentile vagheggiato, dell'eterogeneo e terragno compagno di strada. All'apparente emancipazione delle ragazze venute dal nord, infine, corrisponde uno svelamento in corso d'opera che le rende più vulnerabili, più meridionalmente passionali. Se la prima metà della filmografia di Rubini, dunque, propone le donne del movimento. *L'anima gemella* rappresenta un curioso guado, un passaggio. Le donne diventano due ma sono meridionali e speculari, la buona e la cattiva, corpi procaci e spinti, vi innesta l'arcano con metamorfosi, spavento e morte. *L'amore ritorna* costituisce la summa e un forte bilancio di quanto visto finora: ritornano di nuove le "donne in movimento", che vengono dal passato e dal Nord: come non pensare che l'ex moglie Silvia interpretata da Margherita Buy possa essere la Flavia della *Stazione* vent'anni dopo? E poi c'è Giovanna Mezzogiorno, erede delle molto emancipate di *Tutto l'amore che c'è*, che da Londra cala a scompigliare il povero Bentivoglio ammalato (ritorna e poi riparte). Ecco che il karamazoviano *La terra* diventa un film totalmente maschile e che la Vittoria Puccini Gloria di *Colpo d'occhio* sia madonna disarmata, figura del mito in balia della follia di due uomini innamorati di se stessi e di lei, quasi un bassorilievo in marmo bianco, ma è oggetto di nuovo *amour fou*, virato decisamente al nero. Nell'*Uomo nero* la donna è moglie e la Golino è analoga alla Buy di *Tutto l'amore che c'è*.

Esteticamente le donne di Rubini sono connotate precisamente, i loro segni di riconoscimento, le linee somatiche

le apparentano (il regista d'abitudine torna a lavorare con le stesse attrici). Visi opalini e candidi, chiome biondo sole, occhi grandi e sinfonici, corpi timidi e sinuosi. Bellissime. Per rendere ancora più sensibile questa comunanza, utilizza la stessa attrice per quattro dei suoi dieci film. Margherita Buy è l'originaria e prototipica forma della donna eterea e bianca di Rubini. Natassja Kinski, nello stesso anno angelo per Wenders in *Così lontano così vicino*, ne conserva le caratteristiche, anche quando denuncia l'inattesa diabolicità. Angelo anche la Porzia di Giovanna Mezzogiorno, eburnea, michelangeloesca, una madonna rinascimentale che incanta. La ritroviamo nell'Amore ritorna, chiassosamente biondo platino. Angelicata anche Vittoria Puccini (difficile dimenticarla in un acerbo nudo-deposizione tra le braccia di Michele Venitucci in *Tutto l'amore che c'è*) che vuole anche in *Colpo d'occhio*. Nell'antica tradizione d'affreschi chiesastici s'inserisce la coppia, buona la bionda (Violante Placido), cattiva la bruna (Valentina Cervi) dell'*Anima gemella*. Valeria Golino, altra bellissima entrata nella sua filmografia, la vuole morbida e materna nell'*Uomo nero*. E la ottiene.

Rubini, si diceva, ama queste donne che sono paesaggi, la sua macchina da presa non le scopre mai imperfette ma le illumina ad esaltarne i tratti evocativi e luminosi. Alla sostanziale isomorfia esteriore, corrisponde una parentela interiore: donne volitive, autonome, decise, talora maschiline, magiche, alla fine padrone del proprio destino. Un'emancipazione e alterità forte rispetto ai personaggi meno reattivi e sottomessi da lui interpretati, in cui si deve ricercare la ragione prima dell'attrazione esercitata su di lui. Donne che solo sussurrano eros e di cui sfugge, sempre, un lato d'ombra che serve a renderle, per l'appunto, Assoluti da amare senza fine.

EREDITÀ

di Mario Sesti

Sergio Rubini ha iniziato a raccontare al cinema storie che avevano una sagoma narrativa scontornata e rigida, *La stazione* e *La bionda* avevano al centro dei perdenti destinati al sacrificio, creature che vivevano ai margini del benessere e che finivano per riempire una esistenza sfocata e anonima con un atto di generosità rischiosa e terminale. Un grande critico cinematografico italiano scomparso prematuramente, Maurizio Grande, colse con una definizione precisa come un photoshop digitale quanto di comune metteva insieme alla fine degli anni Settanta l'apparizione di autori attori come Moretti, Verdone, Troisi, Nuti, e altri: "timidezza glorificata". Per quelle due prime creazioni psicologiche e narrative di Rubini (delle quali è debitore, credo, in modo consistente ai testi di Umberto Marino) forse si potrebbe usare una formula analoga parlando di "masochismo sentimentale glorificato". Si tratta di personaggi che immolano la propria subalternità ad esistenze e amori dai quali si ritengono esclusi per natura, destino, classe sociale. Quei film affondavano quasi esclusivamente in questo terreno e lo sguardo di quei film era un monopolio per lo più integrale del personaggio protagonista. Rubini, attore che spinse anche Fellini a gesti di esplicita ammirazione, è il centro di irradiazione di quasi ogni inquadratura. Il gioco mutevole di gambe e braccia, l'energia dello sguardo, perennemente sospeso tra inermità e accusa, il mimetismo del linguaggio, il ricco naturalismo violentemente stilizzato da complessi di inferiorità e forme inconfessabili di romanticismo. Oggi, il cinema di Rubini, ha maturato un profilo radicalmente diverso, per certi versi opposto. Rubini vi interpreta delle parti da comprimario o di attore di carattere che tendono

a concentrare sulla propria apparenza una materia oscura e minacciosa. Il barbiere dell' *Anima gemella* è un mercurio spregevole, quando non è offensivamente divertente, che usa la magia nera di famiglia senza scrupoli, il notevole avido e spietato della *Terra* è un carattere dotato di un disprezzo e di una malvagità che non avrebbero sfigurato nel microcosmo di odio e malvagità del *Corvo* di Clouzot e se il personaggio dell' *Amore ritorna* è una sorta di angelo alla Frank Capra collaboratore efficiente del destino senza esserne consapevole e senza alcun fanatismo della propria missione, il critico di *Colpo d'occhio* è una divinità manipolatrice ed estrema, carica di rancore e nichilismo. Insomma, la parabola del profilo psicologico e della strategia interpretativa dell'attore Rubini nel mondo di Rubini autore, ha compiuto una rivoluzione molto appariscente. Due volte ha interpretato una figura di padre dove non è inappropriato rilevare i tratti di una proiezione autobiografica (*Tutto l'amore che c'è*, *L'uomo nero*) ma in generale ciò che appare tutt'altro che neutro è il modo in cui Rubini trasferisce e disloca segmenti e funzioni decisive del racconto dei suoi film da opere in cui il modello fondamentale ed egemone è quello che si è impadronito del *mainstream* italiano, alla fine degli anni Settanta, tagliando trasversalmente valori e autori, da Moretti ad Aldo, Giovanni e Giacomo e in cui il cinema viene energicamente ridotto ad un corpo in scena il cui sguardo è il riflesso immaginario dello sguardo che è dietro la macchina (una sorta di proto linguaggio cinematografico, di ritorno genetico alle condizioni primordiali della camera), ad un cinema che invece investe senza condizioni nel linguaggio e nel racconto. Tutti i film che amiamo, come scrisse il più grande critico cinematografico contemporaneo, Serge Daney, tendono a diventare un po' come delle persone. E come tale tendiamo a relazionarci a loro, a provare per essi gratitudine o rammarico, allegria o rimpianto. La vera storia del cinema di Rubini,

per me come spettatore dei suoi film prima che come critico, è la storia di come quei film che tendevano ad essere assorbiti e concentrati nel suo corpo da adolescente perenne o da vitellone attempato, da funzionario statale di fascia bassa o da arlecchino malinconico, si siano trasformati nella forma di una soggettività più curiosa del mondo che del proprio aspetto e del proprio destino e siano diventati essi stessi degli attori, dei film - attori. Il cinema di Rubini si apre con il segno accanito della rivalsa e del riscatto, la sua crescita (a sbalzi, graduale, incerta ma tenace come quella di pochi altri autori in Italia) è maturata all'insegna della ricerca. Non c'è, forse, un autore italiano che abbia con convinzione, accanimento, stupore e naturalmente passione esplorato il cinema come Sergio Rubini negli ultimi venti anni. Ha fatto diversi bei film (i miei preferiti: *L'amore ritorna*, *L'uomo nero*, *L'anima gemella*, *Colpo d'occhio*), ma la ragione per la quale rappresenta una forma d'eccellenza è il modo in cui abita il cinema, più ancora dell'esito dei suoi film. Non è una differenza così facile da spiegare. Cercherò di farlo anche per spiegarlo a me stesso. Ci sono registi che diventano autori perché ogni loro inquadratura porta una firma (da Ford a Lang a Sokurov, da Fellini ad Amelio a Moretti), ci sono registi, invece, che diventano autori quasi per la ragione opposta: non c'è, o quasi, loro inquadratura in cui non diano l'impressione di inoltrarsi insieme a noi in un territorio per la prima volta. È come se facessero qualcosa con la convinzione che la loro reazione non sarà meno sconosciuta della nostra: ed è come se facessero un film proprio per quello. Quando Rubini, in *Tutto l'amore che c'è*, ricostruisce (su copione di Starnone) l'avventura di due comunità di giovani, una del nord, l'altra del sud, distanti anni luce che si annusano l'un l'altra in un paesino del meridione degli anni Settanta, è quasi impossibile non sospettare che stia rievocando un mondo, un ambiente, degli anni decisivi per

la formazione della propria adolescenza, ma ciò che vuole capire, con il cinema, il punto che vuole raggiungere, con il cinema, è il senso di ciò che è accaduto venti anni prima, l'incapacità di capire fino in fondo le cose che ci succedono mentre ci succedono, l'impreparazione costante che tutti noi abbiamo per il fatto stesso di vivere tutto senza averne già esperienza prima. Ciò che scopre è ignoto a lui quanto lo è per lo spettatore. Quando ambienta in Puglia una storia di maledizioni e scambi di anime che finiscono in corpi diversi per un sortilegio, indossando per la prima volta un cinema fatto di soundtrack maestoso e inquadrature lussureggianti, paesaggi sensuali e grandangoli abbacinanti, in *L'anima gemella*, ciò che sembra animarsi nel suo sguardo è più il tremore di fronte all'idea che un mondo del genere sia davvero così e cosa significherebbe affrontarne le conseguenze se fosse davvero così, che non il piacere, o il gioco, di metterlo in scena. Quando, nell'*Uomo nero*, ritorna sulla scena della sua infanzia per rievocare le ambizioni frustrate del padre aspirante pittore (scena che condivide con impressionante analogia con la biografia di Domenico Starnone: secondo Lacan non c'è niente che influenzi di più la nostra personalità e la nostra vita che la pressione dei desideri dei nostri genitori), sembra di vederlo, scoprire ancora una volta, ma stavolta insieme a noi, quanto il bisogno di riuscire a tornare su quella scena e modificarla (*dargli giustizia*) sia qualcosa che colpisca lui non meno di noi: nello specchio è lui il primo a sorprendersi, lui mostra se stesso a noi nell'atto di cogliersi ancora una volta impreparato. Se si parla con Rubini, se si fanno incontri con lui e il pubblico, se si matura una certa consuetudine e familiarità con lui come autore e come interprete, è frequente trovarsi di fronte a questa idea del suo lavoro. I film, e il lavoro dell'attore, come luogo di un rischio, di una minaccia, di una perdita. È forse qualcosa che somiglia più alla pelle e alla vita di un attore che di un regista?. Nel 2004 feci un

incontro pubblico all'Auditorium, un "Duetto", con Rubini e Fabrizio Bentivoglio, e in quella occasione Rubini, prendendo un po' le distanze dalla retorica che vuole la vita di un attore come un'esperienza ricchissima che ti consente di vivere vite infinite e diverse, disse: "Io personalmente penso che fare l'attore tolga tanti pezzi: penso che il mestiere dell'attore *ti tolga* tanti pezzi. Penso che sia anche giusto: lasci pezzi di te, poi è chiaro che il cinema attraverso la frequentazione, il set, la vita ti dà molte cose. Però, in fondo, ogni volta che interpreti un personaggio, sei anche costretto a metterti in gioco, insomma. È qualcosa che capisci con il tempo, sei costretto a fare i conti con te stesso e ogni volta e ogni personaggio alla fine è quello che sei riuscito a combinare tra te e te. Perlopiù te ne accorgi spesso dopo quanto sei riuscito ad andare dentro di te, non te ne accorgi alla fine di un film, te ne accorgi dopo con gli anni, dopo un po' quando hai fatto questo mestiere ti accorgi di quello che ti ha dato ma anche di quanto ti ha tolto. Come è giusto che sia". Si va al cinema sempre con la rassicurante idea di prendere qualcosa, di ricevere qualcosa senza sforzo (l'intrattenimento), ma sappiamo bene anche noi che quando i film ci toccano profondamente finiamo anche noi per lasciare pezzi che ci appartengono, finiamo anche noi per aprire il portafoglio della nostra anima per pagare. C'è qualcosa che riguarda la famiglia in *La terra*, ad esempio, qualcosa che racconta di quanto la famiglia, il principale ring dei rapporti umani soprattutto nella nostra cultura, generi le ragioni di una intimità stabile e indissolubile con delle persone che amiamo (e di quante persone possiamo dire che la relazione che ci lega a loro è stabile e indissolubile?), ma il film ci costringe anche a fare i conti con il fatto che è sempre la famiglia a generare una sensazione opposta (per quale ragione queste persone pretendono di avere nei miei confronti una intimità stabile e indissolubile solo per il fatto che siamo consanguinei?): è la con-

traddizione insolubile di queste due opposte realtà a costituire l'esperienza della famiglia stessa. Rubini ci lavora dentro e fuori con un cinema semplice e vivido, ricco di umori e tensione, di conflitti e tremori. Il suo protagonista, Bentivoglio, è un po' il paradigma del racconto cinematografico di Rubini, ma anche del grande racconto di tutti coloro che ad un certo punto sono andati via da casa, dalla famiglia, dalla terra, dalla provincia, un racconto che nel cinema italiano del dopoguerra ha precedenti gloriosi, da Fellini a Tornatore. Il ritorno non è mai neutro, anche se il profilo immaginario del racconto del film ha tratti autobiografici meno ovvi di quel che si pensa. Originariamente *La terra* doveva essere ambientato in Calabria (che è l'altra metà delle origini e delle radici di Rubini): il conflitto per la terra, la violenza dei rapporti sentimentali tra i fratelli, persino il sangue, sono più vicini alla tragedia primordiale di una società fatta da sempre di pastori e contadini come quella calabrese che non a quella pugliese dove la borghesia, i commerci, il profitto e la modernità hanno avuto chance sconosciute rispetto alla controparte sul tirreno. Anche questo è tipico del cinema di Rubini: lo spostamento radicale del set originale, lo smarrimento e la trasfigurazione come sintomo cruciale dell'immaginario. Quando mette in scena *La stazione*, costruisce la scena come se invece di stare nel sud dell'Italia i protagonisti fossero personaggi di un romanzo di Simenon ambientato in un'Europa umida e fredda del nord («Quando facevo *La stazione*, mi bagnavo sempre, anche in teatro, mi bagnavo le scarpe perché avevo sempre l'idea che questo personaggio avesse sempre i piedi un po' umidi di freddo. Perché il sud è il luogo più freddo del mondo. Questa è una cosa complicata da spiegare ma una volta ho portato una ragazza norvegese al mio paese e mi ha detto che non aveva mai sofferto così tanto il freddo. Il sud è un luogo freddissimo in cui l'umidità ti entra dentro. Io trovo che il sud sia una terra

simenoniana proprio. In quella stazione, quella del film e quella della messa in scena a teatro, la cura del dettaglio era un po' come quella di certi racconti di Simenon in cui il posacenere è messo in un posto e la pioggia batte sui vetri, e quando facevamo il caffè con la moka lo facevamo sul serio. A teatro, ogni sera. Era un po' quello il clima che cercavamo di riprodurre: per noi era più Parigi che Matera»), quando realizza *La terra*, mette in piedi un Salento che ha fondali emotivi e contrasti umani come se fosse abitato da una comunità dell'Aspromonte. Tutto questo è anche un esempio in grado di farci capire senza equivoci o astrazioni, la più bella definizione, la più semplice e la più vera che forse si possa dare della parola più abusata del mondo: "stile". Che è, come ha scritto un saggista francese, il conflitto tra un soggetto e il linguaggio scelto per rappresentarlo e raccontarlo. In quei luoghi immaginari non siamo stati, anche se ci sono familiari: sono proprio quei posti in cui non saremmo mai andati senza di lui. Tutte le volte che come spettatore faccio ingresso in un film di Rubini, io ho l'impressione che lui mi faccia cenno di seguirlo e che ad un certo punto, improvvisamente, si volti verso di me e mi guardi tra il panico e lo humour, la sorpresa e la risata isterica, come per dire: "Ma dove siamo finiti? Ma dove diavolo ti ho portato?". È l'equivalente di qualcosa come lo sguardo inconfondibile di un attore, di una sua espressione tanto riconoscibile e personale quanto indescrivibile. È come se, con il film, mi facesse cenno di seguirlo mentre guarda in un punto davanti a sé cercando di orientarsi, e mi mettesse fretta, un po' spazientito, perché sto ancora chiedendomi dove e perché.



Colpo d'occhio (2008)

FELLINI

di Anton Giulio Mancino

C'è ancor oggi qualcosa di Fellini in Rubini, più di qualcosa, ai limiti della possessione diabolica. Della paternità putativa, cercata, rivendicata, parallela alla figura del vero padre di Rubini ugualmente rievocato ne *La stazione*, trasfigurato ne *L'uomo nero*, direttamente coinvolto nel cast de *L'amore ritorna*. E deve esserci stato qualcosa del giovane Rubini nel giovane Fellini se quest'ultimo in *Intervista* lo ha scelto - e promosso - come proprio sosia ideale degli anni della scoperta di Cinecittà. L'asse Fellini/Rubini (reversibile: Rubini/Fellini) comincia allegramente con una rima, secondo la prassi - come suggeriva con ironia la voce narrante di un vecchio film di montaggio italiano di incerta attribuzione, *Risate all'italiana*, prodotto dalla Film del Secolo e distribuito dalla Unidis nel 1964 - che prevede che la maggior parte dei grandi cognomi del cinema italiani di rango finiscano in "ini": Rossellini, Zavattini, Comencini, Pasolini, Bolognini. E chi più ne ha più ne metta: Franciolini, Zurlini, Vancini... E ovviamente Fellini, seguito un quarto di secolo più tardi da Rubini. Ma al di là del gioco delle assonanze, dettato essenzialmente dall'esigenza di cucire le sequenze prese da questo o quel film, trasformate in *sketch* autonomi, il discorso del quasi misconosciuto e rigorosamente anonimo film antologico proponeva un dato di fatto: un forte elemento di continuità, che affonda le sue radici nel neorealismo, stagione, scuola, tendenza, concetto tra i più dibattuti, controversi della storia del cinema italiano. Probabilmente il più studiato e variamente interpretato di tutti, che ebbe probabilmente un valore storico, estetico ed ideologico importante, a partire da una connotazione immediata, urgente, contingente. Un neorealismo che, nel

giro di pochi anni dalla sua ostentata comparsa e teorizzata nascita, fu sottoposto a un sistematico smantellamento operato sui due fronti contrapposti, marxista e cattolico, ugualmente interessati per tante, troppe, persino concomitanti ragioni, a ricondurre il “neorealismo” nell’alveo più rassicurante e solido del “realismo”. Così disconoscendo a monte, ridimensionando il carattere perennemente innovativo e ideale caro a Zavattini di un sempre “nuovo” modo di concepire il “realismo”. Cioè senza padri, padroni o padrini. Fu insomma dai suoi incerti esordi fino agli inizi degli anni Cinquanta che si cominciò a parlare di “neo-verismo”, “neo-intimismo”, “neoromanticismo”, provvedendo a usurare - e perciò invalidare - il prefisso scomodo “neo” onde fargli assumere ogni significato possibile e occasionale. Dunque nessuno (più) in particolare. Nel contempo, i grandi autori o quelli emergenti diventavano oggetto di un contendere partitico, politico, ideologico, come in un campagna acquisti finalizzata a una politica culturale che dal territorio strettamente cinematografico si stava progressivamente spostando su quello contiguo della televisione. E se nell’ottica marxista il “realismo” era una meta, conseguita a quanto pare solo da Visconti, indice di un’adesione approfondita alla religione marxista della Storia, nell’ottica religiosa più consueta dei cattolici istituzionali ecco che la tendenza della cinematografia nazionale verso il realismo doveva tradursi in «approfondimento spirituale». Lo scrisse nella seconda metà degli anni Cinquanta un influente esponente dell’area cattolica, giornalista, critico, autore televisivo e cinematografico, saggista, sceneggiatore, il sibillino, poliedrico e molto misterioso Vinicio Marinucci, di cui si sarebbero in seguito smarrite le tracce, salvo poi ritrovarlo impegnato sul fronte dei *mondomovie*, convinto tra l’altro che, già con *I vitelloni* (1953) Fellini meritasse di essere considerato «una personalità che indicherà al cinema italiano la via più originale per

dare un alto indirizzo alla produzione dopo l’esaurimento dei temi principali del realismo post-bellico». Le considerazioni di Marinucci, nel suo curioso *Tendenze del cinema italiano*, edito della romana Unitalia Film nel 1959, costituivano un po’ il filo conduttore di capitoli dedicati ai generi italiani, appositamente designati per ridimensionare il ruolo centrale, verticale svolto da neorealismo (valga la pena di ricordare che tali scritti erano già apparsi tra il 1957 e il 1958 sul trimestrale «Il film italiano» sempre per i tipi sempre dell’Unitalia). Il 1959 era anche l’anno della *Dolce vita*, nonché l’anno in cui Fellini incominciò le frequentazioni dell’analista e psicologo di scuola junghiana Ernst Berhard. Da lui Fellini mutuò l’idea della «vita secondo un disegno», ovvero dell’entelechia al centro dell’unica raccolta di scritti berhardiani dal titolo *Mitobiografia* edita nel 1969 da Adepfi e nel 1977 da Bompiani. Cominciava, con Fellini, attraverso Berhard, ad assumere spessore e consapevolezza la via introspettiva al realismo, o più propriamente un approccio alla realtà filtrato se non addirittura travestito, mimetizzato, dissimulato da percorso interiore, visionario, inconscio dietro cui si intuiva la complessità, le contraddizioni, le strane mescolanze, confusioni all’italiana, tenute assieme da rituali, celebrazioni, cerimonie, feste, sagre, set, stabilimenti cinematografici, spazi di prova, combriccole bene o male assortite, occasioni d’incontro di ogni ordine e tipo. Tutto un repertorio circense, plurivoco ed equivoco, affrontato come materia autobiografica o mitobiografica da Fellini che ne avrebbe fatto il momento e il luogo privilegiato della strana, tronfia, indicibile Italia onnicomprensiva e all’apparenza caotica. Essendo il caos più o meno apparente, più o meno metodico la misura coerente di tutte le cose italiane, delle complicità, dei compromessi e delle compromissioni su cui si reggeva il sistema, la società inevitabilmente dello spettacolo, dell’eccesso, della stravaganza, della farsa. Fellini insomma, trovando

il proprio spazio di auto-rappresentazione e autoanalisi, era riuscito nel contempo a sottrarsi ai cliché del neorealismo e soprattutto a presentarsi come campione del superamento del neorealismo in chiave intima, onirica, auto-referenziale, vale a dire come figura d'autore accettabile a chi ne aveva precocemente invocato o teorizzato la fine, a esporsi talmente tanto da passare inosservato e far passare così inosservate allusioni, constatazioni, a camuffare di introspezione, eccentricità, fasto, spreco, disordine i precisi suoi bersagli polemici, che altrimenti sarebbero stati intercettati, interpretati, inibiti. È da questa premessa fondamentale che prendono le mosse Rubini, come prima di lui molti altri autori sensibili al paradigma mitobiografico junghiano, berhardiano, felliniano. Come anelli consapevoli o il più delle volte inconsapevoli di una catena avviata strategicamente e sintomaticamente da Fellini che continua con Rubini ad insistere molto sullo spazio interiore della rappresentazione, sul vissuto personale debitamente trasfigurato, inventato, emblemizzato. Che ritroviamo sotto specie di evocazione pugliese del vitellonismo (*Tutto l'amore che c'è*), di omaggio al mondo magico (*L'anima gemella*), di recupero amaro delle radici provinciali (*La stazione, La terra, L'uomo nero*), di discorso metacinematografico (*L'amore ritorna*), di insofferenza per la critica cialtrona e demiurgica (*Colpo d'occhio, L'uomo nero*). In pratica, con tutto quel che ne consegue, Tutto l'amore che c'è sta a Rubini come *I vitelloni* sta a Fellini, *L'anima gemella* a *Giulietta degli spiriti*, *L'amore ritorna* a *8½* e così via. Persino il richiamo al fantastico, alla cifra inquietante di Dario Argento, accolta da Rubini assume una connotazione felliniana, nella misura in cui persino Argento, uno degli autori più creativamente succubi del proprio mondo fantasmatico, in *Profondo rosso* è stato affiancato da Bernardino Zapponi, prima e dopo cosceneggiatore felliniano di *Tre passi nel delirio: Toby Dammit, Block-notes di un regista, Fellini Satyricon, I*

clowns, Roma, Il Casanova di Federico Fellini e La città delle donne.

Tutto è cominciato con il passaggio di consegne ufficiale tra il prototipo Fellini e l'allora forse inconsapevole emulo-copia Rubini. Passaggio di consegne siglato dal film *Intervista*. Dove Rubini è stato giovane, magrissimo, con mani e viso affusolati, occhi curiosi e incantati da Cinecittà. È stato il perfetto doppione del maestro riminese, la sua componente infantile conservatasi intatta e tutta d'un pezzo, a ridosso della personalità svagata che l'ha riportato o mantenuto a distanza di sicurezza dalla realtà. Con gli occhi dell'imberbe Rubini, che nel film conserva sia il proprio nome che il cognome, Fellini rivede se stesso e il mondo in cui ha vissuto, prigioniero consenziente e padrone autoironico dei teatri di posa di Cinecittà. Eppure lo sguardo perennemente stupefatto di Rubini crea anche una frattura critica, un profondo senso di inadeguatezza che si manifesta artificiosamente nel peduncolo che Fellini gli infligge sul naso come pegno dell'insofferenza nei confronti del suo doppio smarrito. Quel mondo fiabesco non è mai stato davvero tale: occorre inventarsi dunque una prima volta, piuttosto che riviverla o demandarne l'esperienza epifania ad un'altra persona. Il viaggio che conduce il giornalista Rubini alle prime armi, come si è detto felliniano nell'aspetto e nell'atteggiamento stupito, impacciato e romanticamente svagato, è un viaggio fantastico in un mondo irreali e prosaico dentro e fuori una Roma materna e matrigna, la Roma del cinema, quella di ieri e di oggi, invenzione fascista, poi post-fascista, quindi neofascista, comunque sia uguale a se stessa. Rubini è il Fellini ancora stupefatto dal cinema, il Fellini innamorato di una intrigante e dolce ragazza dai capelli biondi incontrata sul tranvetto che lo conduce, disarmato e volenteroso, a Cinecittà per la prima volta. Rubini è il Fellini ammaliato dalla diva partenopea, molto meno spirituale e carismatica di quanto non voglia apparire agli

occhi, appunto, di un ragazzo ingenuo e pronto a fantasticare su ciò che vede. Rubini è la coscienza che tutto ignora dell'inconscio del proprio creatore, il Fellini inconsapevole di se stesso e del proprio mondo surreale, l'autore che si scinde, alienandosi irresponsabilmente da se stesso, per trasformarsi nell'attore/maschera paziente e all'oscuro di tutto, in attesa di conoscersi a fondo, ovvero di conoscere il proprio ruolo, le proprie battute e le scene nel film fantabiografico o mitobiografico e finto documentario in cui dovrà recitare. L'attore e futuro regista Rubini partecipa all'universo felliniano, abbandonandosi con la leggerezza dell'innocenza e il piacere puro dell'atto rispetto all'incombenza fatale del principio di realtà. Così può concedersi il lusso di guardare il cinema nel suo spoetizzante eppur suggestivo farsi. E lo fa da intruso, da estraneo ammesso a presenziare per un po' ad un cerimoniale incomprensibile e chiassoso, divertendosi all'idea che un mondo simile, così intrinsecamente falso eppure autentico, centrifugo e dispersivo da qualche parte possa esistere e continuare a sopravvivere a dispetto del tempo, del denaro rinfacciato dai produttori spilorci e grossolani, della selva di antenne televisive e dei palazzi, che come funghi o espressione ingrata dell'esterno rimosso, spuntano ai margini di Cinecittà, minacciandola, stringendola d'assedio e ipotecandone il futuro che apparterrà/appartiene al duopolio/monopolio privato e statale. L'ingresso di Rubini in *Intervista* coincide con il progressivo eclissarsi della figura di Fellini, mentore, maestro di cerimonie e pigmalione dell'intera strana umanità della gente di cinema. E dà l'avvio al vero e proprio film nel film, secondo l'espedito della costruzione in abisso già sperimentata da Fellini in *8½* e proseguita con *Block-notes di un regista*, *Tre passi nel delirio: Toby Dammitt*, *I clowns*, *Roma*, tutti cosceneggiati da Zapponi, e con la sequenza finale de *E la nave va*, in cui Rubini avrebbe dovuto interpretare un piccolo ruolo. Allo stesso modo il discreto farsi

da parte di Rubini, corrispondendo all'entrata dell'altro storico alter ego felliniano, Marcello Mastroianni restituisce a Fellini in persona il ruolo principale e autoreferenziale. Vediamo, a partire dalla sequenza nella villa di Anita Ekberg scomparire lentamente Rubini, che ha infatti già assolto al suo compito. E, come un'anonima comparsa di un universo polimorfo, spiazzante e geniale, torna nell'anonimato della sua acerba volontà di fare del cinema in proprio, a qualsiasi costo, a qualsiasi prezzo, con il rimpianto perenne delle radici fisiologicamente smarrite e dell'innocenza irrimediabilmente contaminata.



L'uomo nero (2009)

GENERE

di Cristiana Paternò

*«L'uomo non è che un fuscello,
il più debole della natura,
ma è un fuscello che pensa».*

Pascal, *Pensieri*

Negli ultimi tempi mi sono imbattuta più volte in Sergio Rubini. Per puro caso o per quelle coincidenze junghiane di cui si parla nell'Introduzione a questo volume. O piuttosto per l'azione "intelligente" di una casualità che doveva portarci fin qui. Meridionale, totalmente immerso nel liquido amniotico del cinema, eppure capace di guardare a questa sua identità con distacco, cinquant'anni appena compiuti da uomo maturo pervicacemente aggrappato alla sua adolescenza, questo autore, che un tempo mi era sembrato così lontano con la sua ostentata misoginia, questo regista così "antipatico" che amava sbeffeggiare la categoria dei critici, umiliati e offesi in *Colpo d'occhio*¹, mostrati in tutta la loro grottesca stupidità e nullità con *L'uomo nero*, ecco improvvisamente quell'autore mi sembrava tanto vicino, anche biograficamente, per le cose che diceva, per come le diceva. Ed era proprio il suo uso dei generi a farne un autore.

La carriera di Sergio Rubini è una di quelle che sono segnate dalle coincidenze a partire da quell'incontro karmico con Federico Fellini che ha dato vita alla sua doppia anima di attore nel ruolo del regista (*Intervista*), e poi di regista-attore. Ma tornando al presente, ogni volta che mi sono imbattuta in lui, o nella sua opera, ho raccolto qualche indizio in più che mi ha costretto a "rivedere" il mio atteggiamento, a riconsiderare il suo cinema per costruire

un nuovo ragionamento. Contemporaneamente, mentre si affastellavano i riferimenti, mi frullava in testa il nome di un altro meridionale, per me tanto importante, il siciliano Leonardo Sciascia. Ed era l'indizio numero uno per scoprire l'innocente/ colpevole, un Rubini non votato alla commedia per superficialità o alla rievocazione autobiografica² per narcisismo, non un cantore dei luoghi e dei temi dell'infanzia o dell'adolescenza (anche se tutto questo, sia la commedia che l'autobiografia, fa decisamente parte degli ingredienti del suo cinema), ma giallista. Giallista *sic et simpliciter*. E nel senso più altro e filosofico del termine.

Rileggo l'amato *Todo modo* alla ricerca di una chiave. "Credevo di aver ripercorso, *à rebours*, tutta una catena di casualità; e di essere riapprodato, uomo solo, all'infinita possibilità musicale di certi momenti dell'infanzia, dell'adolescenza: quando nell'estate, in campagna, lungamente mi appartavo in un luogo, che mi fingeva remoto e inaccessibile, di alberi e d'acqua; e tutta la vita, il breve passato e il lunghissimo avvenire, musicalmente si fondevano, e infinitamente, alla libertà del presente. E per tante ragioni, non ultima quella di esser nato e vissuto in luoghi pirandelliani, tra personaggi pirandelliani, con traumi pirandelliani al punto che tra le pagine dello scrittore e la vita che avevo vissuta fin oltre la giovinezza non c'era più scarto, e nella memoria e nei sentimenti"³. Già, Pirandello. Sciascia. E magari Eduardo, a cui Rubini è stato paragonato⁴, per il volto un po' scavato forse, o per quel parlarsi dentro lo sterno di chi non si prende mai sul serio. O invece troppo sul serio.

Ma insomma, dicevamo degli indizi. Nel nostro primo incontro, lui era chiamato dal Festival di Roma, nella sezione "Alice nella città", a commentare un film di Ugo Tognazzi, uno qualunque suppongo. E cosa sceglie tra i tanti film possibili? *La stanza del vescovo* di Dino Risi, da Piero Chiara. Il film è del '77. Quando Rubini l'aveva

visto per la prima volta aveva all'incirca 18 anni ed era stato colpito soprattutto dalla bellezza di Ornella Muti, come confessò subito nella conversazione che seguì alla visione. Io, mentre rivedo il film di Risi, mi sorprendo a pensare che è quasi un porno soft, così pieno di allusioni, di nudi femminili, di titillamenti all'ego maschile. Negli anni Settanta, anni di liberazione sessuale e ribellione personale dei giovani, anni di femminismo orgoglioso di esserlo, poteva suonare davvero misogino il personaggio di Tognazzi, Temistocle Mario Orimbelli. Un fascista che aveva combattuto in Africa e aveva sposato una signora ricca ma rompiscatole, Cleofe Berlusconi (!) dotata di una grande e bella villa sul Lago Maggiore. Mentre Ornella Muti, in effetti bellissima, era la cognata, la moglie del fratello di Cleofe sparito in Africa e creduto morto. Tutta la storia, nel libro come nel film, è raccontata dal punto di vista di Marco Maffei, un bel ragazzo (Patrick Dewaere) che avendo scansato l'arruolamento imboscandosi in Svizzera - siamo negli anni Quaranta, subito dopo la seconda guerra mondiale - navigava sul lago a vela. L'incontro tra Marco, una specie di giovane Ulisse alla ricerca di avventure, e l'ultracinquantenne Temistocle, uomo corrotto e completamente privo di coscienza morale, dà luogo a un curioso intreccio che da una prima fase tutta giocata sul doppio senso e sulla complicità cameratesca (i due passano un paio di giorni con due disinibite amiche svizzere) ma con un retrogusto ambiguo e inquietante, sfocia decisamente nel giallo, con l'omicidio di Cleofe, omicidio di cui Temistocle sembra il naturale colpevole, ma la cui responsabilità riesce a scansare, almeno fino al ritorno del cognato creduto morto, che viene a mettere ordine nei misteri della villa e a indurre il colpevole a giustiziarsi da sé.

Quello che è interessante, al di là della trama, è l'ossatura concettuale del racconto: un uomo (o una donna) solo in un ambiente familiare ma contemporaneamente ostile.

Un ambiente chiuso, possibilmente provinciale (qui siamo al Nord, ma potremmo essere al Sud e cambierebbe giusto qualche rituale sociale). Un passato che ritorna o un rimosso che riprende il sopravvento. Il principio di individuazione, la costruzione di un destino unico e individuale, svincolato dalle catene della famiglia o della comunità di appartenenza, che viene beffato dal contesto (ancora Sciascia) sociale o più spesso appunto familiare. Un colpevole e un innocente che finisce per essere complice e quindi a suo modo anch'egli colpevole. Un individuo che rifiuta il lavoro ordinario, che molto spesso è un artista o si crede tale. In ogni caso è un transfuga, un ribelle, destinato però a soccombere. L'infanzia o il passato come buco nero. Il delitto che nasce come affare di famiglia (niente di più vero e purtroppo attuale). Ultimo indizio, donne bionde, algide, difficilmente catalogabili, in una parola hitchcockiane. Molti di questi elementi sono presenti nel testo di Piero Chiara e nel film di Risi. Con l'unica sostanziale differenza che Ornella Muti è bruna, gli altri pezzi del puzzle tornano tutti e *La stanza del vescovo* dice sulla poetica di Sergio Rubini molte più cose di quante lui stesso voglia ammetterne e ci porta di nuovo, decisamente nella direzione del giallo. Ma in più, atrocemente, mentre Marco Maffei alla fine del film di Risi aveva la lucidità, o forse l'istinto, di lasciare la villa-prigione dove ormai Ornella Muti aveva preso il posto della cognata Cleofe come padrona di casa, e di riprendere la sua avventura, il suo vagabondaggio, più spesso, via via che il cinema di Rubini si fa più maturo e consapevole, l'eroe finisce per soggiacere alle regole del gioco e rimanere imbrigliato nella tela del ragno.

E mai come in *La terra*, che secondo me è la sua opera migliore e quella che meglio rappresenta la complessità del suo pensiero e del suo background, pur rielaborando elementi e figure sempre presenti nel suo cinema (il doppio, la straniera, il provinciale)⁵. *La terra* - scritto con

Carla Cavalluzzi e Domenico Starnone - è un romanzo familiare, ispirato in parte al capolavoro di Fiodor Dostoevskij *I Fratelli Karamazov* (1879). Al centro della vicenda ci sono quattro fratelli, figli di un proprietario terriero. Ci sarà un delitto, l'uccisione del viscido e immondo Tonino (lo stesso Rubini, in un ruolo di coraggiosa trasformazione fisica) odiato da Michele (Emilio Solfrizzi), che ha un mobilificio, perché gli ha prestato moltissimi soldi e lo ricatta, malvisto da Mario (Paolo Briguglia), che fa volontariato in parrocchia, perché ha costretto un giovane handicappato suo protetto a sposare l'amante romana che aveva bisogno del permesso di soggiorno e poi l'ha sostanzialmente portato al suicidio, e contrastato da Aldo (Massimo Venturiello), il figlio illegittimo dei quattro, rimasto a coltivare la terra nella masseria di famiglia, che è a sua volta innamorato della ragazza romana e vorrebbe sottrarla alle grinfie di Tonino. Il quarto fratello, Luigi (Fabrizio Bentivoglio)⁶, è il ribelle della famiglia e il protagonista della vicenda nel ruolo dell'eroe solo di fronte al contesto familiare/sociale. Molti anni prima, dopo una lite col padre-padrone, Luigi è stato esiliato a Milano, dove ha studiato in collegio ed è diventato professore di filosofia. Ma da Milano, e dalla sua identità separata, ora è tornato al paese per sistemare un affare di famiglia. Crede di cavarsela in un paio di giorni, di firmare una carta dal notaio per vendere la terra e la masseria agli amici di Michele, che è deciso a lanciarsi in una carriera da politico locale e che ha, come si diceva, urgente bisogno di soldi. Ma la vendita si rivela più complicata del previsto e, durante la processione del Venerdì Santo, qualcuno spara a Tonino.

Racconta Rubini di aver pensato inizialmente di intitolare il film *La frana*, perché il ritorno di Luigi al Sud era come l'essere risucchiato in un Meridione pericoloso, frano e contagioso, dove il senso di colpa si mescola al richiamo del sangue. «C'è un momento della vita, in cui

la famiglia ti reclama e tu devi prendertene cura. È un momento terribile, perché tu pensi di non avere nessun dovere, ma non è così. Mio nonno, che era calabrese, ma ha vissuto settanta anni in Puglia, quando era molto vecchio sognava ogni notte il paese dove era nato ed essendo molto malato pensava che sarebbe guarito solo tornando lì, al suo paese d'origine. L'infanzia, gli anni della formazione, lasciano un segno incancellabile. E così il personaggio di Bentivoglio diventa anche peggio dei suoi fratelli, perché ha la consapevolezza di essere diverso, ma agisce per il clan»⁷. L'ambiguità di questo personaggio, che si è autoproclamato estraneo con uno sforzo supremo di volontà ma che viene invece di nuovo completamente risucchiato dall'humus familiare, è davvero tragica ma Rubini, sfruttando gli strumenti del genere, decide di raccontarla con uno stile più leggero e sotteraneamente hitchcockiano che diviene evidente nell'ultima sequenza, quando Luigi tornando in treno a Milano con la moglie (Claudia Gerini, elegante, con i capelli biondi⁸ raccolti in un composto chignon è decisamente un'eroina di derivazione hitchcockiana) le racconta cosa è successo, o meglio la sua versione dei fatti, ma le sue parole sono completamente coperte dal rumore di un altro treno, che sferraglia nella direzione opposta e dalla musica di Pino Donaggio, che aveva già illustrato l'incipit del film, con la sequenza della violenta lite tra i genitori di Luigi che aveva portato alla sua reazione in difesa della madre e all'allontanamento da casa e dal paese. Qui la scelta registica è quella di sovrapporre Luigi bambino (riconoscibile per gli occhiali di metallo da intellettuale, un forte stilema e se si vuole metafora stessa della visione)⁹ e Luigi adulto. Molti anni dopo e poco più avanti nella narrazione, quando Luigi fa ritorno alla casa paterna, lo vediamo osservare alcune foto in bianco e nero appese a una parete di casa, in cui un uomo adulto insegna a un bambino a sparare con un fucile da caccia. Sarà un indizio decisivo

(per lui) nello scioglimento del giallo e tuttavia inservibile allo spettatore, perché noi non possiamo sapere chi dei suoi tre fratelli sia il bambino ripreso delle foto, mentre lui lo sa. Ma di sicuro possiamo escludere che sia Luigi il bambino della foto, per via appunto degli occhiali. In questo caso troviamo ancora un riferimento imprevisto a Sciascia: nei suoi romanzi, accanto a lettere anonime e carte d'archivio, le foto sono spesso e volentieri uno dei meccanismi che fanno muovere o inceppare il lavoro di ricerca della verità. Le foto costellano l'agire della memoria e della narrazione: per esempio il ritratto di Giacomo Matteotti portato in casa dal cugino del padre e riposto arrotolato da una delle zie tra il filo da cucire e le pezze di stoffa, con cui si apre *Le parrocchie di Regalpetra*¹⁰ e che rappresenta la sua prima lezione di antifascismo è un'immagine poi riutilizzata, a trent'anni di distanza, in *Porte aperte*¹¹. Infatti nel romanzo, ma non nel film di Gianni Amelio (1990, che non volle neppure rischiare di dipingere l'omicida come, seppure confusamente, antifascista, una foto di Matteotti è conservata tra le cose dell'assassino. Questo di Sciascia è davvero un modo bellissimo di riutilizzare un dato autobiografico dentro una trama di finzione e mi sembra che spesso anche Rubini faccia qualcosa di simile.

Ma torniamo a quelle foto appese al muro, che non bastano a indicarci prima del tempo il colpevole tra i fratelli Di Santo, anche perché il colpevole si rivelerà il più insospettabile, il figlio minore, il buono. Quel Mario che dimentica di andare a prendere Luigi alla stazione¹² perché è impegnato al funerale di un giovane amico handicappato, morto in seguito a una rovinosa caduta per le scale. Di lui scopriamo che è impegnato nel volontariato e nutrito di ideali e buone letture, tra cui i *Pensieri* di Blaise Pascal. A un certo punto, infatti, sta leggendo quello che suona così: «L'uomo non è che un fucello, il più debole della natura, ma è un fucello che pensa. Non è

necessario che l'universo intero si armi per spezzarlo, bastano un po' di vapore, una goccia d'acqua, per ucciderlo. Ma anche quando l'universo lo spezzasse, l'uomo rimarrebbe ancora più nobile di ciò che lo uccide, poiché sa di morire, mentre del vantaggio che l'universo ha su di lui, l'universo non sa niente. Ogni nostra dignità consiste dunque nel pensare. Su ciò dobbiamo far leva, non sullo spazio e sulla durata, che non sapremmo colmare. Sforziamoci dunque di pensare correttamente: ecco il principio della morale»¹³.

Ecco dunque la consapevolezza della nostra mortalità come radice della morale che si profila all'orizzonte di questo personaggio parzialmente ricalcato sull'angelico Alesja dei Karamazov. È davvero un bel paradosso che sia lui, e non il passionale Aldo o l'avidissimo Michele, a macchiarsi dell'omicidio di Tonino. E dice ancora Sergio Rubini a questo proposito: «Non sono mai a mio agio quando mi raccontano di qualcuno o qualcosa che è buono buono o cattivo cattivo. Vale per una persona ma anche per un luogo, e spesso il Sud, quando è visto dall'esterno, da chi non è coinvolto, viene idealizzato o denigrato. Così anche per i personaggi. Il personaggio di Paolo Briguglia è un idealista e uccide per le sue idee, ma io non lo giudico, anzi sospendo il giudizio come Milan Kundera suggeriva di fare sempre con i personaggi di un romanzo»¹⁴. Ed è un motivo originale, della sua narrazione, come ormai dovremmo aver compreso, questa equanimità di sguardo che sconfinava sì col cinismo, ma senza mai cadere totalmente preda. Il Sud di Sergio Rubini è un luogo dello spirito dove colpevoli e innocenti si specchiano gli uni negli altri. La sua narrazione non è la tribuna politica di una denuncia urlata e neppure il riflesso di un cinema impegnato alla Risi. Piuttosto la via dell'intrigo, seguita fin dalla prima prova dai toni di noir sentimentale e proseguita in un percorso di ibridazione dei generi che però prende la sua materia sempre e comunque

dal baule dei ricordi e della storia personale, lascia l'amaro in bocca, perché descrive un universo ambiguo dove innocenti e colpevoli sembrano a tratti quasi non potersi distinguere e comunque sono fratelli. «Che ciascuno di noi è colpevole di tutto e per tutti sulla Terra, questo è indubbio, non solo a causa della colpa comune originaria, ma ciascuno individualmente per tutti gli uomini e per ogni uomo sulla Terra»¹⁵.

¹ Ma guarda caso, il critico e *villain* è incarnato proprio da lui.

² In questo senso il suo film più biografico, che non a caso lasciamo del tutto fuori da questa trattazione, resta *Tutto l'amore che c'è*, di cui però lo stesso Rubini dice con notevole pudore in un'intervista a www.frameonline.it firmata da Teresa Knapp: «Mi è molto caro il Sud, ma non provo nessun sentimento di nostalgia. Quando ho girato *Tutto l'amore che c'è*, non avevo l'intenzione di fare un film su un tempo passato, ma un film nel tempo passato. Ho voluto raccontare la storia di un gruppo di giovani di un piccolo paese pugliese, i cui sogni, desideri e paure non erano molto diversi da quelli degli adolescenti di oggi. C'è la stessa voglia di scoprire il futuro. Ed è proprio questa curiosità per le cose che avverranno che mi rende nostalgico più per il futuro che per il passato. Mi spaventa pensare a una dimensione temporale alla quale non potrò più prendere parte». Significativamente Rubini, nel film si era ritagliato, insieme alla ex compagna Margherita Buy, il ruolo del genitore.

³ L. Sciascia, *Todo modo*, Einaudi, Torino 1974, p. 3.

⁴ M. Sesti, *Nuovo cinema italiano. Gli autori, i film, le idee*, Theoria, Roma-Napoli 1994, p. 171.

⁵ In particolare il tema del doppio nel cinema di Sergio Rubini meriterebbe un serio approfondimento, tanto è radicato e sentito, sempre intrecciato all'ambigua dialettica tra opposti: bene e male, bellezza e bruttezza. Ne sono l'esempio più lampante la favola grottesca *L'anima gemella*, dove Valentina Cervi e Violante Placido si scambiano i ruoli in rapporto al ragazzo di cui sono entrambe innamorate, e naturalmente *Colpo d'occhio* dove in qualche modo il giovane e ingenuo artista incarnato da Riccardo Scamarcio si rivela in corso d'opera

un sosia morale del critico affermato Lulli e sfodera le stesse “doti” di scaltrezza e cinismo.

⁶ Bentivoglio era già stato il protagonista del suo settimo film da regista, *L'amore ritorna* nel ruolo di Luca, un attore affermato che nel suo letto d'ospedale riviveva e rielaborava esperienze sentimentali e familiari prima vissute incoscientemente. È l'altro film direttamente “autobiografico” di Rubini insieme a *Tutto l'amore che c'è*.

⁷ Dichiarazione raccolta nel corso di una conversazione sul film organizzata dall'Anac e moderata da Ugo Gregoretti alla Casa del Cinema di Roma il 13 ottobre 2010.

⁸ All'archetipo della donna bionda, bellezza nordica e antimaterna, Rubini ha dedicato addirittura il suo secondo film da regista, *La bionda*: una giovane straniera (Nastassja Kinski) viene investita in una sera a Milano dal meridionale Tommaso (Rubini) che sta facendo un corso per diventare orologiaio. La ragazza ha perso la memoria e resterà per un po' da lui, per poi riprendere il volo non appena ritrova i ricordi. Il film non è riuscitissimo ma rientra perfettamente nel discorso della mescolanza dei generi, tipica del suo cinema, che nel corso del tempo verrà affinata e rarefatta. Ma all'epoca Giovanni Grazzini, un po' schematicamente, lo rimproverava proprio di questa ibridazione: “.enigmatico nella prima metà, come in un thriller sentimentale, e tutto giallo d'azione nella seconda. *La bionda* non appartiene a nessun genere, ma non perciò ha la forza di superarli con uno scatto di stile”. G. Grazzini, *Cinema '93*, Laterza, Bari 1994, p. 21.

⁹ Cfr. L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

¹⁰ L. Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, Laterza, Bari 1971, p. 36.

¹¹ L. Sciascia, *Porte aperte*, Adelphi, Milano 1987, p. 15.

¹² È ovviamente un altro topos del cinema di Rubini, fin dall'esordio, appunto *La stazione* (1990), la commedia noir di Umberto Marino sull'incontro tra un oscuro capostazione di paese e una ragazza dell'alta borghesia romana minacciata da un ex fidanzato balordo, fino a *L'uomo nero* dove il padre del protagonista è di nuovo un capostazione con velleità artistiche non comprese, anzi dileggiate dai compaesani. Tra questi due poli, le stazioni fanno spesso qualche apparizione

anche veloce nei suoi film, per esempio Michele Venitucci e Violante Placido, dopo la fuga d'amore in *L'anima gemella*, si rifugiano in una stazione abbandonata.

¹³ B. Pascal, *Pensieri*, 186, H. 3, Città Nuova Editrice, Roma 2003.

¹⁴ Ancora nell'incontro pubblico del 13 ottobre 2010.

¹⁵ F. Dostoevskij, Note ai *Fratelli Karamazov*, Mondadori, Milano 1994, p. 230.



Tutto l'amore che c'è (2000)

INCONTRI

di Fabio Prencipe

Binari che corrono paralleli, esistenze che procedono secondo linee definite, meccanismi e consuetudini che meticolosamente vengono ripetuti: scorrono così le vite dei personaggi dei film di Rubini, fino all'improvviso incontro. Una telefonata sbagliata e una traiettoria viene deviata, un incidente o una malattia sconquassano delicati equilibri, lo scambio di una stazione o di un quadro, permettono un inatteso e benefico confronto. Per alcuni può essere banale ma è forse il grande fascino dell'affabulazione cinematografica, somigliare alla vita. Forse non quella piatta di un quotidiano realismo, ma quella altrettanto sincera e vera forgiata nel ricordo, filtrata dall'inconscio, suggestionata dal gioco della magia. Sono gli incontri che spesso possono disegnare un destino. E nel suo cinema Rubini è sempre stato affascinato da queste possibili deviazioni di percorso.

Incontri che con gli anni ed i film assumono semmai sempre di più le sembianze di immagini riflesse in uno specchio. Ed il gioco di rimandi che da questo scaturisce porta con sé il vorticoso fluire della vita. I volti che lo specchio-pellicola ribalta richiamano alla mente gli incontri di ciascuno. La scoperta di un padre, delle persone a te più care. Il volto spesso affascinante e attraente del male, della zona buia..

La vita vissuta e quella possibile; il sogno - o l'incubo - che diventa realtà; o anche solo quello che poteva essere e che mai sarà. O che sarà solo sullo schermo come affettuosa falsificazione di un vissuto, che trova nella rappresentazione cinematografica una sua verità.

L'incontro dei suoi primi film non può che essere che con la Donna: unica in grado di deviare una traiettoria, scon-

quassare un meccanismo, far incrociare, anche se solo per una notte, dei binari in una stazione. Perché solo Lei ha gli strumenti per insegnare a vivere una nuova vita. Che questo accada, sia possibile, o che tragicamente si compia come un destino ineluttabile conta relativamente. Sono incontri, incroci di vite, poli opposti che magneticamente si attraggono. La durissima Clara di Prestazione straordinaria devia verso una Grecia non sognata il “puro” Aldo che, non cederà ai ricatti “maschili” della donna in carriera, ma ritroverà grazie a lei la voglia di amare. Un incidente stradale e il delicato meccanismo di vita di Tommaso (*La bionda*) va in mille pezzi. Rotelle ed ingranaggi che come orologio meticoloso conosce bene ma che, per lui, non combaciano più. Un incontro, un incrocio, una bionda. E sarà un'altra bionda, in una stazione dove di notte non fermano treni, che osserverà sotto la pioggia il povero Domenico azionare disperatamente gli scambi affinché il rapido per Milano passi sempre sullo stesso binario. Tutto questo, almeno per una notte, non accadrà e il capostazione e la “ragazza bene” potranno incrociare le proprie vite. O almeno immaginarne un'altra possibile per loro. Perché comunque il confronto vale sempre per entrambi. Un confronto che caratterizza anche l'incontro de *Il viaggio della sposa*. Ma già in questo film si percepisce la voglia di Rubini di distaccarsi da questo meccanismo narrativo, o almeno di piegarlo a nuove esigenze. Ci sono la donna, le vite parallele che si incrociano, l'incontro. Eppure appare evidente che non ci sono altre vite possibili, la vita per ciascuno di loro è altrove. È solo un pezzo di strada, un viaggio, appunto, da fare insieme. Un viaggio dal quale, però, uscire arricchiti. Il viaggio, altro tema caro a Rubini, è quello che inizia Carlo alla fine di *Tutto l'amore che c'è*. L'incontro che cambia una vita forse c'è stato o, più probabilmente, ci sarà lungo la strada. Non è questo che conta nel film. Non sono gli incontri con le giovani milanesi, gli incroci in cui attendere una bionda coetanea. Sono i luoghi dove Carlo è cresciuto, le persone

con cui ha condiviso emozioni e sentimenti, le cose importanti. È la vita vissuta fino ad allora per prepararsi ai suoi mille viaggi, ai suoi mille altri possibili incontri.

Un percorso che sostanzialmente si chiude con *L'anima gemella* dove l'incontro con la Donna sembra trovare una sorta di sublimazione nella eterna dicotomia tra esteriorità e sentimento, egoismo e altruismo, cupezza e solarità. Il tutto nell'atmosfera magica e accecante del sogno, della magia. Per Tonino in questo caso l'incontro c'è già stato, così come appare definita la scelta di un percorso. Ma l'imponderabile, l'irrazionale gli devia la traiettoria fino a proiettarlo in quella che appare come un'altra dimensione. Cambiano i volti, il desiderio e la passione assumono nuove forme, una collana perde di importanza, ma non la sostanza. E sarà “qualcosa di familiare” in uno sguardo a permettere alla vita di ritrovare la giusta direzione, a riportarlo all'essenza a riannodare il filo del destino e degli avvenimenti.

E se ne *L'anima gemella* lo specchio suggella le diverse possibili facce della Donna in *L'amore Ritorna* sarà lo specchio (oggetto) a rimandare visivamente l'incontro con la malattia; in un film in cui l'esibito elemento autobiografico finisce con l'amplificare a dismisura quel gioco di specchi proprio del cinema nel cinema. Ma l'incontro tra i personaggi, da questo film in poi, è plasticamente ormai mero espediente narrativo, funzionale al dispiegamento della sceneggiatura. Quello vero, importante è maturamente svelato dal confronto con altri specchi: “l'attore” Bentivoglio, il “padre” del malato; “l'amico” rimasto ancorato al paese di origine. Lo stesso racconto della malattia rimanda allo specchio Fellini di *8½*: e attraverso i loro occhi che è possibile cogliere tutti gli altrettanto possibili incroci. Un incontro consapevole, portatore di altre mille percorsi. Come quello che riporta alla terra, alla famiglia, il professore Di Santo. Nulla di salvifico, anzi. Se incontro c'è ne *La terra* è con la violenza. Subdola e malefica nel volto di un usuraio senza scrupo-

li, così come ingenua e assoluta nei comportamenti senza dubbi del giovane fratello, o ancestrale e risolutiva nell'evoluzione del personaggio di Bentivoglio. E' la scoperta del male, del lato oscuro che alberga in ciascuno di noi e che prende il sopravvento. Qualcosa che incide nella vita in profondità, senza mutare però in apparenza lo stato delle cose. In fondo alla fine di tutto non c'è altro che un "sereno" pranzo di famiglia tra quattro fratelli nella propria terra. La violenza, arcaica e sanguigna de *La terra*, lascia il posto in *Colpo d'occhio* ad un'altra forma, più fredda, razionale e forse proprio per questo più pericolosa. La mancanza di scrupoli per la brama di arrivare, di possedere è l'altra faccia della stessa medaglia; quella oscura del delitto. Ed ancora una volta l'incontro/scontro passa attraverso un gioco di specchi. Uno di fronte all'altro l'artista ed il critico, il giovane ed il maturo, l'estro ed il raziocinio. Con il personaggio femminile che pur determinante nell'evolversi della vicenda narrata, non ne è il motore, ma solo "l'oggetto" del contendere.

L'ultimo emozionante incontro è poi per molti versi il primo: quello con il padre! Specchio per eccellenza: origine e germe di tutto. Del gioco della vita, della scoperta dell'arte, dell'amore. Una volta svelata l'identità de *L'uomo nero* nulla sarà più come prima e tutto il vissuto apparirà sotto una nuova luce. Anche l'incontro con la bambina, che alla fine chiarirà il mistero del quadro, restituendo agli occhi di Gabriele adulto, la nobiltà d'animo del padre, è l'involontario frutto della passione del genitore. In fondo lo stesso rapporto con la madre sarà per il bambino sempre filtrato attraverso la sua presenza o quella del suo possibile *alter ego*, lo zio scavezzacollo di Scamarcio. Dieci film per giungere a quell'incontro imprescindibile che non può che interrompersi dinanzi ad un insormontabile cancello. Lo "specchio" riflette un volto appagato: si può ripartire consapevoli della serenità di quell'ultimo sguardo.

LUOGHI

di Massimo Causo

Certo che nascendo dalla tensione tutta teatrale di un testo in sé concluso come *La stazione*, il cinema di Sergio Rubini non poteva che anelare per istinto a un rapporto diretto, immediato, con lo spazio in cui si muove, con il perimetro in cui trova le sue storie. Che poi è un perimetro chiaramente esistenziale, quasi una vocazione stanziale, vissuta come attaccamento alle proprie radici, ma anche un'esigenza d'identità da ritrovare nell'idea di un'appartenenza a luoghi, volti, emozioni, storie. E in effetti va riconosciuta una strana fragranza ai set dei film "pugliesi" di Rubini, una sorta di identità di riflesso che oscilla tra la definizione in astratto e l'evidenza paesaggistica. Da una parte c'è *La stazione* che, immerso com'è nella sua lunga notte, sembra voler ritrovare nella sagomatura dei set d'interno di cui si veste la definizione di una realtà autentica, contrapponendo il sapore piccolo, antico e immutato della stazioncina di provincia, così viva nella sua sospensione fuori dal tempo, alla sagomatura si direbbe quasi pubblicitaria della villa abitata dai corpi plastificati e volgari della gente ricca. Dalla parte opposta c'è *Il viaggio della sposa*, che invece sembra volersi consegnare alla fragranza di una luce e di una spazialità che riveste di un incanto antico la piccola epica cavalleresca messa in atto, consegnandosi non a caso - sui titoli di coda - alla dialettica tra l'ombra dell'interno, in cui l'ormai vecchio Bartolo impartisce le sue lezioni, e la luce dell'esterno che, al di là della finestra, richiama la fragrante spazialità delle location, vissuta prima e a prescindere da qualsiasi istanza paesaggistica, sostanzialmente dentro l'idea di un set dal quale sembra voler trarre la linfa favolistica di cui rivestire azioni e figurazioni del film. In mezzo c'è il fuori fuoco di *Tutto l'amore che*

c'è, che abita il luogo autobiografico di una memorialistica sudista destinata a parlare di un Meridione scavato nella gravidanza dello stare in se stessi e nella propria terra, scoprendovi la possibilità tutta ideale di un altrove da vivere in un "estero" che non c'è, o meglio è ovunque, come dice una delle ragazze milanesi ai troppo sognanti ragazzotti di provincia. Qui Rubini inventa un Sud che è set di se stesso, nel senso che sembra quasi volersi scoprire come un "altrove" nell'indefinita volontà di offrirsi non tanto come punto di fuga per i desideri (frustrati) dei giovani meridionali, quanto come luogo dell'identità globale cui anelava l'utopia di paglia di tutta una generazione. E se la natura sembra più volte proporsi nel film come scenario immaginario, la tonalità che prevale è quella di un paesaggio bruciato nel suo sole, offuscato nel calore che appesantisce l'atmosfera, infine schiantato contro l'immagine brulla di quello spiazzo antistante il cadavere della fabbrica mai aperta, sul quale si spreca l'isolata alzata di testa dei giovani protagonisti, infine pronti a lottare per un posto di lavoro e un futuro da vivere lì. Perché poi è comunque nel destino di una pulsione centrifuga che Rubini trova la materialità di un cinema vissuto nella necessità di spostarsi, di percorrere spazi, di liberare i suoi personaggi - o, meglio, e piuttosto, desiderarli liberati. Se infatti il Domenico de *La stazione* resta, esattamente come il Bartolo de *Il viaggio della sposa* e il Tommaso de *La bionda*, non è certo per una vocazione al martirio che si portano dentro, quanto piuttosto per quella necessità di non fuggire che nasce dalla consapevolezza che solo abitando se stessi e il proprio spazio essi possono infine liberarsi. Il punto d'arrivo di *Tutto l'amore che c'è* è in questo senso estremamente significativo, con l'evidenza di una dicotomia del coro protagonista, infine scisso nella duplice aderenza del piccolo Carlo che prende la strada della libertà e degli altri che invece rimangono. Tutti comunque liberati dal/nel sogno di una identità finalmente trovata.

MEZZOGIORNO

di Oscar Iarussi

L'"uomo che guardava passare i treni", *in nuce*, racchiude tutta la poetica di Sergio Rubini. Nato a Grumo Appula, in provincia di Bari, il 21 dicembre 1959, Rubini è un autore coraggioso, pugnace, ostinato a dispetto di alcuni insuccessi da regista e persino dei tanti successi da attore. In *La stazione*, tratto da un testo teatrale di Umberto Marino, Rubini non è un "semplice" capostazione, non è solo un riverbero della biografia paterna con cappello e paletta lungo i binari di una ferrovia locale della Puglia, ma è un personaggio che si affratella a talune struggenti figure letterarie di Georges Simenon e Danilo Kiš. Egli è un protagonista ascrivibile alla dimensione della "inazione" leopardiana (un film televisivo sul conte Giacomo è stato per anni uno dei progetti più cari a Rubini, non realizzato per l'insipienza della RAI), costretto contro voglia all'azione in un Sud di chimere sferzate da una pioggia furente, in un lembo di Italia "minore" che non ha bisogno di attendere l'imminente stagione di "Mani Pulite" per scoprirsi limpida, forte del suo credo nella semplicità e in una sorta di residuo incanto, avversaria degli istinti pirateschi dell'antagonista Ennio Fantastichino.

«Nel contesto del cinema agnostico, Rubini se ne esce con una involontaria metafora della Resistenza, una sommessata celebrazione degli umili» scrisse Tullio Kezich di *La stazione*. D'altro canto, il film segnalò un rinascite *amor loci* che, scevro di qualsiasi oleografia e campanilismo, avrebbe caratterizzato molto del cinema del/sul Mezzogiorno negli anni successivi, dai capolavori di Gianni Amelio (*Il ladro di bambini* e *Lamerica*) a *Io non ho paura* di Gabriele Salvatores, dai film dei "Vesuviani"

a *I cento passi* di Marco Tullio Giordana.

La passione che spinge il Rubini regista a tornare costantemente sui suoi passi, verso il Sud da cui partì ventenne, non è una mera nostalgia, quanto piuttosto un'esplorazione meridiana - «a metà strada fra la miseria e il sole», per dirla con Albert Camus - in cerca dell'armonia in grado di sanare il carattere schizoide che pervade e domina la vita contemporanea, come postulato nel classico *Il pensiero meridiano* del filosofo Franco Cassano (Laterza, 1996). La mappa dei film diretti da Rubini, con le eccezioni dello sfortunato *La bionda* e di *Prestazione straordinaria*, descrive in realtà una geografia politica e sentimentale che non teme di affrontare alcuni stereotipi del "romanzo di formazione" o dell'arcaica antropologia meridionale, pur di ribadire questo riscatto dall'alienazione. È, il suo, uno sguardo radicalmente diverso proprio perché "marginale", dai margini, straniero al presente perché familiare al passato e, auspica Sergio, al futuro.

Così è per l'energia, il sentimento, la voglia di vivere e di scoprire il mondo che percorrono *Tutto l'amore che c'è*, educazione di gruppo in un paese del Barese a metà anni Settanta, ovvero passaggio dalla prima gioventù all'età adulta lungo una classica "linea d'ombra", sebbene molto solare, su cui Rubini innesta una fantasia stilistica felice di sperimentarsi in pause ed accelerazioni dell'immagine, in improvvise decolorazioni, in sequenze che ammiccano al musical (un *Hair* meridionale che segnò il debutto di Vittoria Puccini).

Iniziatico e picaresco è *Il viaggio della sposa* (rivela Giovanna Mezzogiorno), mentre più felice nella sua imperfezione risulta *L'anima gemella*, una festosa alterazione della realtà, una favola nel mare azzurrissimo del Salento come negli umori sensuali di un indistinto "popolo del sud". Se davvero l'infanzia è la condizione più prossima alla natura, la più vicina all'armonia, dalla quale si può solo capitombolare verso il dolore e il caos, Rubini

con *L'anima gemella* realizza un film quasi "infantile", perché basato sulla rivisitazione ludica di due/tre archetipi: gli innamorati divisi da una terza presenza, lo scambio dei corpi al fine di ricongiungere le anime, la verità del cuore di là dalle apparenze. Un film non governato da motivazioni intellettuali, "di testa", né dal bisogno di metaforizzare la realtà. Al contrario, un film febbrile e magmatico, perché pregno di materia incandescente, di amore e di magia.

È una dimensione che ritroviamo in *L'amore ritorna* come percezione di sé e degli altri, come coscienza "della bellezza e della finitezza di essere al mondo" di cui scrisse Freud. È una vera e propria autoanalisi quella che Sergio Rubini, a quarantacinque anni, mette in campo per il suo settimo film da regista, anzi, fellinianamente, una sorta di 7½ inquieto ed affascinante, drammatico eppure infine rasserenante. D'altronde, a una autentica agnizione da parte di Fellini è legata al cognome Rubini, secondo quanto testimoniato dallo stesso Sergio, che sarà l'alter ego di Federico in *Intervista*. Rubini è il cognome dei personaggi interpretati da Enrico Viarisio e Paola Borboni, il padre e la madre di Moraldo (Franco Interlenghi) e Sandra (Eleonora Ruffo) in *I vitelloni*, ma anche il cognome di Marcello Mastroianni protagonista di *La dolce vita*. E Rubini si sarebbe dovuto chiamare il protagonista di *Moraldo in città* (ispirato in toto a Moraldo Rossi), un soggetto che si fermò alla fase del trattamento, scritto con Tullio Pinelli ed Ennio Flaiano nel 1954. «Quando per prima volta fui al cospetto di Fellini - ha raccontato Sergio Rubini - durante i provini di *E la nave va* nel 1983, io ero candidato per il piccolo ruolo di un marinaretto. Non venni preso, ma Federico mi congedò con un complimento e con un presagio: "Complimenti, signor Rubini, lei ha una faccia che somiglia alle sue fotografie... E io sono sicuro che un giorno lavoreremo insieme". Passarono quattro anni e mi convocò - senza passa-

re per il casting - per il ruolo di protagonista di *Intervista*. Lui era fatto così, credeva in certi segni, nelle coincidenze dei nomi come in tutto ciò che è misterico. Divenendogli amico, e poi, negli ultimi anni della sua vita, frequentandolo, l'ho sempre visto interessato alla magia, alla stregoneria, alla cabala, e naturalmente alla psicoanalisi».

E a sua volta Sergio Rubini, da autore mediterraneo, mitiga i rigori nordici propri dell'indagine psicologica con una buona dose di anima e di magia. Sicché in *L'amore ritorna* sarà un'angelica figura venuta dall'aldilà, una candida promessa contro la morte, a determinare i passaggi decisivi della storia sul bordo del lettino, in realtà un letto d'ospedale in cui presto finisce il protagonista Fabrizio Bentivoglio, nel ruolo di un attore di successo quasi dimentico delle origini pugliesi, perfetto alter ego di Sergio che chiama a recitare anche suo padre Alberto Rubini, l'ex capostazione, uomo dolcissimo e poetico.

Eppure, non c'è appartenenza senza estraneità. Sul filo arduo e rischioso di tale dialettica geosentimentale, di questo andirivieni identitario, Rubini ha concepito e costruito *La terra*, l'ennesimo girato in Puglia. È un'opera ambiziosa sceneggiata dal regista-attore di Grumo Appula con Carla Cavalluzzi e con Angelo Pasquini (sebbene una figura centrale nella scrittura dei film di Rubini sia da tempo Domenico Starnone). *La terra* è incentrata sul *nostos*, il ritorno a casa periglioso e decisivo da parte del protagonista Luigi Di Santo, un professore di filosofia ormai milanese nei modi e nella percezione del mondo (ancora Bentivoglio quale *alter ego* di Sergio). Fuggito-scacciato quand'era giovanissimo dal profondo sud del padre violento e fedifrago, un Salento assolatissimo e "immutabile", Luigi ora vi ha appena rimesso piede scendendo da un treno nello scalo-fantasma di Mesagne, lo stesso paese del Brindisino in cui è stato girato *L'uomo nero* nel 2009 (benedette/maledette stazioni...). Infatti è

stato richiamato in paese dai suoi tre fratelli/coltelli, uno dei quali figlio di un'altra madre, per una questione ereditaria: la possibile vendita della proprietà e d'una splendida masseria ormai in degrado, che nella realtà si trova in agro di Nardò. Ma le apparenze non corrispondono all'essenza chiaroscurale delle cose in un film che ha la struttura di un giallo, con tanto di omicidio di cui rimarrà vittima un lercio usuraio che tutti avrebbero avuto un qualche interesse a far fuori (Rubini se ne è riservato il piccolo ruolo e nei suoi panni offre una prova straordinaria). Chi è il colpevole? Il soggiorno in paese diventa per Luigi una discesa negli inferi del passato, un corpo a corpo con i fantasmi della provincia che neppure vent'anni meneghini hanno vanificato, un *redde rationem* con toni echi di classici che Rubini sapientemente non esibisce e tuttavia ingloba nel sottotesto, da Dostoevskij a Cechov, da *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti a *Tre fratelli* di Rosi.

Prendersi cura delle cose per liberarsene: è la prospettiva del film col suo afflato francescano e comunistico se non anarchico, nel senso di una spoliazione e di una prodigalità intese come necessarie per vivere bene, o meglio di quanto non viviamo. Ma il cuore della storia è un dramma etico, il dilemma della distanza/vicinanza rispetto alle radici che è continua a essere la magnifica ossessione della filmografia di Rubini regista, a partire appunto dalla *Stazione* prodotto come *La terra* questo dal coetaneo e conterraneo Domenico Procacci.

La metamorfosi, la trasformazione, la salvezza del protagonista di *L'amore ritorna* e *La terra*, come di quasi tutti i film firmati da Rubini, non stanno nella rimozione del tempo, ma nella sua "permanenza", ovvero nell'"uso non interrotto delle generazioni" che Carlo Levi attribuiva all'Italia contadina. O nell'elaborazione sofferta di un'appartenenza vissuta come una ferita. Padri, figli, amori, conflitti raccontati spesso in una lingua meridionale che

da Grumo Appula arriva fino nel futuro (*Nirvana* di Salvatores) e la cui ironia si esercita non ai danni, ma a vantaggio dell'identità meridionale.

Anche in *Colpo d'occhio* la voglia inesausta di mettersi in gioco è manifesta sin dall'inizio del film: i tempi drammaturgici e la stessa recitazione appaiono come "dilatati", tendendo a un afflato per così dire "bergmaniano" nella illustrazione/esplorazione di una, due, tre crisi esistenziali che s'incrociano e si contraddicono in un corpo a corpo infine fatale. Nelle matrici dei film di Sergio c'è spesso un richiamo al tragico o ad archetipi classici, siano essi l'anima greca del Sud o la danza scespiriana intorno al caso, e, in *Colpo d'occhio*, un che di faustiano sorregge e mina Adrian/Scamarcio, scultore di provincia men che trentenne, alle prime armi e pronto a tutto pur di raggiungere il successo. Un'ascesa artistica che diventa paradossalmente a portata di mano quando Adrian s'innamora della coetanea Gloria/Puccini, portandola via al celebre e potentissimo critico d'arte cinquantenne Lulli/Rubini. Quest'ultimo, infatti, dopo essersi ripreso dal trauma di un incidente automobilistico avvenuto nella stessa notte in cui Gloria stava fuggendo dal suo status decennale di concubina (Lulli è sposato), prende a proteggere Adrian. Anzi, fa di più, proiettandolo in un scenario internazionale - Roma, Berlino, la Biennale di Venezia - inimmaginabile per il giovane scultore ancora in cerca di uno stile (sebbene le sue opere nel film siano di un artista affermato quale Gianni Dessì).

Invero, tramite il ruolo di mentore, Lulli mira a controllare Gloria e a "governarne" la sua relazione con Adrian, che perciò presto entra in crisi, offendo un saggio di quanto ardue e complesse siano oggi le relazioni tra uomo e donna. Lulli s'intrufola tra i giovani amanti e ne avvelena le fonti amorose, raggiungendoli nel paesino fra i monti abruzzesi eletto a rifugio, dove Vittoria Puccini si mostra nuda al suo nuovo compagno, silhouette di raro candore,

brava nel restituire una nevrosi. Ma *Colpo d'occhio* è soprattutto una riflessione sul potere e sulla sua prossimità col sapere (Michel Foucault *docet*), ovvero sulla perversione diabolica - e contagiosa - del "professore", Lulli appunto, la cui libido è sostanziata ormai più di violenza che di eros. Egli è in preda a un desiderio malato di geometrico controllo del mondo: tutto e tutti debbono rientrare in un disegno razionale, affascinante in quanto vincente. Adrian ne è irretito, perché l'ambizione non di rado semina vittime intorno a sé e dentro chi la nutre. Mentre Gloria, partecipe dello stesso mondo della critica cui ha abdicato per diventare da allieva a sedicenne amante di Lulli, vorrebbe solo allontanarsi dal potere e riconsegnarsi a un'infanzia spezzata. Un'illusione.

Treni che vanno e poi ritornano. C'era una volta nel Sud, ci sarà domani. In *L'uomo nero* Gabriele Rossetti (Fabrizio Gifuni), quarantacinque anni, torna nel suo paese d'origine, in Puglia, in occasione della malattia grave del padre. Questi si chiama Ernesto e sul letto di morte farfuglia qualcosa che fa tornare il figlio indietro fino all'infanzia, negli anni Sessanta. Ernesto - interpretato da Rubini - era un capostazione, con una vocazione per la pittura, sposato con una professoressa di lettere (Valeria Golino). Con loro vivono il figlioletto Gabriele (Guido Giaquinto) e il fratello più giovane della moglie (il "gagà" Riccardo Scamarcio), che gestisce una drogheria e diventa un punto di riferimento per Gabriele. Fuori, c'è un paese retrogrado, chiuso, retrico. Capostazione, alla stregua del papà di Sergio nella realtà (che da pensionato è diventato attore di numerosi cortometraggi). E come, appunto, in *La stazione*. Ma stavolta a contare nel personaggio del padre è soprattutto la sua passione per l'arte ed in particolare per Paul Cézanne. Il Nostro diventa mano a mano un "perseguitato" dai notabili del paese, il professor Venusio che è pure corrispondente del quotidiano locale e l'avvocato Pezzetti, interpretati rispettivamente da Vito

Signorile e Maurizio Micheli. D'altro canto, le frustrazioni del pittore si riversano in famiglia, fra le mura domestiche dove egli talora diventa davvero furioso. In una sua mostra espone tra l'altro la riproduzione di un autoritratto con bombetta di Cézanne, che Ernesto ha ammirato in Pinacoteca, e tanti anni dopo sarà la chiave di volta per una riconciliazione postuma tra padre e figlio. Un film sulle generazioni, sulla memoria, sul Sud che fu. Ma anche un film, ha ribadito più volte l'autore, sull'Italia che è: «Il tema di fondo di *L'uomo nero* è l'amatorialità che ci porta dritti al *Grande Fratello!* Quelli erano anni in cui le masse, e fra loro il mio ferroviere-artista, cominciarono a sentire il desiderio di emergere. Intendo: emergere ciascuno da sé, non più come masse. Ma l'intelligenza e la sinistra non se ne curarono affatto. Una distrazione fatale, perché alla lunga quella voglia di farcela per mostrare un talento e dar corpo a un sogno - ignorata a sinistra - si è consegnata al fronte avverso. E oggi i ragazzi puntano ad emergere senza saper fare alcunché». Nella remota provincia o nel passato del Meridione, in filigrana s'intravede la modernità e ciò che siamo e diventeremo. Sulla bussola di Rubini è il Sud a indicare la direzione, a consentire di non disorientarsi nella luce zenitale di un Mezzogiorno tanto dannato da potere, forse, salvare gli altri.

PROVINCIA

di Fabio Prencipe

La provincia, principio essenziale di un universo narrativo, sembra essere per Sergio Rubini un luogo della mente prima ancora che uno spazio fisico, un paese, un modo di intendere l'esistenza. Un posto mitico terminale perenne di fughe e ritorni, prima ancora sentimentali ed emozionali che concreti e reali. È soffocante ma viva, gentile e violenta, rassicurante ma al tempo stesso frustrante la vita del "provinciale" a cui Sergio Rubini dà corpo e anima. Liberarsi dai suoi rituali per poterne godere appieno le pacificanti consuetudini. Fuggirne via per provare quel dolce sentimento che è la nostalgia. Lasciarsi risucchiare dai suoi gretti egoismi, così come volar via sulle ali di un sogno (magico, agognato o possibile che sia). In queste coordinate si specchiano i personaggi e con loro l'autore Rubini. Nessuno meglio di lui, che lo racconti in un suo film o che presti il volto alla storia di un altro, riesce a rappresentare nevrosi, sogni, delusioni e pulsioni di chi "a quello stato della mente" è legato. Non è un caso che il più grande "provinciale" della storia del cinema, Federico Fellini, lo abbia voluto come alter ego per la "sua" Intervista. L'insicurezza di chi teme di essere messo da parte, la gentilezza e la cortesia di chi ha sempre dovuto chiedere qualcosa, la curiosità e la voglia di scoprire e di affermarsi nel mondo e la paura che questo sia troppo grande per lui sono solo alcune delle caratteristiche che con profonda umanità Rubini è riuscito a portare sullo schermo. Così come, con la stessa intensità, è riuscito a rappresentare l'altra faccia della stessa medaglia. La violenza repressa pronta ad esplodere in qualsiasi momento, la meschinità e la grettezza retaggio di consuetudini sociali, la scarsa disponibilità a mettersi in discussione.

Tutto questo con una profonda e, per molti versi, partecipe conoscenza di quel mondo. Tutto questo perché in quel mondo Sergio Rubini si è formato. E venendo da Sud, dove la provincia si coniuga con l'atavica tendenza all'autocommiserazione e la cronica incapacità di reagire, ha fatto tesoro di quelle radici. La sua carriera, così come la sua vita, sembrano indissolubilmente legate alla "provincia", o meglio al conflittuale tentativo di affrancarsi da quella condizione. Ma quell'universo è indiscutibilmente suo anche perché i possibili "altrove" sono spiazzanti, senza garanzie e comunque gelidi, privi di colore e umorismi.

Un lavoro di riappropriazione e di pacificazione partito con il viaggio iniziatico di Carletto di Tutto l'amore che c'è. La promessa d'amore della sua incerta coetanea giunge - come molte cose in quel mondo - con un attimo di ritardo, fuori tempo massimo. E lo sguardo dolce ma deciso di Carlo nell'osservarla prima di partire, appare il segno di una "maturità" acquisita di chi non teme di guardare in faccia quello che si lascia prima di intraprendere un viaggio. Viaggio, come voglia di abbandono, possibilità di fuga dalla realtà, è sempre stata questa la cifra dell'evasione dalla provincia. Per il capostazione Domenico, questa appare una possibilità immediata, concreta. Si prepara studiando tedesco, aspettando che allia mamma migliori "il fegato". Osserva il tempo e i treni che passano in attesa di qualcosa. Semmai una bionda vestita di rosso che lo porti via di lì, da quella stazione, da quel mondo chiuso e ripetitivo. Ma al momento decisivo Domenico resta sul marciapiede in attesa forse di qualche cartolina. Abbandonare i confini del proprio territorio può essere, infatti, estremamente pericoloso. Si corre il rischio di essere assaliti dai briganti ma si può anche imparare a leggere e scrivere, come lo stalliere Bartolo. Il provinciale ha bisogno di un centro, di una piazza, di un bar di un luogo dove, da fermo, osservare gli altri. Perché se la

vita entra in circolo la forza centrifuga ti può gettare lontano, come per il "foggiano" de la bionda, su una pericolosa autostrada notturna. Meglio allora star fermi o - al limite - provare a muoversi tutti insieme. Dinanzi ad una fabbrica che sta per chiudere, augurandosi che se non partecipa la "provincia", ci sia almeno un Gérard Depardieu, con un mulo ed una bandiera rossa, a dare un senso alle cose. Un senso che in provincia può assumere anche contorni magici e misteriosi. Una popolana e colorata saggezza che si nutre di semplicità e sentimenti, cultura antica e furberie per tirare a campare; meschinerie e grandi slanci. Come quelli che fanno da cornice alla "nobile e aristocratica" storia di amore de L'anima gemella. La provincia in tutte le sue mille possibili sfumature, con tutte le sue contraddizioni come "coro greco" di una favola senza tempo e senza luogo.

Ma la provincia per Rubini è - e rimane sempre - luogo di salvezza e colpa, formazione e dannazione. Eldorado da riscoprire o terra e fango che insudicia. Quella che con il procedere dei suoi film appare sempre più oggetto di ricerca è: "la giusta distanza". Una possibilità che ad altre latitudini e in altre provincie del cinema italiano può sembrare più semplice da raggiungere. Ma che in un Sud dominato dall'ineluttabilità di una sorta di panteismo naturalistico può diventare indifferentemente: fatica, miraggio, liberazione o redenzione. L'amore ritorna dalla provincia portando con sé per la salvezza del Bentivoglio (Rubini) malato: medici e poesie, sentimenti e fantasmi. L'amore in quella dimensione può avere, come momento di seduzione, la disarmante semplicità di un morso ad un panino, come avviene per la scelta di Clara, sorella del protagonista. L'altra faccia della stessa medaglia è l'immediatezza del male, il lato oscuro, la parte nascosta de La terra. Quell'intreccio di conformismi e tensione morale, slanci passionali e utilitaristiche convenienze che neanche la luce e i colori della sua Puglia riescono a far sparire. Anzi

questo modo di essere della provincia viene posto come emblema di un mondo che trova la sua ragion d'essere forse proprio in quelle antiche contraddizioni mai del tutto chiarite. Quelle contraddizioni che danno la forza, a chi non le rigetta, di riuscire a trovare il modo di risolvere qualunque situazione. Ma la provincia "materna", luogo di sicurezza creativa torna immediatamente a fare capolino proprio nel film più "buio" degli ultimi anni; quel Colpo d'occhio che di fatto toglie le radici ai suoi personaggi. Gli ambienti dove i personaggi agiscono sono spazi fisici freddi, impersonali, mai "luoghi della mente". Con una eccezione: il paesino dove i giovani amanti si rifugiano per dare corso ad una nuova vita. La salvezza ipotetica è solo lì tra le mura di una vecchia casa di famiglia tra foto dimenticate e vecchie collane da ricostruire.

La provincia come dicotomia tra luogo magico, protettivo e indispensabile e comoda prigione che mortifica qualsiasi talento e reprime ogni slancio trova invece nell'uomo nero la sua sintesi perfetta. Un contrasto che investe trasversalmente tutti i personaggi di ogni fascia sociale e di ogni età. I bambini, come gli adulti, vincolati a degli schemi che si ripetono in ogni epoca, con una sola possibilità di salvezza: la fuga. Quella che salva il giovane Gabriele che osserva quel "suo" mondo al funerale del padre. Lo scapestrato amico di infanzia come lo zio deluso e frustrato sono stati la sua formazione in provincia. Per molti versi lo specchio distorto di quello che sarebbe potuto essere e - per fortuna - non è stato. Perché in provincia potrà sempre esserci un pittore dilettante in grado di trasmettere la forza di sognare, una madre affettuosa e protettiva, la semplicità di chi ancora si incuriosisce al mondo; una frontiera mitica da conquistare tra ulivi e centrali elettriche. L'importante però che nelle vicinanze ci sia sempre un treno da prendere: perché anche in provincia si impara a non avere paura dell'uomo nero.

RADICI

di Fabio Prencipe

Profonde, aggrappate a quella terra arida in cui l'acqua è sempre una speranza: sembrano essere così - come quelle dei secolari ulivi di cui la Puglia è piena - le radici del Sergio Rubini artista. Radici forti, sentite, ma che proprio per questo, pur sempre palesate senza alcuna vergogna sia nel suo essere attore che regista, non sono mai state ostentate, mai richiamo folcloristico, specchio per facili caratterizzazioni. Sono sempre state vissute come lo strumento di cui servirsi per raccontare e raccontarsi, la fonte a cui attingere per le sue storie, i suoi personaggi. Il suo essere del Sud, meridionale, non è mai stata una limitazione: anzi grazie a quelle radici ha potuto rappresentare spesso con profonda verità uomini e sentimenti. Quelle radici che, forse proprio perché tali, gli hanno permesso anche di vivere con distaccato amore la sua terra d'origine. Il suo Sud è vero e reale nella tristezza e nello sconforto dei suoi personaggi, nella desolazione e l'abbandono dei luoghi, nella ripetitività e nella fatica del vivere, almeno quanto lo è nella forte passionalità della sua gente, nella volgarità di certa ostentata violenza, nella popolare e innocente magia o nell'ancestrale quanto involontario ritorno alla tradizione. Così come lo è - al pari - nella solarità e nel colore, nella gioia e nell'arte di arrangiarsi di altre mille possibili rappresentazioni. Le radici sono quelle che permettono ai personaggi di Rubini di confrontarsi con gli altri, di vivere le situazioni più disparate in modo autentico in quanto, comunque, portatrici di valori. Valori che - non necessariamente positivi - sono ad ogni modo il frutto di un vissuto, di una Storia e di una cultura. Garantiscono ai suoi personaggi forza, o perlomeno dignità, anche nell'inazione; così come li avvinn-

ghiano e li trascinano se guidati dal senso tragico del destino. Il capostazione del suo esordio da regista, vive le sue radici, per esempio, come un freno, delle catene soffocanti dalle quali è difficile liberarsi. Le sue radici sono una famiglia sempre presente: nella “quotidianità” lamentosa della madre e nell’ingombrante ricordo “professionale” del padre. Sono la “sua” stazione, la piazza e il bar, da cui è faticoso staccarsi. Sono l’orgoglio di una meticolosa professionalità, di una cultura antica anche se sconosciuta (la villa con gli affreschi del Settecento). Ma è questo vissuto che porta con sé la naturale cortesia, la spontanea gentilezza d’animo, l’improvvisa e irrazionale violenta reazione. C’è più Sud tra quelle quattro mura che non in mille paesaggi. Lo stesso Sud - quello delle radici appunto - che fino a quando presente tiene ancorato alla realtà il personaggio di Tommaso ne *La bionda*. Le catene e la disponibilità sono le stesse del capostazione e la sua diffidenza iniziale nei confronti della “pericolosa” Kinski nascono solo dall’essere a Milano, fuori dal suo territorio. La famiglia è una fidanzata e un fratello; le “quattro mura” il laboratorio nel quale sogna di chiudersi a lavorare. Ma se ne La stazione le “radici” lo trattengono giù da quell’ “impossibile” treno, l’abbandono di quelle “misere” ma concrete certezze portano Tommaso verso la fine, incontro alla morte a bordo di una Panda in una desolata autostrada. Le radici sono anche, forse soprattutto, quelle dell’antica saggezza popolana del picaresco Bartolo de *Il viaggio della sposa*. Radici profonde di chi conosce ruoli e confini del mondo e della società in cui vive, ma al tempo stesso non intende autolimitarsi. Anzi proprio per questo, perché profondamente attaccato a quel mondo, alle sue origini, cerca di crescere, di “allargare il suo spazio”. Almeno fino a comprendervi il proprio nome scritto con delle pietre sulla riva di un fiume. Ed alle radici profonde dei “suoi” ulivi, in modo palese senza alcuna reticenza o pudore Rubini uomo, prima ancora che artista,

ha deciso di richiamarsi nel suo *Tutto l’amore che c’è*. Il paese natio, la casa e i personaggi dell’infanzia, le emozioni di una adolescenza vissuta ai margini di un mondo in profonda trasformazione: un richiamo scevro da intellettualismi. Improvviso e liberatorio come può esserlo un temporale estivo. Perché anche se profonde, aggrappate alla terra tutte le radici hanno ogni tanto bisogno di acqua per crescere. E sono nel mare, nel sole e nei colori accecanti del sud che Rubini immerge le sue radici per *L’anima gemella*. Sin dalla originale sequenza iniziale con la goccia d’acqua che cade e si trasforma che dichiara in modo inequivocabile la fallacità o meglio “l’alterità” dello sguardo. Non più la solidità di una casa, di un paese, di un mestiere, ma la fluidità e l’abbaglio della luce, l’inconsistenza del sogno, la “verità” di una magia primitiva. Perché le radici quando hanno attecchito seguono un percorso autonomo e trovano linfa vitale in tutto quello che gli cresce intorno. E quella sorta di realismo magico che da *L’anima gemella* in poi nutrirà spesso il cinema di Rubini, giunge direttamente dalle radici più profonde della cultura popolare meridionale. E che diviene anche scenograficamente, con la scelta del Salento, il sud più a sud possibile nella sua Puglia. Ancora una volta senza tentazioni antropologiche, ma solo come un’altra possibile rappresentazione di sé. Un discorso che trova ancora più compiutezza in quello che è per molti versi il film della svolta: l’amore ritorna. Sangue e paura, mistificazioni e realtà, incubi e aspirazioni in un film che, mettendo in scena la malattia come fondamentale strumento di conoscenza, alla fine fa trovare nelle radici la salvezza auspicata o se non altro quella possibile. Radici che si manifestano: emotive e profonde (il padre), ancestrali e magiche (la madre e il “suo” fantasma) culturali e sociali (l’amico d’infanzia). Nessun sentimentalismo o nostalgia accompagna questo percorso, ma traspare evidente la consapevolezza dell’irrinunciabilità e dell’ineluttabilità di

un legame. Legame ineluttabile come quello del ritorno (al) *La terra*. Perché le radici servono per affrontare il mondo, hanno a che fare con il sostentamento, con una esigenza primaria di sopravvivenza. Sono sporche perché conficcate nella terra. Le radici danno solidità e stabilità al mondo circostante ma invischiano. Nella terra si lasciano tracce, si scavano solchi, spesso profondi, nei quali, pur non volendo, si finisce con il camminare. E lo rappresenta in modo emblematico il ritorno a casa del fuggitivo Bentivoglio. Il suo coinvolgimento nella vicenda, prosegue di pari passo con il suo avvicinamento alla terra di famiglia. La sua discesa in profondità, alla ricerca della verità è lenta e progressiva come lo sono la crescita delle radici che per continuare a nutrire - o per risolvere un problema - non devono essere portate alla luce.

Ed è la totale mancanza di radici che caratterizza i due protagonisti oscuri di *Colpo d'occhio*. Il giovane artista ambizioso interpretato da Scamarcio, così come l'arrivato critico di Rubini sono personaggi che ci appaiono senza una storia. Il passato, una casa in cui ritornare, una collana a cui legare il proprio percorso di vita, appartengono alla ragazza, terreno di scontro e di conquista dei due antagonisti. E l'oscurità definitiva che avvolge la vicenda e i suoi protagonisti, giunge al termine di quello che appare come un progressivo estirpamento di radici, metaforicamente rappresentato dalla perdita della collana di famiglia. In fondo un legame è possibile per entrambi solo fino a quando si rispettano quelle radici: il ruolo paterno e di formazione per Lulli; la casa materna e quello che ne è scaturito per il giovane Adrian.

Radici-legami come quello assoluto con la figura del padre de *L'uomo nero*. Gabriele bambino lo rinnega esplicitamente nel giorno del suo compleanno: "non sarò mai come lui" si ripete nascosto sotto un tavolo (le radici crescono - o si recidono - in una zona intima e protetta). Anche perché in un piccolo paese della provincia meri-

dionale ci sono altre mille possibili fonti a cui attingere per crescere. Fantasmi, arlecchini, compagni di gioco o meglio ancora uno zio (adulto) che nel suo fare burlesco li racchiude un po' tutti. Ma Gabriele adulto ritornato alle origini, scopre che aver imparato dal finestrino di un treno di individuare "tutti i colori del mondo", forse gli ha permesso di arrivare lontano; di "essere visto in televisione". Rubini/autore/figlio lo comprende nell'ultimo commovente saluto al Rubini/attore/padre. In ferrovia lavorava l'uomo nero, ma in fondo regalava caramelle ai bambini!



L'anima gemella (2002)

SCONFITTI

di Antonella Gaeta

Il lemma rubiniano offre all'analisi figure di chi perde o soccombe ma anche (su la testa) di chi si guadagna una rivincita. Rubini regista affida a Rubini attore il ruolo di "perdente" con puntuale cadenza. L'icona, statisticamente generalista, strategicamente offerta alla certa condivisione dello spettatore, assicura al medesimo il gaudium del mal comune. Rubini calza il perdente che siamo e, insieme, il vincente che, almeno una volta, vorremmo essere. Perfetto nell'interpretarlo (sguardo inquieto e basso, insicurezza nella voce e periodare interrotto, gesti convulsi e contratti), attinge con ironia e leggerezza all'archetipo del meridionale cine-letterario medio: sfigato, incompreso e compreso in ruoli imposti, avvinto dalla famiglia, con spiccata vocazione ma totale incapacità alla fuga. La fenomenologia del perdente di Rubini si completa con monomanie, parossismi, difficoltà relazionali, estraneità a tempi e luoghi subiti.

L'anatomia del perdente passa attraverso tre fasi essenziali: Ruolo assegnato dalla Sorte; tentativi di opporvisi; compimento della cattiva/buona Sorte.

1) I ruoli sono statutariamente da soccombente: ferroviere pedante ne *La stazione*; orologiaio claudicante ne *La bionda*; lettore di manoscritti imploso in *Prestazione straordinaria*; stalliere ignorante ne *Il viaggio della sposa*; impiegato delle Poste insoddisfatto in *Tutto l'amore che c'è*, medico di talento soffocato nell'*Amore ritorno*, di nuovo ferroviere e pittore incompreso nell'*Uomo nero*. Occupazioni che provocano frustrazioni, fatalismi e un senso sospeso di attesa rispetto al venturo evento disturbante e/o salvifico. Sei ruoli su sette hanno un'aggravante: hanno corso nel Sud arcaico, molto periferico,

geograficamente non definito e, per tutto questo, simbolico e asfissiante ricettacolo di sconfitte per antonomasia. 2) Gli strali della Sorte beffarda (e molto pirandelliana), non trovano quasi mai un ricettore quieto, né un soccombente rassegnato. La reazione passa dapprima attraverso la creazione di presidi di autodifesa: la filodrammatica per Pietro in *Tutto l'amore che c'è*, la pittura per Ernesto nell' *Uomo nero*, l'iniziale preservazione di una cultura separata dalla *mediocritas* per Aldo di *Prestazione straordinaria*, l'ossessiva misurazione del tempo per Domenico de *La stazione*, gli orologi per Tommaso de *La bionda*. Successiva e inaspettata è la reazione agita, generalmente con sfumature vetero-cavalleresche ne *La stazione* e *La bionda* contro gli assalti del rivale-cattivo (Fantastichini), nel Viaggio contro briganti, soldati, peste, o anche più maturamente in *Prestazione* con il rifiuto a concedersi alla dirigente autoritaria, la protesta e il sostanziale auto-licenziamento. E, ancora, beffardamente nell' *Uomo nero* quando sostituisce la propria copia dell' *Autoritratto con bombetta* di Paul Cézanne con l'originale senza che nessuno avverta la differenza per anni e dimostrando, *post mortem*, che era un grande pittore e nessuno l'aveva capito. Tutte azioni che offrono al perdente apparente la promozione in campo e l'investitura a singolare vincente. Ma.

3) L'iter del perdente di Rubini culmina talora con la perdita reale. Domenico, capostazione contratto in una fissa dimora lì dove si compiono movimenti di arrivi e partenze, perde l'unica donna che potrebbe amare e da cui gli verrebbe il dinamismo del riscatto e del viaggio. Ernesto perde la sua unica consolazione, la pittura cui rinuncia ma urlando alta e orgogliosa la sua estrema decisione. Tommaso, erede di Domenico, fa il passo e si dedica a Christine, paga lo scatto e assurge al ruolo del più compiutamente perdente della filmografia di Rubini: perde la vita, prima ancora della possibilità di una nuova vita. L

'iter del perdente culmina sempre e comunque nell'effimera rivalsa ma perdurante vittoria morale. Se Domenico salva la bella dagli assalti del fidanzato da eroe piccolo piccolo; Tommaso eleva ad un'insperata potenza la sua uscita di scena; il generoso stalliere Bartolo deve, suo malgrado, sacrificare il sogno d'amore con la nobile Porzia; Pietro può solo mettere in scena una versione *living* dell' *Adelchi* e appagarsi del *transfert* su suo figlio Carlo che invece evade dalla clausura del paesino ed Ernesto dimostrare da morto, ma solo a suo figlio Gabriele, che era bravo come Cézanne ma nessuno si è spogliato del pregiudizio per guardare veramente i suoi quadri. Discorso a parte merita Aldo di *Prestazione straordinaria* perdente-vincente (affiancato in ipocondriaci duetti con il perdenteperdente Alessandro Haber), che realizza il risultato più tondo in assoluto: conquista la bella molestatrice (la rivincita del perdente sta probabilmente nelle misure e negli splendori ovali delle sue donne), vendica la categoria dei molestati - e mobbizzati - e da correttore di bozze che era, diventa editore indipendente.

Evangelicamente ultimo (e quindi primo per risarcimento), il soccombente del regista-attore grumese passa, inevitabilmente, attraverso la biografia di un vincente (che si fa autobiografia spinta nell' *Amore ritorna*). L'anagrafe di Rubini sembra destinare alla fenomenologia di cui sopra: nato in un paese del Sud, probabilmente destinato al posto fisso, alla famigliola (in)felice e al vagheggiamento di un futuro artistico di successo "che sarebbe stato se solo". Questi stati embrionali - tra sé e I quali Rubini ha messo chilometri, coraggio, fatica e talento- si compiono attraverso i protagonisti dei suoi film. Stati di crisi da soccombente appartengono spesso anche ai ruoli che spesso gli vengono assegnati quando è diretto da altri (*Nirvana e Denti* di Salvatores, *Mortacci* di Citti, *L'albero delle pere* della Archibugi, *The Passion* di Gibson, ed emblematica-

mente *Sputo* di Umberto Marino). Ne consegue una maturazione che rende Rubini, capace di *pietas* per i suoi personaggi che angola e spigola sino a renderli in grado, con verità e sentimento, di perdere, vincere e avvincerci fatalmente a loro.

TALENTO

di Piero Spila

Già dall'inizio la carriera da attore di Sergio Rubini ha, nel racconto del suo protagonista, la levità affabulatoria di una bella sceneggiatura. Siamo nei primi anni Ottanta, il ventitreenne Rubini si reca dal grande Federico Fellini, nel suo studio di Cinecittà, per partecipare ai provini di *E la nave va*. È la prima volta che si trova di fronte ad un Mostro Sacro del cinema, ed è comprensibilmente emozionato. Fellini è gentile, lo fa parlare un po', lo guarda a lungo in silenzio, e poi, incoraggiante, gli dice: «Complimenti, signor Rubini, lei assomiglia molto alle sue foto. Sembra una battuta paradossale e invece è già un giudizio prezioso e quasi definitivo, perché gli attori, in effetti, assomigliano raramente alle foto dei loro book: c'è sempre uno slittamento, una cesura, una più o meno impercettibile ferita tra l'essere e il voler apparire, tra la vita reale e la maschera che hanno deciso di indossare, e solo in casi particolarmente fortunati questa distanza quasi si annulla o diventa inessenziale. Il provino apparentemente non andò bene per il giovane Rubini, perché per lui, disse il Maestro nel congedarlo, ci sarebbe stato in quel film, forse, solo un piccolo ruolo da "marinaretto"; in realtà, come si sa, quell'incontro aprì le porte, qualche anno dopo, a un'importante collaborazione (una parte da protagonista in *Intervista*) e anche a una bella e duratura amicizia. A colpire Fellini, se vogliamo dare retta all'aneddotica, era stato però soprattutto il nome "Rubini" (si chiamavano così una vecchia e gloriosa sala cinematografica di Rimini e anche il Marcello Mastroianni di *La dolce vita*), nonché la sua ostentata magrezza (che gli ricordava gli anni della sua giovinezza). Ma a colpirlo, probabilmente, era stata invece proprio l'impressione

ricevuta dalle foto viste durante il provino, ovvero quella naturale identificazione uomo-attore, quella capacità di predisporre al lavoro del set o del palcoscenico senza alcuna apparente sovrapposizione o studiato artificio. Che erano poi anche le doti più spiccate di un “attore feticcio” come Mastroianni, visto sempre da Fellini come la pagina bianca, la lavagna vuota da riempire, lo specchio in cui ritrovarsi ogni volta. In realtà, nel seguito della sua carriera, a Rubini è capitato più volte di usare l’artificio e la maschera, elementi necessari per aderire meglio ai personaggi (spesso i più estremi e distanti da sé) senza però mai perdere di vista una propria precisa riconoscibilità, un giusto e controllato distacco, un sottile segno di autoironia che gli permette di evitare ogni retorica o compiacimento. A volte Rubini sembra però esagerare, sia nell’aggiungere che nel togliere colore ed espressività ad una sua interpretazione, senza tuttavia arrivare mai all’orpello o al sovraccarico, e ogni volta, a ben vedere, lo slancio recitativo, l’esuberanza mimetica, quella particolarissima presenza fisica che ci ricorda Vargas Llosa («era così alto e magro che sembra sempre di profilo»), sono come tenuti sul filo, vigilati da un costante sospetto di autocritica, da una punta di scetticismo tipicamente meridionale, dalla ricerca di un punto di equilibrio, il più esposto possibile, tra la vocazione innata e una tecnica impeccabile mantenuta sotto controllo: è il segno distintivo di un grande talento d’attore.

Rubini, nella sua ormai lunga carriera (l’esordio cinematografico è del 1985 con *Figlio mio, infinitamente caro* di Valentino Orsini) ha frequentato proficuamente il teatro e il cinema, quindi conosce bene i limiti e le prerogative di entrambi e sa che il mestiere dell’attore cinematografico è molto più vulnerabile di quello del teatro, è un lavoro che spesso mette in crisi e genera addirittura panico perché non offre alcun appiglio a cui attaccarsi. «Se reciti *Amleto* per il cinema - dice Rubini - ti può capitare benis-

simo che il primo giorno di lavoro devi morire e nella scena successiva devi invece baciare Ofelia. Tutto questo a teatro non avviene e per l’attore c’è l’aiuto della *consecutio* temporale, e poi c’è la platea con il pubblico che ti guida con le sue reazioni e i colpi di tosse che ti indicano se quella pausa è troppo lunga e come bisogna trovare il ritmo giusto. Nel cinema tutto questo manca, ci sono lunghe pause e intorno a te vedi solo il macchinista che trascina dei cavi e qualcun altro che sistema le luci»¹⁶. Eppure Rubini lavorando soprattutto nel e per il cinema, con le sue scelte e i suoi esiti professionali (molti riconoscimenti e qualche caduta), alternando sapientemente regia e recitazione, ruoli da protagonista e ruoli di servizio, “camei” quasi sempre memorabili, film “personali” *low budget* e set internazionali multimiliardari (*Il talento di Mr. Ripley* di Anthony Minghella, *La passione di Cristo* di Mel Gibson), ha tracciato un itinerario piuttosto inusuale nel panorama del cinema italiano, ritagliandosi uno spazio di primo piano come attore dotato di una sorprendente duttilità, capace di rappresentare con facilità (il sospetto è che certe volte sia troppa) la malinconia, la nevrosi e l’infelicità del nostro tempo, attraverso una miriade di ritratti e caratteri di impressionante efficacia. È stato detto giustamente (Mario Sesti) che per ritrovare «un gaglioffo spaurito, doppio, rumoroso e simpatico come quello dell’*Anima gemella*», ma io aggiungerei, negli esempi, il cialtrone trascinate e infido protagonista di *Mio cognato* o Bartolo, il picaresco stalliere di *Il viaggio della sposa* o, anche Joystick, il disperato e istrionico hacker di *Nirvana*, bisogna risalire al miglior Gassman. È vero, ma non basta. Tra gli attori italiani, Rubini è forse quello che sembra più attento a costruire e affermare una differenza e una discontinuità rispetto a come, in Italia, è stata intesa tradizionalmente la recitazione cinematografica e lo fa sul campo, e senza sosta, utilizzando praticamente tutte le corde interpretative disponibili (dal natura-

lismo minimalista di *La stazione* al grottesco di *L'anima gemella*, dal fantastico psichedelico di *Nirvana* al dramma allegorico e notturno di *Una pura formalità*, alla commedia leggera o leggerissima di *al Lupo, al lupo o Commediasexy*), e mettendo in campo le tecniche più disparate (l'approfondimento psicologico e l'esercizio mimetico, il pedinamento e l'improvvisazione, la fuga surreale e il ricalco iperrealista). A parte qualche grave *défaillance* (es.: la caratterizzazione smodata del gay protagonista di un episodio di *Manuale d'amore 2*) c'è sempre in Rubini attore una capacità di sguardo, una penetrazione quasi antropologica, una disponibilità di gesti, tic e linguaggi, un impatto drammaturgico e una generosità espressiva che gli consentono (insieme a pochi altri colleghi: Castellitto, Servillo, Orlando) di collegarsi idealmente - ma proprio nel segno della differenza e della discontinuità - con i grandi attori (i mattatori) del cinema italiano del passato.

Negli anni Sessanta e Settanta il cinema italiano affrontava i grandi temi e sapeva parlare al mondo. E gli attori protagonisti di quei film lavoravano soprattutto sulla maschera e l'immedesimazione, sull'esuberanza e la complicità. Alberto Sordi, con i suoi personaggi avari, vigliacchi, aggressivi con i deboli e servili con i potenti, ha fatto capire agli italiani che non erano "brava gente", non erano eroi, soprattutto non erano indipendenti. Una maschera bieca capace di far ridere e insieme far provare vergogna e disgusto. Vittorio Gassman, sempre al limite dell'esibizionismo e della contraffazione, ha rappresentato un campionario formidabile di vizi e comportamenti nazionali, ma soprattutto l'euforia artificiale di una società al fondo superficiale e infelice. Gian Maria Volonté incarnava fisicamente, quasi morfologicamente, i suoi personaggi. Un'adesione totale, maniacale, costruita ossessivamente, in un processo dove alla fine l'attore diventava un personaggio "altro": di volta in volta com-

missario di polizia o criminale, giudice o anarchico, capitano d'industria o metalmeccanico. Era un modo di interpretare la funzione dell'attore basandola su un'applicazione quasi ascetica, su una fiducia assoluta nella realtà e nella capacità d'interpretarla e metterla in scena. Oggi quella fiducia sarebbe un abbaglio. Trenta o quaranta anni dopo, tutto è diventato più ambiguo e difficile, e la verità portata sullo schermo non può essere più ricostruita mimeticamente ma si deve lavorare invece sul margine del possibile e dell'intuizione, sulle zone d'ombra, sulla doppia verità dell'inespresso e del non-detto. È una discontinuità forte rispetto al passato che non nasce per caso ma è stata indotta dalla situazione attuale: di conseguenza è mutato radicalmente il modo di guardare e rappresentare la realtà. Nel cinema italiano contemporaneo a cambiare è prima di tutto lo sguardo, la drammaturgia, il decentramento progressivo dell'io-narrante (sempre più laterale ed esterno) di fronte a una realtà indecifrabile, spesso insopportabile. Quelli che una volta erano tic deleteri, vizi e malesseri nazionali, segnali di una patologia morale da irridere e condannare, oggi sono saliti alla ribalta dello scenario politico istituzionale, sono stati assorbiti, non fanno più scandalo. Negli anni d'oro del cinema italiano si lavorava sulla documentazione che non ammetteva dubbi, sulla denuncia civile che rassicurava e riscaldava il cuore. «Fortune che non capitano più», avrebbe detto Carmelo Bene. Oggi non ci sono più simili certezze. Questo cambio di direzione riguarda il lavoro dei registi, degli sceneggiatori, ma in primo luogo degli attori, cioè coloro che devono mettersi in gioco davanti alla macchina da presa, che devono incarnare e dare volto e voce a personaggi che non possono essere più assunti come rappresentativi di una condizione generale o di un sentimento nazionale condiviso, ma possono solo interpretare individui che segnalano l'allarme e l'insicurezza del nostro tempo. In questo Rubini è davvero insuperabi-

le. A guardare all'indietro il lungo elenco dei suoi personaggi - Mariano, il furbo autista del politico di *Commediasexy* di Alessandro D'Alatri; Antonio, insegnante vittima dei suoi incubi peggiori in *Denti* di Gabriele Salvatores; Tonino, lo spaventoso strozzino pieno di forfora e livore di *La terra* («Anche a Milano io ti vengo a pigliare») - la sensazione è che, messa da parte ogni presunzione del passato (le utopie degli anni Sessanta) e al di là dell'inevitabile identificazione con i vari personaggi, Rubini cerchi sempre di cogliere l'indicibile che c'è in ogni esistenza individuale, in ogni rapporto umano, in ogni situazione. E in quest'operazione c'è sempre un margine che Rubini attore accarezza e lascia in sospeso, fa intuire per poi magari eludere o spingere altrove. È il margine dato da una dimensione quasi metafisica del lavoro dell'attore, e che Rubini sembra instancabile nell'inseguire, frequentare e provare ogni volta a perfezionare. Questo sia quando si posiziona ai fianchi del racconto e addirittura dell'inquadratura (si pensi al personaggio di Giacomo, il medico amico d'infanzia del protagonista in *L'amore ritorna*, o, più recentemente, alla perfetta profilatura di Armando, il patrigno benpensante, in vestaglia e pantofole, disegnato per *Cosmonauta* di Susanna Nicchiarelli), sia quando si ritaglia vere e proprie scene madri, quando cioè l'attore Rubini deve finalmente "rubare" la scena e uscire allo scoperto: lo straordinario discorso d'auguri rivolto al figlio neonato in apertura di *Mio cognato* di Alessandro Piva («Bisogna imparare a dare e prendere i ceffoni») o i monologhi trascinati e stralunati dello stregone Angelantonio in *L'anima gemella*, o la canzone dei Prozac ("Criminale") cantata guidando l'auto con la testa fuori dal finestrino in *La forza del passato* di Piergiorgio Gay. Fuori dalla rigidità didattica dei "metodi" (Actors Studio, Stanislavskij), lontano dalle tradizioni dell'Accademia (anche se l'ha frequentata con profitto),

Rubini sembra seguire una strada più personale e pragmatica, certamente più moderna e rischiosa: recepire la scuola della vita e della strada (soprattutto i gesti, il modo di bere il caffè con il mignolo alzato o di tirare le maniche della giacca in fuori per mostrare i polsini o di socchiudere gli occhi per mettere a fuoco la scena o di avviarsi i capelli all'indietro). Osservare, pedinare, lavorare sui comportamenti e sui modi di dire più che sulle psicologie, e poi conoscere i trucchi di scena magari per non farli più, ascoltare i consigli degli attori più anziani però per contraddirli, per bruciare alla fine tutti i ponti alle spalle. «Una volta - ricorda Rubini - un attore importante mi ha detto di avere un armadio pieno di vestiti dei suoi personaggi. Per lui bastava indossarli e il gioco era fatto. Io però non credo che vada così. Non credo alla cosiddetta valigia dell'attore, credo invece che l'attore non porta niente nella valigia, anzi non ha nemmeno la valigia. È una persona che arriva sul set, nudo, e lì trova un'altra persona che gli dice: questo è il personaggio e tu devi mettere a sua disposizione la tua nudità. Ed è la cosa più complicata, ma anche la più affascinante, da fare». Film dopo film, personaggio dopo personaggio, da Razzo, il giovane protagonista de *Il grande Blek* di Giuseppe Piccioni, fino al recente Rossetti, il padre artista dilettante de *L'uomo nero*, Rubini sembra non fare altro che inseguire identità tra loro molto diverse eppure misteriosamente conseguenti nel progetto e nell'esito, in un lavoro di ricerca e approfondimento che ad ogni prova scava di più, si moltiplica e dilata, per progressive messe a punto. Più che alle scuole e ai consigli altrui, Rubini sembra semmai ispirarsi al "paradosso" di Diderot, tornato curiosamente attuale. Per passare dall'immedesimazione alla rappresentazione di un personaggio, occorre dall'immedesimazione stessa uscire, governarla dall'esterno, manipolarla: aderendo ma restando lontani, con il calcolo la e tecnica. Appunto con la "insensibilità" descritta da

Diderot, che, esemplificando, Rubini mette in pratica nel suo lavoro quando incarna i suoi personaggi evidenziandone (fisicamente, naturalisticamente) i tic e gli atteggiamenti, però sempre con una lettura di secondo grado, senza rendersene complice. Da una parte la sensibilità di chi emotivamente si coinvolge (nei personaggi, nelle storie), dall'altra la freddezza critica, l'autocontrollo di chi, astraendosi, o anche abbandonandosi, riesce ad essere comunque se stesso (assomigliare alle proprie foto, come diceva Fellini). Da una parte la maschera, come è giusto che sia, dall'altra il volto, il corpo, la voce, il gesto, la tecnica, che è bene resistano, si sottraggano, alle suggestioni più impellenti e facili della maschera. Che è un modo coraggioso per schierarsi - da attore moderno - contro ogni residua illusione idealistica: essere uno, dieci, cento e nessuno. Non è più tempo per questo. Oggi gli attori, almeno quelli più bravi, certamente Rubini, percorrono una strada meno appariscente, più difficile e ambiziosa. Mettere il loro volto sulla maschera, essere se stessi per diventare ogni volta diversi.

VOLTI

di Vito Attolini

Una recente foto pubblicitaria firmata da Richard Avedon ritrae il primo piano di un Sergio Rubini un po' lontano da quell'immagine di attore cui il pubblico cinematografico associa il suo nome: quella, per intenderci, richiamata da film come *La stazione* o come *Il viaggio della sposa*, ambedue diretti dallo stesso Rubini, coincidenti cioè con alcuni suoi personaggi. Pare infatti difficile stabilire un qualsiasi nesso fra il Rubini un po' *fanée*, elegante e sofisticato, vagamente somigliante a Leslie Howard, quale ci appare nella suddetta foto e il Rubini dall'aria rassegnatamente sottomessa, trasparente emblema di un sud umiliato e offeso, naturalmente votato al proprio invalicabile destino di eterno perdente (*La stazione*), o, ancora, per restare nella filmografia del regista-attore, il Rubini lievemente claudicante che si infatua per una donna evidentemente irraggiungibile per lui, quale *La bionda* dell'omonimo suo film. Ne deduciamo perciò che vi è in lui un fondo di connaturato eclettismo: qualità che presumibilmente è l'eredità positiva del suo lavoro sulla scena, che com'è noto impone all'attore di calarsi nei più diversi personaggi, ancor più di quanto si possa verificare nel cinema, laddove caratteristiche di fotogenia tendono a fissare l'interprete a un "ruolo" dal quale difficilmente poi si distacca. Sicché nei suoi film egli è passato da un personaggio all'altro con quella naturalezza che gli ha consentito di essere sempre credibile: si pensi, di fronte ai personaggi dei citati film, a quello di *Del perduto amore*. La sua carriera peraltro nasce sotto buone stelle, se si considerano *Desiderando Giulia* di Andrea Barzini e *Il caso Moro* di Giuseppe Ferrara, le sue primissime prove d'attore, come semplici trampolini di lancio. *Figlio mio, infi-*

nitamente caro di Umberto Orsini e poi *Intervista* di Federico Fellini accreditano il giovane Rubini fra i più interessanti esordienti “da tener d’occhio” degli anni Ottanta. Nel sottovalutato primo dei due film è il tossico-dipendente che spinge il padre ad un gesto davvero estremo - non di quel tipo di estremismo caro ai *cliché* cinematografici oggi correnti -rendendo persuasiva una figura che già nei tardi anni Ottanta stava cominciando a mostrare la corda. Ma è soprattutto con *Intervista* che l’attore acquisisce i suoi maggiori titoli di merito, impersonando lo stesso Fellini in un affettuoso ritratto del regista da giovane e superando indenne il rischio di essere confinato nel limbo artistico da cui a fatica si sono emancipati (o no) alcuni attori esordienti col maestro di Rimini, il cui ricordo è appunto legato all’aver preso parte ad un suo film: si pensi a Peter Gonzales o a Bruno Zanin, anch’essi alter ego giovanili di Fellini in *Roma* e *Amarcord*. Il seguito di una carriera iniziata sotto così buone stelle è un’esemplificazione della duttilità rivelata da Rubini, i cui ascendenti artistici nel nostro cinema possono individuarsi nel naturale mimetismo di attori come Gian Maria Volonté. Senza preoccuparsi spesso della marginalità oggettiva del suo personaggio nell’economia narrativa di un film, egli è apparso come ispettore di polizia italiano in *Il talento di Mr. Ripley* di Anthony Minghella e in alcune produzioni straniere (perfino *made in Usa* come *Oltre l’Oceano*) fino al recente kolossal per il piccolo schermo come *Il conte di Montecristo*, dopo esser passato attraverso *Eugene Sue* in Baizac, pure per la tv (e, a proposito di questa incursione nel mondo letterario, attendiamo con interesse il suo Leopardi di Chiara e dolce è la notte, ancora per il piccolo schermo). Oltre trenta film in un arco di tempo che abbraccia quindici anni di attività sono un primato ragguardevole per un attore, specialmente quando, come nel caso di Rubini, tale filmografia è punteggiata da qualche esito notevole: *Al lupo al lupo* di

Verdone, in cui disegna il ritratto di un giovane precocemente assennato in contrapposizione a quello del fratello ligio ai modelli giovanilistici oggi egemoni e *Una pura formalità* di Tornatore in cui impersona il giovane poliziotto che verbalizza i fatti di una strana vicenda che si svolge in un immaginario commissariato di polizia, a metà strada fra le tormentate analisi giudiziarie di Ugo Betti e il *kammerspiel* dell’assurdo. Pertanto, chi pensava di racchiudere l’immagine del Rubini attore entro ben precisati confini avrà avuto occasione di smentirsi dinanzi ad interpretazioni così disparate come le sue: più vicine al clima dei nostri non agevoli tempi (*L’albero delle pere*, *Panni sporchi*) o memori del passato, recente (*Del perduto amore*) o di quello molto più lontano, come il Bartolo picaresco e straccione de *Il viaggio della sposa* o, ancora, presago del futuro prossimo venturo, come in *Nirvana* di Salvatores, regista col quale ha pure interpretato l’ancora inedito *Denti*. L’invidiabile tecnica che egli mostra di possedere, se gli ha facilitato il confronto, vincente, con un campionario di figure molto variegato, sembra finora trattenerlo al di qua della soglia oltre la quale un attore possa conciliare il suo naturale eclettismo con il modello cinematografico tradizionale che ne lega il talento al “personaggio” sul quale si costruiscono di volta in volta i diversi ruoli.

Il profilo critico di Sergio Rubini attore qui accennato è stato scritto dieci anni fa, quando, sebbene sufficientemente definita, la sua personalità di cineasta poteva considerarsi ancora *in progress* e si intuiva che avrebbe dato ancora occasioni di approfondimento, che, infatti, non sono mancate. Quello che preme comunque sottolineare in proposito è l’evidente simbiosi che, a un certo punto della sua carriera, si è realizzata nella sua opera di regista e attore. I suoi risultati migliori infatti tendono a confondere i due ruoli in un’immagine univoca: lo scambio fruttuoso fra essi ha aperto la strada ad occasioni nuove, di

cui la sua precedente filmografia lasciava intravedere la felice evoluzione.

A *latere* della sua attività principale di attore si collocano alcune esperienze recitative in parte divergenti dalla sua personalità: si pensi a *La passione di Cristo* di Mel Gibson, in cui Rubini impersona uno dei ladroni crocifissi accanto a Gesù: quanto di più eccentrico, cioè, si possa pensare all'interno della sua filmografia più personale. Non a caso questa interpretazione ha fatto nascere in lui qualche perplessità, peraltro confessata (“ritrovarsi con dei cattolici dall'integralismo quasi lefevriano è stata un'esperienza complessa, a tratti grottesca”).

Ma l'accettazione di ruoli evidentemente distanti da quelli che gli sono più congeniali, testimoniati soprattutto dai film da lui firmati come regista, è una scelta che, se risponde alle esigenze del “mestiere”, diventa per lui uno stimolo ad ampliare un registro espressivo che altrimenti potrebbe restare racchiuso in confini più ristretti. A tal proposito non bisogna sottovalutare anche la sua “curiosità”, che lo spinge a sondare terreni inesplorati, quasi per constatarne la compatibilità col suo vissuto: quel vissuto che tanta parte ha nella sua filmografia.

Si pensi al singolare ruolo interpretato in *Il talento di Mr. Ripley* di Anthony Minghella, tratto dall'omonimo romanzo di Patricia Highsmith, in cui Rubini è l'Ispettore Rovani impegnato nell'indagine su un delitto: anche qui una interpretazione fuori del suo percorso più autentico, ma che per lui diventa occasione di un'esperienza vitale: infatti per un interprete non conta tanto, secondo quanto da lui stesso affermato, che il film sia più o meno riuscito: «Potrebbe anche non esserci la pellicola in macchina mentre si recita eppure quel momento in cui sei lì a lavorare conterebbe comunque, e tanto! Quella vita che vivi mentre sei lì è comunque vita, la tua vita».

Una dedizione al mestiere, dunque, che trasforma un'esperienza professionale in esperienza esistenziale, di vita

appunto, sia pure quella vissuta “per delega” ai personaggi che di volta in volta si interpretano. Come quelli di *Denti e Amnèsia*, entrambi di Gabriele Salvatores (per il quale prima aveva recitato in *Nirvana*). Personaggi che si muovono in film ambiziosi quanto lontani da una completa riuscita artistica, eppure da Rubini resi sullo schermo con un'adesione totale, al di là dei toni visionari che di questi sono la cifra espressiva, piuttosto estranea alla sua sensibilità. Una sensibilità che si esprime al meglio nella calda, affettuosa rievocazione di un mondo, di un passato che se è suo soprattutto, appartiene anche ad una cultura che, come attore ma soprattutto come regista, egli cerca di rivelare nei suoi risvolti, nelle sue ragioni intime, mediante un lavoro di scavo il cui approdo appare innegabilmente singolare nel panorama del nostro cinema. Ciò risulta anche quando nei suoi film non è lui a dominare la scena, quando cioè egli esprime sé stesso attraverso personaggi che fungono da “schermo”: come in *L'amore ritorna*, in cui si ritaglia un ruolo minore mentre è Fabrizio Bentivoglio a vestire i panni autobiografici del regista protagonista: quasi un assistere da testimone della propria vita dall'esterno («Il film racconta ciò che succede ad un uomo che, abituato a stare sotto le luci dei riflettori, si ritrova in platea. E dalla platea l'attore, ormai spettatore, assiste allo spettacolo della sua vita»).

È quindi nelle istanze autobiografiche, sempre felicemente innestate sulla cultura della sua terra d'origine, il meglio di Rubini attore. Anche quando appare nelle vesti di personaggi da cui è esente ogni forma di autoindulgenza, che si spinge talvolta fino a una vera e propria sgradevolezza: si pensi al critico d'arte di *Colpo d'occhio*, che è nel contempo un'analisi senza veli del ruolo degli intellettuali nel variegato mondo della critica d'arte. O si pensi particolarmente al turpe usuraio di *La terra*, uno dei film più significativi e impietosi su una ancestrale cultura contadina legata visceralmente alle “cose”.

Procedendo ancora lungo le suggestioni autobiografiche giungiamo ad uno dei film più sentiti della sua carriera, non soltanto come attore: *L'uomo nero*, la sua ultima opera, è ancora una volta il tenero e insieme disilluso ritratto di un piccolo mondo di provincia, in cui le ambizioni frustrate si risolvono nel disincanto, nel poetico resoconto di un'esperienza che la bella scena conclusiva di ispirazione felliniana in cui Gabriele (ancora un alter ego di Rubini, Fabrizio Gifuni), "incontra" i genitori morti - la situazione ricorda una analoga di *Otto e mezzo* - sembra quasi suggellare nel suo intenso pathos le ragioni più profonde dell'opera di Sergio Rubini regista e attore.

FILMOGRAFIA

La stazione

Regia: Sergio Rubini - Soggetto: dalla commedia omonima di Umberto Marino - Sceneggiatura: Umberto Marino, Gianfilippo Ascione, Sergio Rubini - Fotografia: Alessio Gelsini - Montaggio: Angelo Nicolini - Musica: Antonio Di Pofi - Scenografia e costumi: Carolina Ferrara, Luca Gobbi - Suono in presa diretta: Franco Borni - Interpreti: Sergio Rubini (Domenico), Margherita Buy (Flavia), Ennio Fantastichini (Danilo) - Produzione: Domenico Procacci per la Fandango - Distribuzione: Academy - Distribuzione video: Fox Video (Silver&Gold) - Durata: 92' - Origine: Italia, 1990.

Domenico lavora come capostazione in un paesino della Puglia. Addetto al turno di notte, Domenico trascorre il tempo in solitudine nell'angusto spazio della stazione, dedicandosi all'apprendimento del tedesco. Una notte la monotonia del suo tran tran viene scossa dall'arrivo di Flavia, una donna affascinante in abito da sera, decisa a raggiungere Roma dopo aver mollato il compagno. Quest'ultimo, Danilo, non è però disposto a lasciarla andare poiché lo status sociale di lei (figlia di un noto banchiere) è necessario affinché venga concluso l'importante accordo commerciale che l'uomo sta portando a termine. Per raggiungere la capitale, Flavia deve attendere il treno per Bari che non passerà prima della mattina seguente. Fermamente decisa a portare a termine la sua "fuga", la donna si trattiene nella stazione, ove stringe presto amicizia con Domenico. Simpaticamente affascinata dalla personalità metodica e calcolatrice del capostazione, che ha cronometrato persino il tempo di caduta del pesante ripiano di un mobile dell'ufficio, Flavia riesce in un primo momento anche ad allontanare Danilo, giunto sul posto per riportarla indietro. Se

la nottata prosegue tranquilla e spensierata fra una tazza di caffè e una chiacchierata con Domenico, le ultime ore prima dell'alba si rivelano piene di tensione a causa del ritorno di Danilo, non domo e anzi talmente deciso a non lasciarsi sfuggire l'affare, da costringere i due a barricarsi dentro la stazione. Dopo una lotta che vede Domenico coinvolto in prima persona per la donna, di cui forse si è invaghito, l'arrivo del treno all'alba trova i due vincitori sul prepotente aggressore (complice la provvidenziale caduta del menzionato ripiano che stordisce Danilo). A quel punto l'addio un po' malinconico segna per entrambi il ritorno alla normalità.

Tratto dall'omonima pièce teatrale di Umberto Marino, basata su elementi memoriali più o meno diretti e autobiografici dello stesso Rubini (suo padre era infatti capostazione di una linea locale pugliese), *La stazione* arriva sul grande schermo in una versione rielaborata e anche molto efficace dal punto di vista filmico. Rubini, che con questo film esordisce anche come regista, tenta con successo di rilanciare nell'asfittico panorama del cinema italiano dell'epoca un modello di cinema visivamente, narrati vamente ed emotivamente forte. Se nella prima parte il film riesce con sapienza a descrivere le figure dei personaggi principali, interpretati da Sergio Rubini e Margherita Buy, specialmente quella del capostazione meridionale solitario e mortificato da una professione che gli preclude i contatti umani (un po' sulla falsariga del Totò di *Destinazione Piovarelo*), e il loro contesto ambientale, nella seconda inaspettatamente riprende e aggiorna la classica situazione dell'assedio e dell'autodifesa, richiamandosi a modelli americani quali *Un dollaro d'onore*, *Cane di paglia*, *Distretto 13: le brigate della morte*. La versione cinematografica de *La stazione* differisce da quella teatrale per la presenza e il ruolo assunti dalla protagonista femminile, la ragazza dell'alta borghesia che per sfuggire alle grinfie di un fidanzato manesco si rifugia nella piccola stazione e si fa proteggere da questo sintomatico

eroe per caso, primo di una serie di timidi e cavallereschi perdenti della galleria di Rubini. Rubini quindi riesce molto bene a delineare il personaggio che interpreta evitando gli stereotipi, giocando con intelligenza sull'impasto linguistico che lo connota ma non si esaurisce in una mimesi regionalistica, rilanciandone il provincialismo e la nevrosi come componenti etiche e caratteriali in grado di conferire orgoglio e dignità al prototipo dell'individuo sconfitto ma non necessariamente goffo, subalterno e complessato. La stazione è una storia d'amore, dunque, vissuta nello spazio ideale, eccezionale e pericoloso di una notte in cui l'immagine femminile si materializza, diviene accessibile e svanisce come una chimera irraggiungibile: una storia d'amore sublimata in cui i sentimenti, sfiorati, restano confinati nella sfera delle occasioni mancate o delle aspirazioni improbabili, cui il pudore, la consapevolezza dei propri limiti o delle realistiche rinunce si traducono in profondo e malinconico stoicismo.

Anton Giulio Mancino

ANTOLOGIA CRITICA

È stato il film italiano di maggior successo a Venezia dove ha avuto insieme col consenso del pubblico, il premio Fipresci della Settimana della critica e quello Kodak-Cinecritica per la migliore opera prima della 47a Mostra (...). In un cinema anemico come quello italiano, giovane e non, *La stazione* è un film anomico, ossia anomalo, irregolare, insolito. C'è un'atmosfera suggestiva - fatta di orari, regolamenti, luci verdi e rosa, suoni - al quale dà un notevole contributo la fotografia di Alessio Gelsini, capace di trasformare una notte di pioggia in un quarto personaggio, qualcosa di più di un contenitore. E (...) Sergio Rubini, nel suo esordio di regista cinematografico, dimostra di saper dirigere gli altri e se stesso.

Morando Morandini - Il Giorno

Quella di Rubini è una commovente elegia per un'Italia povera e onesta, un'Italia senza microtelefono, senza fax né telecamere. Un'Italia che tuttavia esiste, un'Italia che resiste, insieme ai suoi oggetti onesti: la moka in acciaio inox, le vecchie macchine per scrivere, la cassetta dei medicinali, il crocefisso, la foto di Sandro Pertini alla parete; le frasi semplici di una cortesia che non riesce a farsi possesso, perché la seduzione oggi sembra nutrirsi di arroganza (...). Contrapposta fin troppo evidentemente ad un'Italia yuppie e cafona, da pubblicità del Chivas Regal. La stazione è un elogio della solitudine, della provincia rimasta tale, delle persone perbene.

Giovanni Bogani - Segnocinema 47

La noia e l'insoddisfazione si configurano subito come i punti di contatto di due personalità diversissime: se Flavia cerca di reagire al suo destino di ragazza "di buona famiglia", ricca e viziata senza voler, tuttavia, rinunciare agli agi e ai privilegi che dalla sua condizione le derivano, Domenico si sente oppresso dal peso di un'esistenza priva di futuro. L'ordine quasi maniacale di cui si circonda (...) diviene per lui una regola di vita (...). I tentativi di apertura verso il mondo esterno sono, pertanto, destinati al fallimento qualora vengano a mancare le coordinate della sua esistenza abituale ("il bar, il biliardo, la piazza") (...). Ciò che tuttavia permette ai due personaggi di avvicinarsi l'uno all'altro, superando le barriere che li dividono, è la disponibilità a lasciarsi travolgere dagli eventi, a rinunciare per un attimo - e per un attimo soltanto - ai propri codici comportamentali. L'accettazione stessa della violenza da parte di Domenico, quale unica arma di difesa e di offesa nei confronti di Danilo (...), assume il valore di un desiderio inconfessato di libertà individuale. (...)

Non è un caso, naturalmente, che tutto accada di notte: è questo, infatti, il momento in cui la realtà suole confondersi

con il sogno e il fantastico irrompere nella certezza quotidiana. L'elemento magico diviene sempre più rilevante perché serve a sottolineare i desideri trasgressivi (in rapporto al comportamento abituale) dei due giovani protagonisti. La corsa al ralenti di Domenico verso lo scambio che regola il passaggio dei convogli nella stazione e il lento apparire del treno avvolto nella nebbia -mostro sfuggito alle tenebre infernali - sono sintomatici del progressivo assottigliarsi di tutto ciò che è reale, verosimile e ordinario. Ed è proprio l'adesione ai moduli espressivi del fantastico a dare alla storia narrata la sua intrinseca forza. Se la realtà affretta un destino di metodico adempimento di obblighi e doveri, è legittimo lasciarsi travolgere per un momento da sollecitazioni irrazionali che nulla hanno in comune con il comportamento ordinario e dunque normale.

Mariachiara Pioppo - Cineforum 299

La bionda

Regia: Sergio Rubini - Soggetto e sceneggiatura: Gianfranco Ascione, Umberto Marino, Sergio Rubini - Fotografia: Alessio Gelsini - Montaggio: Angelo Nicolini - Musica: Jurgen Knieper - Scenografia: Luca Gobbi, Carolina Ferrara - Costumi: Nicoletta Ercole - Suono: Amedeo Casati, Franco Borni - Interpreti: Nastassia Kinski (Cristina), Sergio Rubini (Tommaso), Ennio Fantastichini (Alberto), Luca Barbareschi (Aimibaldi), Umberto Raho (Paolo Giacomini), Antonio Scarano (Antonello) - Produzione: Domenico Procacci per Fandango - Distribuzione: Penta - Distribuzione video: Penta Video, Medusa Video (Pepite) - Durata: 121' - Origine: Italia, 1993.

Tommaso, giovane foggiano claudicante, si trova a Milano per seguire un corso da orologiaio. Una sera investe una

ragazza bionda che, in seguito, si presenta alla sua porta dichiarando di aver perso la memoria. Ben presto, complice l'indagine infruttuosa nel passato di lei, fra i due nasce una tenera complicità, interrotta soltanto dall'inaspettata e repentina fuga della donna, successiva all'improvviso recupero della memoria. A questo punto, resosi conto dell'importanza che la vicenda ha avuto sull'andamento piatto e programmato della sua vita, Tommaso cerca in tutti i modi di rintracciare la ragazza, che scopre chiamarsi Cristina ed essere separata dal marito (cui aveva reso la vita impossibile). Nonostante il buon senso lo inciti a desistere, Tommaso non viene dissuaso nemmeno dal fratello, giunto dal paese a trovarlo dopo l'improvvisa rottura telefonica avvenuta fra il nostro e l'eterna fidanzata Maria Pia. Fra i due anzi è lite quando si scopre che il parente è mosso da personali ragioni di convenienza. Nel frattempo Cristina progetta il colpo gobbo: l'uomo con cui convive, Alberto, è infatti un piccolo contrabbandiere di droga che sta per vendere una grossa partita di cocaina ad alcuni membri dell'alta società con i quali è intenzionato ad entrare stabilmente in affari, per sistemarsi definitivamente. Con la complicità dell'amico gallerista Paolo, Cristina ruba la droga e con i soldi che ottiene, si dirige all'aeroporto. Ma Alberto, che nell'operazione aveva investito tutto se stesso, reagisce inviperito e la raggiunge, armato di rivoltella. Sopraggiunge anche Tommaso, che è riuscito a seguire la ragazza e che riesce a salvarla, rimediando, però un colpo mortale all'addome. La fine del suo sogno si concretizza lì, sulla superstrada per Linate, dove anche Alberto muore travolto da un camion, mentre Cristina, sconvolta, fugge verso la notte.

Rotelle, ingranaggi, piccoli e complicati meccanismi che affascinano e riempiono la vita di Tommaso/Rubini ne *La bionda*. Ingranaggi delicati che hanno bisogno della giusta "inclinazione" per funzionare al meglio. Basta un niente, un "urto improvviso" e una rotella impazzita scardina quel

lento, sicuro, immutabile procedere del tempo, della vita. È così in questo film Rubini prende il "suo" provinciale meridionale, sicuro ma soffocato dalle sue protettive radici e lo fa salire al nord, non facendosi scappare quel "treno" che il capostazione del suo esordio non aveva avuto il coraggio di prendere. Più diffidente, perché fuori dalle "rassicuranti" mura della sua stazione la gente gli fa paura; claudicante - e dunque vulnerabile - perché forse privo degli strumenti per dare una svolta alla sua vita. Ma *La Bionda* Nastassja Kinsky, icona del fascino e della femminilità irraggiungibile, lo trascina e lo obbliga a confrontarsi con un altro mondo, altre vite, altri meccanismi: come quello "di fabbricazione russa" dell'orologio che l'ancora smemorata Cristina gli regalerà come segno di riconoscenza. In una Milano fotografata con cura ed in maniera affascinante nelle sue periferie quotidiane e con freddezza televisiva nella "città da bere", Rubini racconta l'incontro impossibile di due personaggi che un destino improbabile ha messo insieme per qualche giorno, in una casa dove "tutto è sottosopra". Rubini/Tommaso abbandonerà molle e rotelle e cercherà in tutti i modi, con disarmante ingenuità, di mettere insieme i pezzi di un meccanismo pericoloso. Un ingranaggio inarrestabile che lo trascinerà lontano, solo, allontanandolo sempre di più dalla realtà fino a stritolano in una straniante notturna e desolata autostrada. Rubini regista - come il suo orologiaio - abbandona la lenta e rassicurante meticolosità per correre dietro al cuore ed al destino de *La Bionda*. Il fascino di un film che, proprio perché tale, può avere un meccanismo imperfetto, ma che mostra ancora oggi comunque dentro di sé: passione, anima, vita.

Fabio Prencipe

ANTOLOGIA CRITICA

Rubini torna a interpretare un personaggio che intravede in

un'improvvisa apparizione femminile l'occasione di forzare i confini della sua condizione subalterna, le limitazioni di un orizzonte provinciale; di cui in parte rivendica l'autenticità ma sentendosene soffocato, senza averne piena coscienza o senza il coraggio di varcarne le frontiere protettivo-repressive. Ma (...) Nastassja Kinski è il proibito del fascino selvaggio e inafferrabile. Il sogno della femminilità assoluta. (...)

È piuttosto bello, perché mai scontato nel suo essere rispettoso di una convenzione, il maturare di questa complicità tra i due. Anche il primo bacio, anche il primo (e unico) fare l'amore vengono con fluida naturalezza. L'archetipo del magico incontro tra sconosciuti si rigenera in questa unione tra due persone sole che è un dono del caso, un volo della fantasia che si trasforma in realtà. Più complessa, e prova di regia più dura da sostenere, la seconda parte; (...) Non tale da compromettere un risultato d'insieme baciato dalla scelta e dalla consapevolezza di uno stile - molto carico e barocco, cui contribuiscono in armonia montaggio, sonoro e fotografia - che può piacere o meno ma è, di sicuro, ammirevolmente deciso.

Paolo D'Agostini - La Repubblica

Il film, fotografato splendidamente da Alessio Gelsini e interpretato anche da Ennio Fantastichini, riproduce, dal punto di vista stilistico, le dissonanze tra il mondo di Tommaso e quello di Cristina. Con un realismo fenomenologico (gli irrilevanti oggetti quotidiani hanno, agli occhi di Rubini, un peso specifico da non ignorare), che esplose nell'iperrealismo astratto della sequenza finale. I misteri sono quelli dell'amore, ma sono anche quelli di un raggirio, di scambi e consegne truccati, di modi di vivere claudicanti che avrebbero bisogno di lunghe e serene dimenticanze.

Enrico Magrelli - Vivilcinema n. 49/50

La bionda realizza il contatto utopico, e per forza drammatico, appena accennato e risolto con una lacrima in La stazione, tra due realtà impossibili: una vergine dai desideri e dal televisore, perciò dimessa, zoppa nella corsa coi tempi, l'altra satura dell'immaginario prodotto da telefilm e telenovelas, espansione "naturale" della voglia di un liquore, di un'automobile. (...)

Il film si apre con l'elogio della modestia dedicato ai maestri orologiai, detentori di un sapere meticoloso e senza equivoci, umili sacerdoti del destino. Al ragazzo solitario venuto a Milano piace quella disciplina che lo rassicura nella certezza che ognuno, e ogni cosa, "deve stare al suo posto". La lezione che ne riceve è invece sorprendentemente eversiva: guardare dove nessuno guarda, toccare dove nessuno tocca, entrare dove nessuno entra. Nei meccanismi rotanti inarrestabili, spaventosi che ti stritolano. (...) Tommaso si getta negli ingranaggi: le ore, i minuti, le frazioni di secondo, alleati o nemici, gli stanno addosso. Un orologio riceve in regalo da Cristina, lo stesso, smontato, lo aiuta a rintracciarla.

Adelina Preziosi - SegnoCinema n. 61

Prestazione straordinaria

Regia: Sergio Rubini - Soggetto: Gianfilippo Ascione - Sceneggiatura: Gianfilippo Ascione, Fabrizio Bettelli, Angelo Pasquini, Sergio Rubini - Fotografia: Alessio Gelsini - Montaggio: Angelo Nicolini - Musica: Antonio Di Pofi - Scenografia: Ezio Altieri - Costumi: Raffaella Fantasia, Maria Camilla Righi - Suono: Franco Borni - Interpreti: Margherita Buy (Clara Guerra), Sergio Rubini (Aldo Fiore), Alessandro Haber (Sgrò), Simona Izzo (Silvana), Gianrico Tedeschi (Grisaglia), Michetta Farinelli (Olga), Mariella Valentini (Ornella), Michael Reale (Giraldi) - Produzione: Mario & Vittorio Cecchi Gori per C.G. Group Tiger Cinematografica - Distribuzione: Penta

Film - Distribuzione video: Medusa Video (Pepite) - Durata: 104' - Origine: Italia, 1994.

Clara Guerri è una durissima manager lombarda spedita alla filiale romana della casa editrice Mercantoni per operare una serie di licenziamenti. A questa attività la donna accompagna, nel privato, il piacevole diversivo di collezionare amanti: ora, per esempio, ha messo gli occhi addosso a Giraldi, che fa parte del direttivo. A causa di un disguido della segretaria, però, all'appuntamento fra i due si presenta Aldo Fiore, mite impiegato addetto alla lettura e allo scarto degli scritti di poco valore, un vero modello di virtù, saldamente unito alla possessiva fidanzata Silvana. Affascinata dal personaggio, Clara tenta di sedurlo, rimediandone un "inaccettabile" rifiuto che, nei giorni successivi, culmina in una gara di conquista a suon di cambi d'ufficio. Non paga, la donna trascina dalla sua anche Silvana, a tal punto desiderosa di veder pubblicato un suo libro da spingere il fidanzato tra le braccia della manager. Una prevaricazione che provoca la rottura definitiva fra l'integerrimo impiegato e l'eterna mamma-fidanzata. La capitolazione arriva quando Clara minaccia di licenziare Sgrò, migliore amico di Aldo, che perciò si vede costretto a seguire la donna in Grecia, ove lei si deve recare per ritrovare il noto scrittore Grisaglia, fuggito dall'Italia prima di firmare il contratto per la distribuzione dell'ultimo libro. Qui dovrebbe consumarsi il rapporto, ma le cose vanno un po' diversamente: Clara, dinanzi alla purezza di Grisaglia, capisce che i suoi metodi da squallone vanno rivisti e allontana Aldo, il quale, però, alla fine si è innamorato di lei. La soluzione a tutto è la creazione comune di una casa editrice il cui primo, fortunato, passo sarà la distribuzione delle opere future di Grisaglia, fattosi credere morto per sfuggire all'avidio editore Mercantoni.

In principio Prestazione straordinaria sembra procedere per antipodi. I due estremi sono percorsi da un lato a partire dal

letto e dalla schiena di Clara (Buy) che celebra il rito del predominio sul maschio e dall'altro dalla scrivania di Aldo (Rubini) che veicola il tramonto dei sogni di poveri scrittori. Rispettivamente sono vertice e base di una casa editrice in crisi, la Mercantoni, immaginata come gerarchica piramide impiegatizia per stadi (de) crescenti, sostanzialmente immobili.

L'una dirigente in carriera, con soli difetti del modello maschile di cui si forgia come calco, l'altro fallimentare lettore di manoscritti, sommerso dalle migliaia di parole e dall'inutilità del leggerle poiché destinate al cestino. Rubini prova l'incontro degli opposti in un film che procede, come poi è caratteristico dei suoi lavori, per indefinitezza di toni. L'allegro mozartiano assunto come leit-motiv può essere considerato cifra vivace dell'andamento di una commedia che si arricchisce di significati aggiunti come le molestie sul luogo di lavoro e l'arbitrio di chi comanda (tema qui anticipato rispetto a Rivelazioni di Barry Levinson da Crichton), la precarietà del posto fisso, il pressapochismo di chi produce cultura, la variabilità e inoscurezza di chi ci sta accanto. Il film potrebbe avere compiutezza ed esaurimento nell'orgoglioso rifiuto del molestato ad essere oggetto di piacere per una donna priva di scrupoli e merce di scambio per un'altra, ubertosa e ugualmente deprecabile (Izzo). Ma, a partire dall'escursione in Grecia di dominatrice e dominato (il viaggio non manca mai nell'universo filmico di Rubini quando si deve innescare la mutazione), s'avvia una commedia sentimentale, più sfumata, altra dalla prima parte. In questa si muovono personaggi nuovi che solo in una dimensione, non più verticale (l'azienda) ma orizzontale (la piana isola di Santorini e la scrivania dell'amplesso) si incontrano. Un cambio di scena che tuttavia produce più un effetto sottrattivo che aggiuntivo. Soccorre in ogni caso la regia, svelta con intuizioni di raccordo che tendono a togliere complicazione ad un plot molto articolato e in cui, francamente, è facile smarrirsi. Meno riusciti i personaggi di contorno: la compagna di Aldo,

l'assistente-complice di Clara, il nevrotico e solito Haber, gli assatanati colleghi del reparto hard, lo scrittore fuggiasco Grisaglia, la segretaria oca. Stemperata, poi, in corso di narrazione, la valida e iniziale metafora, visivamente kafkiana, dell'esistere legato a movimenti di ascesa e discesa - vedi l'ascensore che conduce Aldo da un livello all'altro di questa casa editrice verticistica- nell'eterogenea e mediterranea uscita in esterni, preludio di genere all'happy-end. Lo scioglimento finale è esplicitato puntualmente (i nemici, ora complici e amanti, insieme nella creazione di un'isola editoriale incontaminata) e secondo un'inclinazione particolare di Rubini che in chiusa annoda e libera.

Antonella Gaeta

ANTOLOGIA CRITICA

Può esistere una donna tanto decisa, tutta carriera e niente amore, disposta al sesso ma non al sentimento? Una volta erano gli uomini ad avere l'esclusiva di certi atteggiamenti. Ma no, dice invece Sergio Rubini, regista, sceneggiatore e attore del film. Le donne, adesso, alcune almeno, assaltano, spolpano, divorano gli uomini. Sono piranhas dell'amore. Esistono donne così? Certo che esistono. Hanno capito che il sentimento è la peggiore delle trappole, e se ne tengono alla larga. Il sesso, se fatto con le dovute precauzioni, non fa male. L'amore sì. Bravo Rubini ad aver colto l'egoismo e la paura, mescolati insieme, l'ambizione e l'insicurezza di tante donne di oggi.

Giovanni Bogani - La Nazione

Che il film sia straordinario è tutto da verificare, ma la storia raccontata eccome se è straordinaria: un uomo (...) subisce dal proprio capo un ricatto della serie "o ci stai o ti sbatto fuori" (...). Si potrebbe dire, senza fare troppi sforzi

di pensiero: la donna si è appropriata delle negatività culturali del maschio(...), mentre l'uomo ha riscoperto l'amore, l'altruismo, l'umiltà, tutti valori dimenticati dal nostro vivere insieme, e anche termini scomparsi nelle ultime generazioni di vocabolari. Oppure, a seguito di qualche riflessione in più: basta col maschio che ci sta sempre, il raffreddamento sentimentale della donna è soltanto una difesa di fronte a chi non promette amore, e invece minaccia sofferenze (tant'è che quando Clara si trova davanti un uomo diverso dagli altri, ritorna quella che probabilmente era sempre stata nel suo profondo (...)).

Marco Lombardi - Film n. 12

Sergio Rubini attore si conferma abile nel tratteggiare personaggi che, però, si assomigliano sempre parecchio; come regista allarga le proprie ambizioni narrative dai piccoli nuclei de *La stazione* e *La bionda* ad un complesso più ampio di presenze, talune di gustosa caratterizzazione, altre di meno efficace rilievo.

Prestazione straordinaria coglie l'occasione dell'attualità delle polemiche sulle molestie sessuali nel mondo del lavoro con una esplicita intenzione satirica verso l'arroganza di chi, dalle stanze dei bottoni, dispone a tutto campo della vita dei dipendenti; e, già che c'è, si concede anche qualche frecciatina verso un bersaglio abbastanza facilmente individuabile: quello spietato editore che si chiama Mercantoni e che in gioventù era cameriere sulle navi, richiama ben qualcuno, per desinenza e per origini di carriera.

Mario Milesi, Bergamo Oggi

Il viaggio della sposa

Regia: Sergio Rubini - Soggetto: Umberto Marino, Sergio Rubini - Sceneggiatura: Umberto Marino, Filippo Ascione, Raffaele Nigro, Sergio Rubini - Fotografia: Italo Petriccione - Montaggio: Angelo Nicolini - Musica: Germano Mazzocchetti - Scenografia: Luca Gobbi - Costumi: Maurizio Millenotti - Suono: Tullio Morganti - Interpreti: Sergio Rubini (Bartolo), Giovanna Mezzogiorno (Porzia Maria Colonna), Carlo Mucari (capitano Palagano), Franco Javarone (Antuono), Umberto Orsini (don Diego), Maria Rosaria Salerno (Cecilia) - Produzione: Vittorio e Rita Cecchi Gori per C.G.Group Tiger cinematografica - Distribuzione: Cecchi Gori - Distribuzione Video: Cecchi Gori Home Video - Durata: 104' - Origine: Italia, 1997.

Sud dell'Italia, prima metà del '600. La giovane Porzia Maria Colonna, ormai in età da marito, deve raggiungere lo sposo promesso, il Conte di Acquaviva, dopo un'infanzia trascorsa in convento, ove è stata educata secondo gli usi migliori. Dopo poche ore di cammino, però, la scorta incaricata di vigilare sull'incolumità della sposa viene attaccata e sterminata dai briganti e a rimanere incolumi, per puro caso (si erano allontanati per un momento), sono la stessa Porzia e lo stalliere Bartolo. Fra i due, che decidono di continuare il viaggio, il rapporto non è dei migliori: la contessina è sprezzante e viziosa, arroccata com'è sulle posizioni derivate dal suo rango e dall'educazione che non tollera i vezzi e il malcostume del popolino cui Bartolo appartiene. Durante il viaggio le avventure non si fanno attendere: i soldati del Conte li scambiano per brigati e cercano di arrestarli; un nobiluomo, anch'egli in viaggio, avvicina la sposa e poi cerca di usarle violenza; i due s'imbattono in un villaggio infestato dalla peste. Ma tutte queste esperienze non fanno che favorire la conoscenza e il reciproco rispetto fra i

lontanissimi mondi di Bartolo e Porzia, al punto che alla fine lei si scopre innamorata di quell'uomo rozzo cui ha da poco insegnato a leggere e scrivere. Ma, al sopraggiungere del Conte, Bartolo capisce che la loro storia non può esistere e abbandona la sposina al suo destino. Un destino fatto di serenità e soddisfazioni, come lei stessa confessa al mai dimenticato stalliere in una lettera, molti anni dopo, quando lui, ormai invecchiato, esercita la professione di maestro.

Un road movie d'altri tempi Il viaggio della sposa di Rubini. Perché ambientato in un Seicento credibile e concreto, fatto di atmosfere e personaggi, oggetti quotidiani e paesaggi di un Sud reale come raramente si è visto nel cinema italiano dell'ultimo decennio. Un film d'altri tempi per quel sapore di favola antica, con il Bene ed il Male in perenne conflitto, di avventura sentimentale che mette due personaggi, due mondi, due vite a confronto. In un Sud pieno di luce, caratterizzato da una lingua grezza che dà subito il senso del tempo e della Storia; dall'Abruzzo alla Puglia, una "transumanza" alla scoperta dei possibili modi di affrontare la vita: tanto per la giovane sposa che per il rozzo stalliere. Bartolo è "l'intelligenza primaria": come semplicità di comprensione, di decodificazione dell'altro. Le sue mani, il suo volto portano i segni che "sanno la vita". L'arte quotidiana dell'arrangiarsi, la sincera voglia di "affrancarsi", di comprendere anche "l'altra parte del mondo" gli permette di scavare nelle conformità sociali fino allo smascheramento delle quotidiane menzogne, atte a conservare non solo il privilegio, ma a camuffare la paura della diversità con la superiorità. Un processo che parallelamente attraversa - ovviamente in senso contrario - anche la giovane Porzia. Il suo incanto, la sua purezza, la sete di vita la spingono a volte "come una foglia al vento", ma la sua "intelligenza formata" le permette di superare gli ostacoli, di vivere intensamente la primavera della sua vita, di sapere... "quante paia fanno tre buoi". Loro due:, insieme,

scavalcheranno montagne, percorreranno vallate, attraverseranno laghi, incontreranno briganti, mercenari, imbrogliatori e zingari. Tutto questo per scoprire, alla fine del loro viaggio, che la vita - come l'amore - per essere goduta appieno ha bisogno di astronomia e "pistazze", vino e lettere d'amore.

Fabio Prencipe

ANTOLOGIA CRITICA

Rubini coraggiosamente contro. Un film in costume contro la generale tendenza alla contemporaneità (e senza i grandi mezzi dei francesi di *La regina Margot* o *L'ussaro sul tetto*). E una morale intelligente, opposta ai nostri tempi di specializzazione e superficialità: la vera conoscenza è visione globale del mondo, spirito più materia. Ancora un pregio: la resa degli attori. Sergio Rubini attore è picaresco al punto giusto, Giovanna Mezzogiorno ha una luminosa nobiltà.

Stefano Lusardi - Ciak n. 10

Il viaggio della sposa è senza dubbio una piacevole sorpresa. Senza essere un capolavoro, è un film piacevole e convincente, di solido impianto produttivo, ben legato alle nostre radici culturali, diretto e interpretato con impegno, reso ancor più invitante dal fascino solare della bella fotografia di Italo Petriccione, dalle scenografie di Luca Gobbi e dai costumi di Maurizio Millenotti.

E, fra le tante scene, una per tutte: l'imitazione dei versi degli animali da parte dello stalliere, durante una notte trascorsa in un bosco. Un concerto vocale di straordinaria efficacia che dimostra come, vissute in sintonia con la natura, anche le condizioni di vita più aspre e disagiate possano rivelarsi sorprendentemente felici.

Enzo Natta - Nostro cinema

Il viaggio della sposa ha il maggior punto di forza nell'accuratezza della ricostruzione ambientale, efficace soprattutto nei minimi particolari, gli oggetti e le suppellettili, che più di ogni elemento scenografico contribuiscono a produrre quell'immediato effetto di vissuto e a cancellare ogni traccia di artificio, diciamo così sovrastrutturale, che consente di concentrarsi sui personaggi e sulla storia. Ma funziona benissimo anche l'impasto dialettale che costituisce la lingua grezza dei personaggi umili, Bartolo in testa. Il viaggio della sposa ha il maggior punto di forza nell'accuratezza della ricostruzione ambientale, efficace soprattutto nei minimi particolari, gli oggetti e le suppellettili, che più di ogni elemento scenografico contribuiscono a produrre quell'immediato effetto di vissuto e a cancellare ogni traccia di artificio, diciamo così sovrastrutturale, che consente di concentrarsi sui personaggi e sulla storia. Ma funziona benissimo anche l'impasto dialettale che costituisce la lingua grezza dei personaggi umili, Bartolo in testa.

Rubini e gli altri sceneggiatori hanno certamente tenuto presente la lezione dei Brancaleone monicelliani, perché la parata del viaggio della sposa probabilmente manca di verosimiglianza sul piano filologico, ma trasmette una forte sensazione di attendibilità, povertà e ingegno popolare, volgarità e supponenza tutte meridionali, che gli derivano dalla compresenza di termini moderni (parolacce comprese), accentuate inflessioni vernacolari, sgrammaticature, costrutti lessicali provenienti da varie aree dialettali del Sud penisolare, che creano un'amalgama molto espressivo, ricco e spiritoso.

Anton Giulio Mancino - Cineforum 367

Tutto l'amore che c'è

Regia: Sergio Rubini - Sceneggiatura: Sergio Rubini, Domenico Starnone - Fotografia: Paolo Camera - Montaggio: Angelo Nicolini - Musica: Michele Fazio - Scenografia: Luca Gobbi - Costumi: Claudio Cordaro - Suono: Roberto Petrozzi, Decio Trani - Interpreti: Damiano Russo (Carlo), Michele Venitucci (Nicola), Francesco Cannito (Enzo), Pierluigi Ferrandini (Vito), Marcello Introna (Aldo), Antonio Lanera (Angelo), Francesco Lamacchia (Salvo), Antonio Tuzza (Callisto), Celeste Pisenti (Lena), Vittoria Puccini (Gaia), Alessandra Roveda (Tea), Teresa Saponangelo (Maura), Margherita Buy (Marisa), Sergio Rubini (padre di Carlo), Gérard Depardieu (Molotov) - Produzione: Vittorio Cecchi Gori - Distribuzione: Cecchi Gori Group - Durata: 93' - Origine: Italia, 2000.

In un paesino della Puglia di metà anni Settanta si dipanano le esistenze di un variegato gruppo di ragazzi: il protagonista, Carlo, ha sedici anni ed è alle prese con i tipici problemi sentimentali di un adolescente. La quotidiana monotonia viene interrotta il giorno in cui nel paese arrivano tre ragazze, Gaia e le due sorelle, figlie del manager settentrionale incaricato di dirigere la neonata fabbrica. La presenza delle giovani, belle ed emancipate, lontanissime dai restrittivi schemi del paesino meridionale scatena un insieme di passioni e invidie fra i membri della comitiva. Ne è un esempio palese il tradimento che Nicola, il bello del gruppo, compie alla sua ragazza, preferendole Gaia. Un gesto che fa sentire le sue conseguenze quando la giovane viene ritrovata morta in seguito ad un incidente stradale occorso mentre era in compagnia del suo nuovo ragazzo. Un nuovo attrito è poi causato dal tentato stupro di una delle sorelle da parte dell'immane prepotente della compagnia, che si nasconde dietro il pregiudizio che giustifica l'abuso verso un

Nord da vedere soltanto come sfruttatore su cui rivalersi con la forza. In tutto questo Carlo si sente un pesce fuor d'acqua e non si accorge di essere silenziosamente desiderato dalla più piccola delle sorelle, Lena. I fili narrativi trovano ognuno la giusta collocazione nella serata della recita annuale, organizzata dal padre di Carlo, un postino animato da spirito artistico. Infine la fabbrica, secondo un tipico malcostume speculativo dell'epoca, fallisce e le sorelle si preparano a ripartire. I sogni di chi sperava di trarre dall'esperienza la chiave di volta per l'abbandono di un luogo che non offre prospettive, vanno in frantumi dinanzi alla realtà e solo Carlo, unico fortunato, intraprende un viaggio in autostop con Lena

È il classico racconto di formazione, quello cui si dedica Sergio Rubini in questo amarcord sudista, sospeso sul motivo adolescenziale della voglia/bisogno di aprirsi alla vita, di darsi al mondo, di scoprire la realtà, insomma di crescere. Diremmo anzi che la traccia forte di un film come *Tutto l'amore che c'è* sta proprio nell'idea di confrontarsi con le inquietudini sociali di un Meridione che negli anni Settanta scopriva la cronicità della sua "questione". con la medesima lente con cui descrive le inquietudini più intime dei suoi giovani protagonisti, che di quel Meridione e di quella "questione" incarnano il sangue, il sudore e le lacrime. Riflessi nello specchio di una memoria che del resto ha il merito di non essere mai ridondante e compiaciuta, gli anni Settanta di Sergio Rubini raccontano infatti gli scarti intimi e sociali di un Sud invischiato nelle sue contraddizioni, incastrato in un perenne bisogno di crescere che lo ha condannato a una prolungata adolescenza politica, ideologica, economica, culturale, nell'arco di un Paese incapace di animarne concretamente le aspirazioni più autentiche. Una bella idea, che il film sviluppa senza peraltro mai sbilanciare il suo assetto narrativo, lasciandolo anzi crescere nel cuore dei novelli "basilichi" che sceglie come protagonisti. Della tipologia di

ragazzi offerta dal film (il secchione frustrato che però non ha il coraggio di fare il grande passo, lo scansafatiche, l'utopista rivoluzionario), sarà solo il piccolo Carlo a dimostrare di possedere la chiave per ottenere l'amore agognato e l'emancipazione: la capacità, cioè, di vivere intimamente la propria meridionalità come sensibilità, cultura, calore, senza rimanere schiavo dell'ignavia e dell'incapacità a reagire tipica del Mezzogiorno italiano. Sicché, a fronte di un Sud diventato piccolo nel cuore dei giovani protagonisti, pronti finalmente a confrontarsi col mondo che sta al di là della linea d'ombra di una giovinezza da vivere sino in fondo per essere superata, Rubini apre il suo film a una ricognizione intorno alla bellezza selvaggia, al calore della mediterraneità inscritta in paesaggi soleggiati, meravigliosamente rustici e colorati: una realtà riprodotta come una specie di piccolo western, in cui una gravina si trasforma magicamente in un immaginario gran canyon, e la cultura popolare (l'uso esibito del dialetto, la musica locale) e la naturale fisicità dei corpi che invadono l'inquadratura saziandola, si sposa naturalmente anche con la realtà apparentemente distante di un Nord civilizzato ed emancipato. Il ritratto che emerge è quello di una umanità solare e desiderosa di interagire con il prossimo allo scopo di dare e ricevere amore. Un confronto che esclude chiaramente l'idea di una opposizione e che, invece, si candida a diventare, per ognuno dei ragazzi, l'occasione di riflettere su sé stesso e sul proprio inquadramento rispetto all'ambiente e alla cultura del luogo. E mentre Carletto va via seguendo il suo amore, le ambizioni di chi resta si stemperano nella sospensione di un fuoritempo esistenziale e sociale, infine incarnato nella sagoma acutamente "fuori testo" di Molotov, il rozzo fattore comunista cui un Gérard Depardieu in "amichevole partecipazione" offre la sua corpulenta idealità: pura astrazione che incarna nel riverbero bertolucciano della sua arcaica presenza la purezza di un'idea di eguaglianza che melanconicamente si aggira per le strade del paese come

una sgraziata e dolcissima bestia, persa in un Sud che non ha ancora incontrato la Storia.

Massimo Causo
Davide Di Giorgio

ANTOLOGIA CRITICA

È la chitarra soave-straziante di Samba Pa Ti ad aprire il film e non ci vuole molto a capire - dai bluejeans così scampantati, dalle capigliature, dalle Dyane "Due cavalli" - che siamo a metà degli anni Settanta; giù al sud, in un paesino della Puglia vicino Bitonto. Tutto l'amore che c'è è il quinto film da regista di Sergio Rubini: forse il suo più riuscito, certo il più autobiografico e ispirato, per niente nostalgico nonostante il gran scorrere di canzoni d'epoca (dai King Crimson ai Blood, Sweat & Tears). Sembra che gli anni Settanta, così vicini e già così lontani, siano una maledizione per il cinema, non solo italiano. Onore dunque all'attore-regista per averla sfidata, filmando una commedia generazionale che racconta un'Italia che non c'è più, eppure a suo modo universale.

Michele Anselmi - L'Unità

C'è una bella pagina di cinema, quella che, diventata pubblica la speculazione dell'industria milanese, vede uno dei ragazzi più "impegnati" tentare invano di arringare la gente, solo ascoltato da un ex militante che, con i cipigli di Gérard Depardieu, attraversa cupo e solitario, le strade del paesino con un bandierone rosso cui nessuno fa caso. Convince anche la recitazione dei tanti "basilischi" specie quella del quasi esordiente Damiano Russo come Carlo. Un visetto onesto.

Gian Luigi Rondi - Il Tempo

Tutto l'amore che c'è segna un'altra tappa del progressivo distacco della commedia cinematografica italiana dalla "commedia all'italiana", come a partire dagli anni Sessanta venne da noi definita la commedia di costume. (...) il film (...) di Rubini applica gli stilemi e la frenesia dei teen movie americani. Non solo: scegliendo una corallità che oggi sembra andar di moda in tutto il mondo. Abilissimo nel conferire scioltezza e credibilità ai dialoghi messi in bocca ai ragazzi vergini di esperienza attoriale, nell'amalgamarli con gli attori professionisti presenti nel cast, Rubini lascia a desiderare proprio là dove segue con maggiore testardaggine il modello americano. (...) Tuttavia il suo film riesce comunque a comunicare qualcosa: soprattutto attraverso i corpi dei ragazzi "presi dalla strada" e la loro fresca, disinibita sessualità.

Callisto Cosulich - Avvenimenti

L'anima gemella

Regia: Sergio Rubini - Soggetto e sceneggiatura: Domenico Starnone, Sergio Rubini - Fotografia: Paolo Carnera - Montaggio: Angelo Nicolini - Musica: Pino Donaggio - Scenografia: Luca Gobbi - Costumi: Patrizia Chericoni, Florence Emir - Interpreti: Valentina Cervi (Teresa), Violante Placido (Maddalena), Michele Venitucci (Tonino), Sergio Rubini (Angelantonio), Dino Abbrescia (Alessandro) - Produzione: Vittorio Cecchi Gori per Cecchi Gori Group srl - Distribuzione: Medusa - Distribuzione Video: CG Home Video - Durata: 104' - Origine: Italia, 2002

La ricca e viziata Teresa viene abbandonata sull'altare da Tonino, che le confessa di amare la dolce Maddalena. Teresa decide quindi di vendicarsi e trova l'occasione giusta quando una fattucchiera si lascia sfuggire che un sortilegio



L'uomo nero (2009)

potrebbe fare al caso suo. A compiere materialmente la magia è comunque Angelantonio, figlio della fattucchiera, che vuole approfittare della situazione per ricavare del denaro: così Teresa si ritrova con l'aspetto di Maddalena e può correre da Tonino. La vera Maddalena intanto è prigioniera di Angelantonio, che non se la sente di ucciderla come proposto da Teresa. La fattucchiera compie dunque anche su di lei il sortilegio, regalándole l'aspetto di Teresa, in modo che possa mettere pace nel paese, ormai sconvolto da questa storia. Rassegnatasi a restare nel corpo di Teresa, Maddalena deve quindi accettare il fatto che Tonino stia per sposare la ragazza sbagliata. Ma ancora una volta, sull'altare, Tonino abbandona la sposa per correre dalla sua amata.

In questo sogno d'una notte di mezza estate dai profumi e i colori pugliesi, Rubini continua il suo viaggio della memoria e dei desideri nella sua terra natale, recuperandone la natura più magicamente violenta, i misteri, le superstizioni. L'anima gemella è un film che affonda le sue radici nelle suggestioni mitiche e favolistiche che sono alla base della cultura meridionale, senza andare nella direzione antropologica di un Ernesto De Martino, ma vibrando verso le alterazioni della coscienza e la fantasia, per costruire una commedia d'ebbrezze irrazionali, sangue e sudore, un erotismo solare, scandito dai riti di una stregoneria casalinga che rischia la carta del grottesco sulla pelle dei suoi interpreti. Nell'epoca tecnologica della chirurgia plastica, dei corpi virtuali e le clonazioni, Rubini racconta una storia classica di metamorfosi dovute all'amore, di anime che divengono i doppi opposti di se stessi sotto la forza perturbante delle passioni, in una terra dove la magia è l'espedito dirompente per illudersi di poter sovvertire la realtà, deviandone il corso quotidianamente razionale: quello delle beghe di paese, dei pettegolezzi, delle vecchie sedute sull'uscio di casa, delle cafonerie degli arricchiti, della fame dei poveri, dell'onore familiare e delle intramontabili fattucchiere.

La Puglia, allora, finisce per essere non un semplice scenario, ma il movente stesso delle storie messe in moto dal regista. Un Sud dell'anima, un'astrazione dove i personaggi hanno un accento barese in pieno Salento. Una fiaba mediterranea dove i giovani protagonisti si muovono tra echi shakespeariani e il gusto popolare plautino dei Menaechmi, il melodramma che si trasforma in opera buffa e la dimensione tutta fisica che è nei racconti di Basile, sino a un finale dove l'amore trionfa irresistibilmente oltre ogni ingannevole apparenza.

Come sempre, Rubini è magistrale nel dirigere gli attori, ritagliandosi per sé l'arlecchinesca parte del barbiere Angelantuono (non a caso, influenzando per mestiere quotidianamente sull'aspetto delle persone), un personaggio gaglioffo e mammoni, maschera grifagna di chi è pronto a tutto per denaro. Lo accompagnano un gruppo consolidato di interpreti pugliesi (su tutti Mario Mancini, Mariolina De Fano, Dino Abbrescia), abilissimi nel variare su toni macchietistici e vernacolari. A dominare la scena sono, comunque, le due giovani protagoniste, che si contendono un Michele Venitucci dal fascino mediterraneo e l'espressione quasi sempre confusamente perplessa di fronte a tanta grazia. Valentina Cervi è una dark lady pugliese isterica e inacidita nella prima parte del film, per poi fare ricorso a una fascinosa sensibilità dopo la trasformazione in Maddalena; Violante Placido, bionda e solare, è la vera rivelazione del film, giocando sempre a sedurre con il proprio corpo e una recitazione sensualmente capace di passare dall'angelico al mefistofelico, in questo incarnando l'assunto dell'Anima gemella.

Con la loro presenza magnetica, le due attrici, rese vere e propri archetipi del fascino femminile, sembrano reggere fisicamente da sole il film quando questo scivola negli eccessi di una sceneggiatura in alcuni momenti piuttosto autoindulgente. Completano il quadro le musiche avvolgenti e inquietanti di Pino Donaggio (che di doppi se ne inten-

de, essendo l'abituale autore di colonne sonore per Brian De Palma), che si mescolano con tarantelle ed echi popolari, creando un armonioso contrappunto a una regia mista di concitazione strapaesana e inquadrature studiate, complici i colori caldi del direttore della fotografia Paolo Carnera.

L'anima gemella è un film che sembra provenire da un mondo lontano e magmatico, dove l'azzurro del cielo si confonde con quello del mare e il sole inonda di luce i corpi sensuali di giovani donne, languidamente abbandonate su pietre che scottano da millenni. In quest'altra tappa del viaggio all'interno della propria terra, Rubini dimostra grande intelligenza, anima e talento visivo nel trasformare le radici della sua cultura in un progetto estetico cinematografico di ampio respiro.

Davide Magnisi

ANTOLOGIA CRITICA

Dialetto fitto e sintassi hollywoodiana, inquadrature studiate e concitazione strapaesana, attori non professionisti e una colonna sonora che mixa thriller e mélo anni '50 con la tarantella del Gargano della Nuova Compagnia di Canto Popolare: Rubini non si nega nulla, sfiorando anche il Sud postmoderno di Pappi Corsicato e le eccentricità dell'ultima Jane Campion, ma approda a una coerenza che è tutta e solo sua. Come è inconfondibilmente sua questa commedia sospesa fra cielo e mare che sprizza magia fin dal bellissimo incipit 'acquatico'. Complici il più che affiatato cast, lo script di Domenico Starnone e le luci calde di Paolo Carnera. Un piccolo incantesimo.

Fabio Ferzetti - Il Messaggero

Dentro il film c'è ancora la presenza della terra che accompagna gli spostamenti come Il viaggio della sposa, c'è quel-

la rottura di quei riti tradizionali che provocano disordine (il matrimonio non celebrato come l'arrivo delle ragazze milanesi di Tutto l'amore che c'è). Scritto da Rubini assieme a Domenico Starnone, L'anima gemella prosegue sulla quella fuga dal genere che ha spesso caratterizzato il cinema di Rubini; in quest'ultima opera, questa linea sperimentale convince comunque maggiormente delle opere precedenti, in quanto la follia dei personaggi si mescola con forza con i colori degli ambienti. L'opera è così pervasa da un'affascinante ebrezza, da una magia secolare che assume subito le deformazioni del grottesco, con una recitazione delle due interpreti (Valentina Cervi e Violante Placido), volutamente esagerata, che si scambiano i ruoli come Travolta e Cage in Face/Off, o che insistono marcatamente su ogni loro gesto per esibirlo (il modo in cui Valentina Cervi si mette il rossetto sul viso ha quasi echi lynchiani). [...] Nei momenti più liberi, è proprio da opere come L'anima gemella che potrebbe ricrearsi una nuova forma di "commedia all'italiana" - sempre però al limite del genere, come tutto il cinema di Rubini regista - che possa non affidarsi prevalentemente a quel "contrasto della parola", limite/eredità che il cinema italiano si porta dietro fin dagli anni Cinquanta.

Simone Emiliani - Sentieri Selvaggi

Questa storia affonda le radici nell'autobiografia infantile dell'autore, nella sua Puglia. O piuttosto nella sua idea infantile, magica e favolosa della sua Puglia. Infatti vi si respira, sullo schermo (perché è un film molto visivo e di visioni), un'aria onirica e sognante. Vogliamo dire di realismo magico? Diciamolo, perché in fondo Rubini ha immaginato una personale Macondo della provincia barese.

Paolo D'Agostini - La Repubblica

L'amore ritorna

Regia: Sergio Rubini - Soggetto: Domenico Starnone, Sergio Rubini - Sceneggiatura: Domenico Starnone, Sergio Rubini, Carla Cavalluzzi - Fotografia: Paolo Carnera - Montaggio: Massimo Fiocchi - Musica: Ivan Iusco, Pierluigi Ferrandini - Scenografia: Luca Gobbi - Costumi: Patrizia Chericoni, Florence Emir - Suono: Tullio Moranti - Interpreti: Fabrizio Bentivoglio (Luca Florio), Margherita Buy (Silvia), Giovanna Mezzogiorno (Lena), Sergio Rubini (Giacomo) - Produzione: Donatella Botti per Biancafilm, Warner Bros - Distribuzione: Warner Bros - Distribuzione video: Warner Bros - Durata: 110' - Origine: Italia, 2004

Luca Florio, attore quarantenne insoddisfatto, viene colto da un malore mentre si trova sul set del suo ultimo film e viene quindi ricoverato d'urgenza all'ospedale. Attorno a lui si stringono amici e conoscenti, in una continua sarabanda di ricordi e occasioni di riconciliazione. C'è Silvia, la compagna da cui si è separato e che sembra avere ancora un posto nel suo cuore, in quello che appare come un eterno perdersi e trovarsi; Lena, la giovane fidanzata dal comportamento instabile, che lo ama ma non è capace di renderlo felice; e infine c'è Giacomo, l'amico d'infanzia, medico di provincia, l'unico che sembra manifestare un po' di buon senso e che non a caso farà la diagnosi giusta, mitigando le asprezze del carattere di Luca, piuttosto refrattario a farsi curare e a voler sostenere il ricovero. Le occasioni di confronto offerte dalla convalescenza fanno lentamente riflettere Luca sulle scelte fatte e su quelle da intraprendere (un film da regista), sulle atmosfere del Sud dal quale proviene, sui suoi fantasmi e sulle poesie del padre: atmosfere e sensazioni che ha dimenticato per immergersi nella vita delle grandi città e nel lavoro.

Un film sulla paura che ciascuno di noi ha di uscire di scena (o di non riuscirci ad entrare). Un attore fermo in un letto,



Colpo d'occhio (2008)

personificazione simbolica ideale di questa febbre contemporanea, al tempo stesso spettatore partecipe di questo confuso e variegato mondo di personaggi che si agitano tra ambizioni artistiche di immortalità e più miti e raggiungibili traguardi di serenità: l'amore ritorna è tutto questo. Ma è anche un film sulla malattia (fisica quella del protagonista, emotiva di tutti quelli che gli ruotano intorno) che è parte della vita e non una interruzione di essa; un film su sogni e visioni che accompagnano e colorano l'esistenza dando l'opportunità di avere un occhio più profondo e vero, o se non altro alternativo, sull'affannarsi quotidiano. Spudoratamente autobiografico e perciò per molti versi pudico, L'amore ritorna può essere letto come naturale prosecuzione di un percorso d'autore iniziato con tutto L'amore che c'è (singolare coincidenza: entrambi con la parola amore nel titolo). E se nel film del ricordo, il ritorno al paese è per Rubini un momento di salvezza intimo e personale; è il cinema che diviene casa, nei luoghi natii, e che attiene più all'uomo che all'artista. In L'amore ritorna invece, proprio per l'essere del film così "straripante e senza freni", la sovrapposizione di cinema/casa diviene cifra stilistica, centralità del racconto. Diviene funzionale il confondersi e l'incrociarsi dei due mondi, delle due famiglie: quella di sangue: padre, madre, amico d'infanzia, sorella; e quella artistica: regista, produttrice, assistente, fidanzata (persino la moglie sembra apparire agli occhi del protagonista come appartenente a questa sfera; non a caso anche lei non potrà che costruire fuori da quel mondo la "sua" famiglia). Famiglie che si annusano, forse anche si piacciono, ma non trovano una coerente fusione (come sembra suggerire l'impotenza della giovane giornalista, testimone silenziosa di questo affannarsi). Una distanza che come spesso accade nei film di Rubini finisce con l'essere anche geografica: Milano e la Puglia. L'amore ritorna è però anche un fermo immagine sul mondo del cinema italiano di oggi, che viene fotografato con affettuoso distacco nei sorrisi di Bentivoglio-Rubini: parte-

cipe e compiaciuto quello dell'attore nella sua stanza d'ospedale, estraneo e perplesso, ma privo di qualsiasi giudizio morale, quello dell'amico alla festa. L'amore ritorna è anche (come del resto Tutto l'amore che c'è) un film sul sud in grado di cambiare, o meglio di guarire, le tante possibili ferite. È l'amico medico ad indovinare la diagnosi, così come sarà l'altro popolaresco luminare (lo straordinario cameo del "pugliese" Placido) a sancire la guarigione. In fondo da un sud solare e antico viene anche il dolce fantasma che con l'amico/Rubini porterà l'attore verso la salvezza. Una salvezza che troverà anche Clara, sorella del personaggio principale. Nella sua scelta "minima" di felicità c'è la rinuncia all'ossessione dell'arte (la musica). L'amore ritorna (o arriva) ed aiuta a comprendere le ragioni di tutti!

Fabio Prencipe

ANTOLOGIA CRITICA

È con raro piacere che vi annunciamo un bel film italiano. Senza se e senza ma. Un film che avrebbe meritato un titolo meno banale, ma che si fa ricordare per vitalità, precisione etnica e anima meridionale (pugliese, come il regista Sergio Rubini), senza mai risultare localista o asfittico. Anzi: qui pulsano davvero muscoli e sangue (letteralmente: il protagonista Fabrizio Bentivoglio, alter ego di Rubini, è afflitto da un'emorragia polmonare). [...]

Scorre in parallelo la storia di un Sud misterico che produce magie e fantasmagorie e persino una fanciulla fantasma destinata a interagire con i protagonisti e ricomporre le ferite di tuffi. Delicatezza insolita per il fantasy all'italiana e la parte iniziale, puro barocco pugliese, è anche la più riuscita. La sceneggiatura, complessa ma razionale, è firmata con Domenico Starnone, ma soprattutto brilla la corale d'attori: Buy, Mezzogiorno, perfino Mariangela Melato, un Bentivoglio che recita silente e sottotraccia la tenerezza

della maturità e il vero padre di Rubini, Mario, che interpreta con tocco coinvolgente il genitore del protagonista.

Piera Detassis - Ciak

L'amore ritorna è un film affascinante che conferma l'assoma per cui la malattia che non ammazza migliora. Da questa variazione sul tema di 8 ½, con il personaggio io accompagnato da tutte le presenze della sua cerchia, il protagonista esce consapevole che "la malattia non è un'interruzione dell'esistenza, ne fa parte" e che bisogna rispettare le ragioni degli altri. Incluse le compagne che hanno mollato l'egocentrico cineasta, prima Margherita Buy e poi Giovanna Mezzogiorno in gara di bravura. Bisognerebbe però elogiare gli interpreti in blocco: dalla Melato a Placido, da Eros Pagni al padre di Rubini, Mario, che sullo schermo caratterizza in modo delizioso il padre di Bentivoglio. È quest'ultimo, ovviamente, il dominatore della situazione, con una partecipazione che riesce a sposare talento e verità".

Tullio Kezich - Corriere della Sera

Lo schema è simile a quello di altri film, in particolare di All That Jazz di Bob Fosse, 1979; ma L'amore ritorna di Sergio Rubini è ricco, raccontato con dinamismo senza banalità, interpretato bene, sarcastico. Il film (in cui recitano pure Eros Pagni, Antonello Fassari, Umberto Orsini, Simona Marchini) non si distingue certo per l'originalità del soggetto, ma per i molti momenti e personaggi originali che popolano il racconto, per la fusione tra i differenti ambienti, per lo stile un poco caotico ma vivace; alla solida ricchezza dei valori produttivi corrisponde una ricchezza d'invenzione non ovvia né cartacea. A 45 anni, alla direzione del suo settimo film, nonostante qualche narcisismo e autoindulgenza, con il suo aspetto da ragazzo Sergio Rubini è un regista maturo.

Alessandra Levantesi - La Stampa

La terra

Regia: Sergio Rubini - Soggetto: Sergio Rubini, Filippo Ascione - Sceneggiatura: Angelo Pasquini, Carla Cavalluzzi, Sergio Rubini - Fotografia: Fabio Cianchetti - Montaggio: Giogì Franchini - Musica: Pino Donaggio - Scenografia: Luca Gobbi - Costumi: Patrizia Chericoni, Florence Emir - Interpreti: Fabrizio Bentivoglio (Luigi Di Santo), Paolo Briguglia (Mario Di Santo), Massimo Venturiello (Aldo Di Santo), Emilio Solfrizzi (Michele Di Santo), Sergio Rubini (Tonino), Giovanna Di Rauso (Angela), Claudia Gerini (Laura) - Produzione: Domenico Procacci per Fandango, in collaborazione con Medusa Film e Sky - Distribuzione: Medusa - Distribuzione Video: Medusa HE - Durata: 112' - Origine: Italia, 2006

Luigi Di Santo, professore di filosofia a Milano, torna nel Sud, al paese natale che aveva lasciato tanti anni prima in contrasto con il padre. Torna per tentare di risolvere un conflitto sorto fra i suoi tre fratelli in merito alla vendita di una vecchia masseria di famiglia. Michele, il più ambizioso dei fratelli, è quello maggiormente determinato a vendere, perché i soldi gli servono per saldare i debiti contratti con Tonino, lo strozzino del paese. A osteggiarlo con fermezza c'è però il fratellastro Aldo, il più violento della famiglia e il più simile al padre, che non intende cedere la terra che sente come propria. In mezzo c'è Mario, il fratello più giovane, impegnato nel volontariato e che sembra più distante dagli eventi. Luigi riesce in breve a conoscere i segreti di tutti i personaggi coinvolti nella storia ma è troppo coinvolto dai ricordi che quel luogo gli suscita e finisce anche per litigare con sua moglie, giunta nel frattempo a trovarlo. Le cose si complicano ulteriormente quando, durante la processione del venerdì santo, Tonino viene ucciso. Michele e Aldo sono i maggiori sospettati: l'uno per i debiti che aveva con il morto, l'altro perché innamorato della ragazza rumena che

Tonino aveva sposato per farle avere la cittadinanza. Luigi riuscirà comunque a scoprire il colpevole e a trovare infine la soluzione più soddisfacente per i fratelli, che sancirà anche la sua riappacificazione con il passato.

La terra come luogo della memoria, ma anche come “roba” verghiana, principale oggetto di contesa di una spartizione che significa principalmente il sacrificio del vissuto. Rubini torna alle sue radici con un film denso e complesso, solare ma allo stesso tempo minacciato da temi inquietanti: l’omertà provinciale, livori e rancori che divorano interiormente alcuni personaggi, una famiglia non più riunita attorno alla tavola domenicale (che rivive nell’incipit), ma divisa dalla necessità di quantificare l’assegnazione di spettanze ereditarie. C’è ancora una volta un personaggio che scende da un treno in una stazione assolata: il protagonista Fabrizio Bentivoglio, professore di filosofia emigrato a Milano, sopraggiunto malvolentieri per un ritorno a casa motivato da un’apparente vacanza pasquale, rimpatriata familiare di copertura che non ha ragione d’essere. Accolto fra ironia e intimidazione da un losco traffichino (un superbo Sergio Rubini) che con lo strozzinaggio ha messo in ginocchio l’intero paese, il professore vede profilarsi all’orizzonte le nubi oscure di un disastro che comincia piano piano a focalizzarsi. I suoi tre fratelli divisi da destini opposti: il più piccolo (Briguglia) rifugiatosi nel volontariato, il più fragile e sprovveduto (Solfrizzi) incantato da manie di grandezza imprenditoriali, il più forte (Venturiello) ritiratosi come un generale d’armata nella sua fortezza, a difendere da brame venali l’azienda agricola di famiglia. E mentre le tragedie passate si mescolano con quelle presenti (un delitto commesso da ignoti si consuma durante la processione della settimana santa), tutti si ritrovano a fare i conti con la propria coscienza. Puglia terra solare e oscura. Rubini è partito proprio dalla volontà di incrociare esterni giorno luminosissimi e interni notte oscuri ed angoscianti per raccontare ancora una volta



L'uomo nero (2009)

un mondo al quale consapevolmente sa di appartenere e non potersi staccare. E così la sua terra magica di spiagge meravigliose e di vicoli minacciosi e desolati torna attraverso il racconto passionale e sanguigno di segreti custoditi in case patriarcali, gelosamente sotto chiave. Sguardi omertosi protetti da persiane chiuse, provincia corrotta da attacchi di modernità remunerativa (i supermercati, le discoteche). Il regista si ritaglia un ruolo memorabile: un viscido e sgradevole usuraio a metà strada fra lo Schylock shakesperiano e il torvo Manfredi di “Brutti, sporchi e cattivi”. Personaggio praticamente perfetto per sottolineare la contaminazione di una terra perennemente minacciata e stravolta dal cambiamento sociale, dal passaggio dalla realtà contadina a quella affarista. Attraverso i torbidi scenari familiari si ritrovano affettuosi riferimenti all’epica di Dostoevskij. Ma questa tappa significativa nella filmografia di Rubini è soprattutto un atto d’amore alle problematiche generazionali raccontate da Rosi. I fratelli, anche se stavolta sono quattro, discendono direttamente da quel capolavoro del 1981.

Lorenzo Procacci Leone

ANTOLOGIA CRITICA

Un panorama di attori di grande livello si impossessa di questi personaggi, rende il film corposo e ne fa storie a sé: con Fabrizio Bentivoglio (che dimostra infine che non è vano studiare filosofia) diventa quasi un personaggio letterario, Emilio Solfrizzi «drammatico e comico» come gli è stato richiesto dal regista, rispecchia in pieno i politicanti, Massimo Venturiello si impone sul grandioso palcoscenico di una masseria nobiliare, Paolo Briguglia che nel settecento sarebbe stato il figlio prete, dopo un primogenito erede del nome e un secondogenito militare si esprime al servizio dei deboli. Ma un indizio svela che il grandioso scenario del ricordo non ci rimanda a quei nobili natali di cui è senza

scampo impregnato il sud nutrito spesso di snobismo: l’incipit del film è una volgarissima lite tra genitori attorno al tavolo della cucina, luogo appannaggio della servitù e non certo alle famiglie aristocratiche, nè borghesi. La masseria potrebbe essere nella realtà un piccolo fondo con casa colonica, le alte volte del palazzo una casa di un paese neanche troppo frequentato dai turisti. In quanto alla malavita quella non appartiene alla tradizione familiare, ma non è raro ormai sfiorarla anche senza volerlo e Sergio Rubini inventa un personaggio di mafioso di nuova generazione, repellente senza essere buffonesco, attorno a cui la storia avanza con violenza. La grande forza del film di Sergio Rubini sta proprio nell’aver dato corpo in maniera energica a questi suoi fantasmi del passato, da pugliese che ha preso le distanze, capaci di infierire, di provocare lacerazioni più che se fossero reali.

Silvana Silvestri - Il Manifesto

C’è un tragico, antico sarcasmo, nel vincolo testamentario. Con esso i fratelli sono legati a una dimensione materna e femminile - la terra, appunto -, che tuttavia non potranno mai davvero possedere, e che si contenderanno senza speranza. La regia lo sottolinea, questo sarcasmo crudele, insistendo sui colori intensi e materici della masseria, della campagna, dei campi. E Venturiello è molto bravo a “caricarsi” del suo ruolo di garante sofferente dell’odio, e insieme di vittima e di testimone furioso d’una crudeltà ineluttabile come quella del mito.

E appunto la forza del mito percorre gran parte di La terra. Tornato dal Nord, Luigi affonda nelle storie, nella carne, nel sangue che nei miti sempre si raccontano. Per questo tenta di non farsene prendere, fuggendo via di nuovo. Però qualcosa lo ferma, forse una memoria più forte della paura, o forse la decisione d’affrontare l’ombra del padre e di vincerla, alla fine. Il padre padrone - o almeno un padre padrone - viene ucciso, dunque, e dalla sua morte nasce per i fratelli una libertà

imprevista. Come nel mito, ancora, i quattro passano dalla paura e dall'odio al riconoscimento reciproco. Lo possono fare solo perché Luigi, lo sradicato e il ribelle, decide di mentire, di elaborare una storia che metta a tacere la verità. Ossia, solo perché al mito del padre d'ogni prepotenza paterna - sostituisce il mito dei figli. È forse proprio questo racconto, e non la "verità", quello che poi racconta a Laura, mentre esplode il fragore d'una galleria.

Roberto Escobar - Il Sole 24 Ore

La terra come metafora familiare di una tragedia che può anche renderci ridicoli. All'ottava regia Sergio Rubini realizza il suo film più ambizioso e maturo, più carnale e liberato. Come se il suo cammino all'indietro alla ricerca delle proprie radici meridionali avesse finalmente captato segnali in chiaro. Per l'escamotage narrativo si affida a modelli assai alti: da La sfida del samurai di Kurosawa (che poi divenne Per un pugno di dollari) al Padrino, passando per almeno un paio di strette parentele cinematografiche di coriaceo, romantico spessore: i Fratelli di Rosi e di Ferrara. E dunque, il "samurai" che torna nel villaggio abbandonato anni prima è questa volta un professore di filosofia trapiantato a Milano, costretto a tornare in Puglia per sistemare alcune beghe familiari, Il Mezzogiorno di fuoco (svelatissimi i rimandi western) che si ritrova davanti agli occhi e che ricomincia a calpestare con timoroso smarrimento si trasforma nel sud di se stesso, in un vortice di ricerca che lo coinvolgerà definitivamente. La cinepresa di Rubini, svincolata e coppoliana, pensa in grande. E la scelta del cast lo ripaga in ciascuna delle sfumature cesellate.

Aldo Fittante - Film TV

Colpo d'occhio

Regia: Sergio Rubini - Soggetto e sceneggiatura: Angelo Pasquini, Carla Cavalluzzi, Sergio Rubini - Fotografia: Vladan Radovic - Montaggio: Giogio Franchini - Musica: Pino Donaggio - Scenografia: Luca Gobbi - Costumi: Patrizia Chericoni, Florence Emir - Interpreti: Sergio Rubini (Lulli), Riccardo Scamarcio (Adrian), Vittoria Puccini (Gloria), Richard Sammel (Svensson), Paola Barale (Sonia) - Produzione: Riccardo Tozzi, Marco Chimenz e Giovanni Stabilini per Cattleya, Rai cinema - Distribuzione: 01 Distribution - Distribuzione Video: 01 Distribution - Durata: 110' - Origine: Italia, 2008

Adrian è un giovane scultore di talento che incontra Gloria in una galleria d'arte e se ne innamora, ricambiato. Per seguire il suo amore, la donna abbandona il potente critico d'arte Lulli. Questi, venuto a conoscenza della relazione fra i due giovani, decide di prendere Adrian sotto la sua ala protettrice per permettergli la scalata al successo. Ma il rapporto fra il ragazzo e il critico si rivela difficile e ha conseguenze su tutti i suoi legami: il migliore amico che Adrian aveva assunto come aiutante viene infatti licenziato su volere di Lulli e Gloria, rimasta incinta, perde il bambino. Superato il momento più difficile, Adrian è pronto a ricominciare, ancora sotto l'egida di Lulli, che gli permette di esporre un'opera alla Biennale di Venezia. Adrian porta un'opera ispirata al lavoro del suo migliore amico, nel frattempo morto, e Gloria tenta di smascherare il plagio, al punto che Lulli consiglia di ucciderla. A questo punto è chiaro come Lulli abbia tramato per contrapporre i due innamorati. Nel confronto risolutivo Adrian perde la vita, mentre Lulli viene portato via dalla polizia.

Comincia svelando il proprio congegno melodrammatico e si conclude in uno spazio teatrale, recitativo questo film che

all'apparenza si discosta dai consueti itinerari di Rubini dove la vicenda tende a ruotare attorno al ritorno alla terra o la rievocazione di un passato prossimo o remoto in un sud originario. In Colpo d'occhio le cose cambiano, il registro viene stravolto, la legge del contrappasso si percepisce inequivocabilmente: non ci sono radici geografiche specificamente meridionali chiamate in causa, manca quell'altrove arcaico in grado di ospitare la memoria dei protagonisti maschili, il giovane artista e il maturo critico, interpretati rispettivamente da Riccardo Scamarcio e Sergio Rubini, entrambi pugliesi vengono opportunamente sottratti a questo tipo di connotazione. Tutto, dagli spazi espositivi, museali, privati, aperti, ampi, all'infido ambiente umano, dal tipo di società rappresentata al tenore di vita, appare moderno, esclusivo, altolocato, urbano, traslucido, accelerato, ricercato, elegante, proiettato lontano dalla provincia, dalla Puglia, dal sentimento del passato. L'unico personaggio a possedere un passato, a vivere a stretto contatto con i ricordi è la ragazza contesa tra i due uomini. L'unica ad avere memoria è dunque lei, mentre gli uomini che la desiderano, cercano di tenersela stretta esprimendo per interposta persona un legame con i sentimenti, le passioni, l'affettività. Non c'è umanità in questo mondo dominato dalla promozione sociale, dall'arte piegata regole spietate del mercato, alla lotta per la sopravvivenza dove non è ammesso un secondo classificato. Conta solo il primo, i primi, quelli che dimostrano, a qualsiasi costo, di saper restare a galla. Quando una forma di romanticismo si manifesta, resiste ai ricatti, ai raggiri, ai condizionamenti, essa non è che l'anticamera tragica per una condanna certa (la morte del giovane artista, l'incriminazione e l'arresto del critico e pigmalione). Ma questo mondo dove vince il peggiore, il più spregiudicato, il più abile nel vendersi o nel guadagnare un protettore di rango, che si presenta come quello degli artisti, dei galleristi e dei presunti divulgatori e mecenati, assomiglia piuttosto a contesto di riferimento in cui Rubini vive e meglio conosce: il cinema come prodotto fisiologico della società dello spettacolo. E dove, die-

tro il paravento delle arti figurative, si perpetua il gioco delle dipendenze dal giudizio altrui. Sulla falsariga del felliniano $8\frac{1}{2}$, il nemico pubblico dell'artista è il critico di fama, che meriterebbe altrimenti di essere "giustiziato", cioè simbolicamente "impiccato", pena che nel film successivo, L'uomo nero, il protagonista malgiudicato infliggerebbe volentieri al tronfio e supponente critico del giornale locale). Rubini in Colpo d'occhio disafferisce dal ruolo dell'eroe senza macchia e senza peccato, la vittima designata, cedendolo a Scamarcio, più giovane anagraficamente senza bisogno di tinture per sembrarlo, e si ritaglia autocriticamente e autolesionisticamente il ruolo ingrato del carnefice. È dunque il carnefice di se stesso, di un se stesso un tempo giovane, che ha smarrito e in extremis ritrovato - o soltanto sognato - il ritorno alla vita, all'amore, alla salvezza. Eppure, allusivamente, ne L'uomo nero si prende la sua rivincita, allusivamente tornando a incarnare il provinciale incompreso, prendendo in moglie Valerio Golino, la compagna di Scamarcio nella vita reale, cedendo stavolta al collega più giovane una greve simpatia fuori dalle regole e dagli schemi, molto sentita dal bambino-figlio-nipote, che però non regge alla prova del tempo. L'artista in erba Scamarcio, sporcato, contaminato dall'ambizione, che ha venduto in Colpo d'occhio anche se per poco tempo, il tempo totalizzante del film, l'anima al diavolo e mentore Rubini, si ritrova ne L'uomo nero a vestire i panni di uno zio scanzonato e dongiovanni, che tuttavia si converte al sistema coniugale, perdendo la sua virtù di maschio libero, incondizionato, eternamente infantile. Ne L'uomo nero la sua donna, emblematicamente quella vera, la Golino, a dispetto del tracciato di Colpo d'occhio che ha visto in prima linea la Vittoria Puccini di Tutto l'amore che c'è, non a caso (il che lascerebbe intravedere un passato indiretto, preso in prestito virtualmente da un film pregresso), gli ha infine preferito Rubini. Ha creduto in quest'ultimo, lo ha sposato, gli è rimasta fedele per tutta la vita.

Anton Giulio Mancino

ANTOLOGIA CRITICA

Anche se è abitato da attori contemporanei popolari come Rubini e Scamacio, Colpo d'occhio somiglia poco al cinema italiano di oggi. Un po' come in certi film di Chabrol o Fassbinder, che vivono dalla prima all'ultima inquadratura di un partito preso dichiarato, isola un piccolo mondo di cose e personaggi sottoponendoli a sollecitazioni estreme sotto la lente del proprio microscopio. Per quale ragione un critico d'arte onnipotente e spietato adesci un giovane scultore (dopo che questi gli ha portato via la giovane morosa, Vittoria Puccini), lo lancia nel firmamento di grandi luci e profitti del mercato dell'arte per poi scaricarlo violentemente e incastrarlo in una trappola letale? Solo per vendetta? In realtà, in questo laboratorio di concentrazione e accanimento, le sue macchinazioni insegnano a pubblico e personaggi la verità: non c'è talento che non sia disposto ad abbandonare ogni scrupolo e affetto per fama e onori. Immerso nella luce calda e vivida di Vladan Radovic (lo stesso di Saimir) e nella sensuale orchestrazione di Pino Donaggio, Colpo d'occhio non è un film sulla manipolazione dell'arte o sull'arte della manipolazione, ma sul pozzo buio che si apre dentro di noi tutte le volte che inseguiamo con ferocia un'ambizione o pretendiamo di possedere una persona. Da questo punto di vista il personaggio più sinistro, interpretato dall'autore e attore Rubini, è anche il più morale.

Mario Sesti - Film TV, 26 marzo 2008

Sergio Rubini è attore tra i migliori dei nostri per quella capacità, poco italiana, di variare le modalità, spostare gli accenti, calarsi in altri vestiti che non siano quelli di una normalità «buttata via». Sergio Rubini è anche regista, dei nostri il più singolare perché non si dimentica mai delle sue origini d'attore e perché, grazie a questo, riesce a trasmettere alle sue opere quella stessa varietà d'accenti, intonazioni

e variazioni che adopera nella sua arte recitativa. Dal primo La stazione a quest'ultimo Colpo d'occhio sembra che passino dieci vite e otto reincarnazioni in un pendolarismo che va dal film regionale al film biografico, dalla leggenda folcloristica al giallo autoctono. Dei suoi film quello che più ci colpì fu, per una singolare forza e autenticità, L'amore ritorna, opera molto autobiografica e feroce nel raccontare un certo mondo del cinema. Ora, Colpo d'occhio sembrerebbe continuare quel discorso, innalzando l'impulso autobiografico su di un piano psicoanalitico, portato dentro un mondo, quello dell'arte contemporanea, che esalta ancor di più le vette e gli abissi del narcisismo. [...] Rubini non vuole con questo film dire la sua sul mondo dell'arte contemporanea, dei suoi rituali, delle sue baronie e pochezza (anche se affonda spesso il coltello nella ferita, arrivando volentieri all'osso). Quel che gli interessa è la definizione, e il racconto, di un rapporto tra un maestro e un allievo, tra un adulto e un giovane, tra un critico e un artista, tra un attore d'esperienza e uno giovane, bello ma inesperto. È proprio quest'ultima chiave che sprigiona e definisce tutte le altre: la lettura psicoanalitica del rapporto tra due attori di generazioni diverse, mascherati da critico e artista.

Dario Zonta - L'Unità

Rubini sorprende sempre. Dimostrando, anche quando le sue ciambelle riescono con il buco imperfetto, la capacità - l'audacia - di mettersi alla prova su strade inesplorate. Non proprio inesplorato è il terreno melodrammatico, il gusto dell'eccesso talvolta grottesco, la sensibilità per personaggi estremi. Col tempo si è anche affinato il suo piacere di attribuirsi ruoli non da protagonista: ma, benché laterali, da chiave di volta. In Colpo d'occhio fa la prima cosa e la seconda. La prima contaminando il romanzo sentimentale a forti tinte con il thriller hitchcockiano, in un plot che forse avrebbe potuto intrigare Dario Argento ma senza spargimento di sangue. La secon-

da riservandosi un ruolo mefistofelico, nel prendersi un divertimento maliziosamente ammiccante. Quello di mettere in scena il duello - metaforico anche se, questo sì, all'ultimo sangue - tra un critico e un artista.

Paolo D'Agostini - La Repubblica

L'uomo nero

Regia: Sergio Rubini - Soggetto e sceneggiatura: Domenico Starnone, Carla Cavalluzzi, Sergio Rubini - Fotografia: Fabio Cianchetti - Montaggio: Esmeralda Calabria - Musica: Nicola Piovani - Scenografia: Luca Gobbi - Costumi: Maurizio Millenotti - Interpreti: Fabrizio Gifuni (Gabriele Rossetti adulto), Guido Giaquinto (Gabriele bambino), Sergio Rubini (Ernesto Rossetti, padre di Gabriele), Valeria Golino (Franca Rossetti, madre di Gabriele), Riccardo Scamarcio (Pinuccio, zio di Gabriele), Anna Falchi (Donna Valeria Giordano) - Produzione: Donatella botti per Bianca Film in collaborazione con Rai Cinema - Distribuzione: 01 Distribution - Distribuzione Video: 01 Distribution - Durata: 117' - Origine: Italia, 2009

Gabriele Rossetti torna in Puglia per dare l'ultimo saluto al padre morente. Il viaggio è l'occasione per ricordare l'infanzia e il rapporto con il genitore, capostazione dalle velleità artistiche, che sognava di fare il pittore, ma non era mai riuscito a soddisfare quell'ambizione perché continuamente mortificato dai concittadini e dai critici d'arte locali. L'infanzia di Gabriele si svolgeva in questo scenario, fra giochi con i compagni, momentanee complicità con il padre che accompagnava nelle trasferte al museo di Bari, la fascinazione per lo zio Pinuccio, che viveva nella loro casa e gli impartiva piccole lezioni di vita, e la dolcezza della madre Franca, che tentava di tenere in piedi quel complicato nucleo

familiare. Su tutto l'ombra di una misteriosa figura, l'Uomo Nero, materializzazione delle angosce del ragazzo che ora, diventato adulto, oltre a tirare le fila del discorso, scoprirà anche l'estremo segreto custodito dal padre, che aveva giocato un sottile tiro mancino ai critici del paese, ma ne aveva riso in solitudine.

Il mito fondativo di tutta la cinematografia di Rubini è quello dell'infanzia con la figura archetipica del padre che al figlio regala doviziosa materia prima di racconto. Ecco l'Uomo nero che non è il padre (forse un po' lo è) ma un macchinista buono annerito dalla fuliggine e paradigma del film, girato intorno al pregiudizio.

Dal padre si comincia, questa volta vecchio e depresso sul letto di morte che è Rubini stesso e si chiama Ernesto Rossetti (il gioco tra rosso e rubino è perspicuo). I toni non sono gravi. Come Citizen Kane sul letto di morte sospira misteriosamente Rosebud, così Ernesto Rossetti s'affanna a rubare un minuto alla vita per l'estrema frase-lascito al figlio Gabriele: "Venusio e Pezzetti sono due stronzi". Fatto, abbrivio innescato. Inizio veloce (ottimo montaggio di Esmeralda Calabria), zigzaga tra camici bianchi e facce invecchiate (molte disseminate, da Scamarcio in poi, ben in ruolo che trascina il passo e l'accento. Il film numero dieci dimostra subito di avere il passo sicuro di un regista che domina, occhio e cuore, la Sua storia. Accadeva anche in Tutto l'amore che c'è, il bilancio dei quarant'anni, e accade adesso nella dolce ala della memoria del cinquantenne. Lì, la pubertà anni Settanta, qui l'infanzia anni Sessanta. Il paese è ugualmente piccolo, costretto tra Proloco, bar e piazza, mormorante e retrico ma ricco brodo di coltura per le sue figurine, dalla comare grassa alle zitelline cinguettanti, dalla moglie del dentista calata dal Nord alle vecchie stese al sole. La geografia è indefinitamente meridionale, così come prescrive il manifesto rubiniano, ma è inequivocabilmente Puglia, tavolozza di colori celebrati in una lirica sequenza a

vagoni durante il viaggio verso Bari con padre e figlio (il piccolo e bravissimo Guido Giaquinto: alla sua altezza di bimbo è dimensionata con maestria tutta la narrazione). Padre e figlio, dunque, che si muovono in un luogo più che familiare all'autore grumese: la stazione. Certo, la sua prima regia, ed anche posto di lavoro di suo padre Alberto, capostazione nella realtà per tutta la vita così come è destinato a esserlo Ernesto Rossetti. Che -come il vero padre- è un bravo pittore impressionista, sostanzialmente incompreso e schiacciato dalla velleità censorie del professor Venusio (Vito Signorile), debordante critico d'arte della Gazzetta, e dalla sua degna spalla, l'avvocato Pezzetti (Maurizio Micheli). "Quelli non ti vogliono dare la soddisfazione" filosofeggia a ragione lo zio Pinuccio, il fratello gagà della moglie insegnante Franca (Valeria Golino), sottaniere che gli vive per casa. Luogo che si trasforma ben presto nella casa degli spiriti, porgendo occasione a Rubini di dar corso all'amato realismo magico (visto nell' Anima gemella ma anche nell' Amore ritorna, grazie a un vecchio e sicuro complice in sceneggiatura, lo scrittore Domenico Starnone). Il protagonista Gabriele sublima con i fantasmi il tormentato quotidiano. Vede Cézanne e il suo Arlecchino prendere vita, vede i nonni materni morti indomenicati da sposi e, naturalmente, trasfigura il suo temibile uomo nero. Gabriele adulto (Fabrizio Gifuni) conserva la facoltà e, dietro il cancello del cimitero, si accomiata dal padre ritrovato. La musica di Nicola Piovani ricama il sapore antico di un film che definisce ancor meglio il tratto personale di un regista assai sincero anche quando riconosce: "raccontiamo sempre la stessa storia che è poi la nostra e siamo noi stessi".

Antonella Gaeta

ANTOLOGIA CRITICA

L'uomo nero è un racconto di formazione, amore e distacco

che è pure sofferenza del figlio dal padre per diventare adulto, a sua volta padre, coltivando una personalità e un'immagine di sé radicalmente opposta a quella del genitore. Allora è facile vedere nella figura elegante e dinoccolata di Fabrizio Gifuni, sullo schermo Gabriele, ragazzino pestifero e poi fisico geniale, un po' dello stesso Rubini che a suo tempo ha abbandonato il paese in provincia di Bari diventando «famoso». Mentre il padre capostazione di una fermata invisibile è il suo, con la ferrovia della Stazione, l'esordio da regista, e la memoria della terra d'origine che è in tutti i suoi film. E quell'addio quasi pacificato al padre morto, visto dal giovane come era negli anni Sessanta della sua infanzia, commuove e sembra essere quasi il punto di arrivo di un cammino personale e d'artista.

Cristina Piccino - Il Manifesto

La Puglia dell'Uomo nero parla ancora di uno strappo, di una ferita, delle ragioni, giuste o sbagliate che siano, di un distacco. Il flashback, attivato dai ricordi di Gabriele, doppio del Bentivoglio emigrante della Terra, introduce la sua infanzia tribolata dentro uno spazio geografico impressionato da magia e fatalismo e all'ombra di un uomo nero dispensatore di caramelle e di un padre in credito con la vita. Il viaggio a ritroso di Gabriele chiarisce al figlio la verità sul padre e su un segreto mai rivelato. Al figlio, rivendicato dalla malattia del genitore, non rimane che tornare indietro e rimuovere abbagli e fraintendimenti, rendendo di nuovo possibile e corrente l'amore.

Marzia Gandolfi - MyMovies

Lo sguardo di Sergio Rubini, [...] parte dalla sua stazione di origine (vedi La Stazione, del 1990), dove ritrova tutti i suoi compagni di viaggio, vecchi (Margherita Buy) e nuovi

(Valeria Golino), pronti per esplorare nuovi generi o ruoli (il vecchio Scamacchio). Piccoli crimini della coscienza cinematografica: quei comportamenti ambigui ricordano le maschere di Totò o Edoardo, ricordano per la musica di Piovani, anche Benigni, ricordano per le atmosfere amarcord Tornatore, ricordano per il nero del carbone, la bottega del cinema di genere noir quasi thriller, magari anche il Martone di L'amore molesto. [...] C'è in alcuni momenti, la tentazione a rifare le comiche, quando appunto il montaggio cambia ritmo e diventa più serrato, c'è in altri momenti la tentazione a valicare con il treno che non passa ormai più da quelle parti, tutti gli sche(r)mi della giovinezza, quando il cinema si accavallava, si confondeva, si ritorceva, si confondeva. La fiamma del peccato, di Wilder, che la famiglia riunita, guarda in televisione (e che noi non vediamo ma semplicemente sentiamo e seguiamo attraverso i volti), è il momento più alto del dissimulare lieve, al limite tra conscio ed inconscio nel quale l'inganno viene fatto anche a se stessi. Verso un cinema senza padre, verso un cinema della seconda possibilità, verso un cinema che non si vanta dell'f for fake, ma lo rimanda a noi, presuntuosamente ignari. Dal padre padrone, al padre che non c'è, o meglio al padre materno, non quello assoluto e autoritario, ma quello che sa attendere filando la sua trama in attesa di raggiungere la pace dei sensi, in una maggiore compattezza narrativa e immaginifica.

Leonardo Lardieri - Sentieri Selvaggi

SERGIO RUBINI ATTORE

Desiderando Giulia (1985)

di Andrea Barzini

Un giovane regista

Il caso Moro (1986)

di Giuseppe Ferrara

Giovanni Moro

Figlio mio infinitamente caro (1986)

di Valentino Orsini

Il figlio

Intervista (1987)

di Federico Fellini

Il giornalista

Il Grande Blek (1987)

di Giuseppe Piccioni

Razzo

Treno di panna (1988)

di Andrea De Carlo

Giovanni

I giorni randagi

di Filippo Ottoni

Pino

Una notte, un sogno (1988)

di Massimo Manuelli

Bruno

Mortacci (1989)
di Sergio Citti
Il soldato

La stazione (1990)
di Sergio Rubini
Domenico

Nulla ci può fermare
di Antonello Grimaldi
Il postino

Chiedi la luna (1991)
di Giuseppe Piccioni
L'autostoppista

La bionda (1993)
di Sergio Rubini
Tommaso

Condannato a nozze (1993)
di Giuseppe Piccioni
Roberto

Al lupo, al lupo (1993)
di Carlo Verdone
Vanni

Una pura formalità (1994)
di Giuseppe Tornatore
Andre, il giovane poliziotto

Prestazione straordinaria (1994)
di Sergio Rubini
Aldo

Storie d'amore con i crampi (1995)
di Pino Quartullo
Roberto

Il cielo è sempre più blu (1995)
di Antonello Grimaldi
Il tassista

Sputo (1996)
di Umberto Marino
Sputo

Nirvana (1997)
di Gabriele Salvatores
Joystick

Il viaggio della sposa (1997)
di Sergio Rubini
Bartolo

Il Conte di Montecristo (Le Comte de Monte Cristo)
(1998) (mini serie TV)
di Josée Dayan
Bertuccio

Ecco fatto (1998)
di Gabriele Muccino
Uomo triste

L'ultima stazione (Die Letzte Station) (1998)
di Bogdan Dumitrescu
Nelu

Del perduto amore (1998)
di Michele Placido
Italo

L'albero delle pere (1998)
di Francesca Archibugi
Massimo

Panni sporchi (1999)
di Mario Monicelli

Balzac (1999) (film TV)
di Josée Dayan
Eugene Sue

Il talento di Mr. Ripley (The Talented Mr. Ripley) (1999)
di Anthony Minghella
Ispettore Roverini

Mirka (1999)
di Rachid Benhadj
Helmut

Tutto l'amore che c'è (2000)
di Sergio Rubini
Il padre di Carlo

Giorni dispari (2000)
di Dominick Tambasco
Nel ruolo di se stesso

Denti (2000)
di Gabriele Salvatores
Antonio

Momo alla conquista del tempo (2001)
di Enzo D'Alò
(voce)

Amnèsia (2002)
di Gabriele Salvatores
Angelino

La forza del passato (2002)
Piergiorgio Gay
Gianni Orzan

L'anima gemella (2002)
di Sergio Rubini
Angelantonio

A.A.A. Achille (2003)
Giovanni Albanese
Remo

Mio cognato (2003)
Alessandro Piva
Toni Catapano

La passione di Cristo (The Passion of the Christ) (2004)
di Mel Gibson
Dismas

L'amore ritorna (2004)
di Sergio Rubini
Giacomo

Manuale d'amore (2005)
di Giovanni Veronesi
Marco

Sacco & Vanzetti (Film Tv) (2005)
di Fabrizio Costa
Nicola Sacco

Mai dove dovremmo essere (cortometraggio) (2005)

di Davide Mannella

Tassista

La terra (2006)

di Sergio Rubini

Tonino

La contessa di Castiglione (Film Tv) (2006)

Di José Dayan

Costantino Nigra

Commediasexy (2006)

Alessandro D'Alatri

Mariano Di Virgilio

Manuale d'amore 2 - Capitoli successivi (2007)

di Giovanni Veronesi

Fosco

Colpo d'occhio (2008)

di Sergio Rubini

Lulli

No Problem (2008)

di Vincenzo Salemme

Enrico Pignataro

Vado bene o no? (Documentario) (2008)

di Gianluca Greco

Nel ruolo di se stesso

Indovina chi sposa mia figlia! (Maria, ihm schmeckt's nicht!) (2008)

di Neele Leana Vollmar

Edigio, zio di Sara

Cosmonauta (2009)

di Susanna Nicchiarelli

Armando

L'uomo nero (2009)

di Sergio Rubini

Ernesto Rossetti

Tutto l'amore del mondo (2010)

di Riccardo Grandi

Maurizio Marini

Genitori & figli:) - Agitare bene prima dell'uso (2010)

di Giovanni Veronesi

Paziente sulla panchina (non accreditato)

Qualunqueamente (2011)

di Giulio Manfredonia

FALSOPIANO

NOVITÀ

Andrea Antolini

Hitchcock umanodisumano

Umberto Calamita e Giuseppe Zanlungo

La classe operaia non va in paradiso.

Il cinema di lotta e di protesta

Mario Gerosa

Robert Fuest e L'Abominevole Dottor Phibes

Oreste De Fornari

Teleromanza

Paola Boioli

Carmelo Bene

Alessandra Vietina

Montalbano, Maigret & Co.

Storia del giallo in televisione

In libreria e su www.falsopiano.com
(le spese di spedizione sono gratuite)