

SENZA CATEGORIA

Il limite della drammatizzazione

Conversazione con Susanna Nicchiarelli tratta dal numero 46 di *Fata Morgana Quadrimestrale*.

di *Roberto De Gaetano*, *Susanna Nicchiarelli* – 3 Dicembre 2022



C'è un legame molto stretto tra i tuoi ultimi film e il biografico femminile; un femminile originale, anche per la tipologia dei personaggi che racconti. Abbiamo da un lato una musicista, artista e cantante (*Nico*), poi una figura pubblica e politica (*Miss Marx*), e per concludere una santa. Quindi in qualche modo religione, politica ed arte sono – per usare il lessico di Alain Badiou – tre «procedure di verità», tre modi in cui la verità si istituisce. Che legame c'è tra queste vite femminili e il modo in cui tu le hai raccontate, le hai immaginate?

Sicuramente la vita delle persone in generale è, secondo me, un percorso di costruzione della propria identità e quando ho affrontato questi personaggi mi chiedevo ogni volta chi fossero veramente, perché comunque sono persone delle quali si ha – ed è stata tramandata – un'immagine non sempre corrispondente con la realtà. **Si tratta di capire come queste donne fossero da una parte definite, raccontate dal ruolo che**

svolgevano pubblicamente, e dall'altra, invece, tradite da questo ruolo, in qualche modo non comprese o comunque non sufficientemente riconosciute. In realtà non sono partita con l'idea di fare delle biografie femminili, né sono mai partita con l'idea di raccontare delle storie con delle donne protagoniste. Quando si fa un film si parte da sé stessi, credo, almeno nel mio caso, parto da me stessa ed essendo io una donna evidentemente ho più facilità a identificarmi con personaggi femminili. Almeno finora è successo così: il mio primo film era la storia di un'adolescente e raccontavo comunque anche la mia adolescenza. Sicuramente c'è in qualche modo un discorso di riscatto in quanto donne. La retorica femminista mi va benissimo, ma evito sempre la retorica sul femminile che invece è una cosa che mi dà molto fastidio, perché è come se, in quanto donna, io potessi fare film diversi perché sono donna, ho una sensibilità diversa... Tutti questi discorsi mi danno fastidio. A me anzi piace e sono orgogliosa quando i miei film vengono paragonati a quelli degli uomini senza che si dica "cinema femminile", "cinema maschile", anche perché "cinema maschile" non si dice. Il "cinema maschile" è cinema, punto, il cinema femminile invece è "cinema femminile". Questa è una cosa che mi irrita molto, perché sembra sempre che ti mettano in un angolino. Indubbiamente, però, è vero che siamo state per migliaia di anni sottomesse, e lo siamo tutt'ora sotto tanti punti di vista. Quindi, ovviamente, quando si racconta la storia di una donna, c'è per forza anche un senso di rivalsa, un voler raccontare quel qualcosa che voi non avete ancora capito, che ancora non è stato capito, no? C'è sempre qualcosa di militante. D'altronde a me non interessa un cinema che non sia anche politico, che non sia in qualche modo anche militante.

Ora, però, cosa significa raccontare le donne in maniera nuova e diversa? Significa **raccontare dei personaggi femminili che normalmente non vengono raccontati, in un modo in cui normalmente non vengono raccontati, e che non sono gradevoli**, perché se fossero gradevoli sarebbero i personaggi femminili che sono sempre stati raccontati, quelli che stanno un po' da una parte, nell'ombra, oppure che quando sono spiacevoli rientrano in cliché molto precisi: la madre snaturata, la prostituta, la donna isterica, vecchia e senza figli. Anche quando erano dei personaggi negativi ovviamente erano dei cliché, delle figure cristallizzate e in qualche modo rassicuranti. Nico era una figura disturbante, non solo perché si faceva di eroina, ma perché non era stata una buona madre. Era proprio questo per me il cuore della storia: la donna dietro la cattiva madre, l'artista dietro a... Era un'artista che aveva trovato la sua voce, una donna che anche nel cercare di riparare questa sua maternità così sbagliata aveva trovato se stessa; quindi era in qualche modo raccontare la formazione di un'identità, e questa identità viverla quasi come un riscatto. Per me quando Eleanor Marx fa la sua danza folle sta trovando sé stessa, si completa. **Per me la scena di danza è un momento in cui lei è quello che è, cioè si appropria della sua identità attraverso il tempo perché lei, con quel ballo rock, è**

tutto quello che è stata la lotta femminile, la volontà di essere sé stessi, di ballare senza reggiseno, in camicione, mentre per tutto il film è ingessata in questi vestiti ottocenteschi.

È interessante quello che dici, nel senso che, se un film prova a raccontare la vita di una persona, bisogna capire se questa vita in genere si trova in una sorta di logica narrativa o in alcuni momenti, in istanti particolari – facevi riferimento a quello del ballo in *Miss Marx* – dove forse una verità emerge, una verità soggettiva, che eccede ogni logica narrativa puramente pubblica. Penso al film *biografico* per eccellenza, a *Citizen Kane* di Welles, dove il cinegiornale iniziale racconta quello che quest'uomo ha fatto, però poi il nucleo della vita di quest'uomo è quel Rosebud, il cui senso nessuno scoprirà veramente. Allora forse il Rosebud della vita di ognuno sta in alcuni momenti esemplari, no?

Intanto c'è un discorso tecnico che è molto interessante rispetto al lavorare sulle biografie. Nel primo film ero più libera, più ingenua, ma con il secondo film, che invece era tratto da un romanzo, aveva una struttura da *thriller*, che non era un'idea mia e quindi era una cosa che mi apparteneva di meno, ho lavorato molto sulla struttura, e la struttura della sceneggiatura mi ha schiacciato, mi ha soffocato in qualche modo, tanto che poi mi ricordo che quando ero in montaggio non avevo le libertà che mi volevo prendere, perché non aveva neanche senso. Quando un film è fatto tutto di trama – è il motivo per cui io non sopporto la serialità televisiva, perché è tutta trama –, non hai mai lo spazio per far respirare, e allora che mi importa? A me piace tantissimo raccontare le storie. Sin da bambina racconto le barzellette, racconto le storie dell'orrore, è una cosa che mi piace, eppure trovo veramente soffocante questo particolare uso della trama, del plot, della sorpresa, della svolta, mi risulta insopportabile anche da spettatrice. Raccontare le storie è un'altra cosa. Ogni storia ha i suoi tempi, le sue cadenze. Non che io non creda nella struttura in tre atti, nel viaggio dell'eroe. Sono tutte cose che funzionano, però credo anche che la genialità dei film veramente belli sia proprio nella rottura di questi schemi. La trama, per certi versi, ti soffoca. La cosa bella del biografico – e questo l'ho scoperto la prima volta quando ho preso carta e penna e ho scritto la storia di *Nico* – è che invece, essendoci un materiale reale, resistente, tu non lo puoi cambiare e non lo puoi drammatizzare perché non sarebbe giusto. Ho visto film biografici bruttissimi in cui si è cercato di drammatizzare, di inventare. **Secondo me invece, di fronte alla biografia, è molto più bello lasciare che siano i fatti reali a parlare, e tu scegli. È un modo di scrivere completamente diverso rispetto a quello del plot,**

della struttura: è scegliere dei momenti, scegliere delle situazioni. Quando ho scritto *Nico*, ricordo di aver pensato alla realizzazione di un disco: per ogni canzone scelta ho raccontato un episodio. Il film non è a episodi perché c'è un'evoluzione, il personaggio fa un suo percorso, però lavorare sull'elemento biografico, avere le sue canzoni e gli eventi reali della sua vita, mi ha permesso di usare una struttura in realtà paradossalmente molto più libera, molto meno di trama e più di eventi perché gli eventi erano quelli reali. Stessa cosa con Eleanor Marx: avevo i suoi discorsi, avevo alcuni eventi fondamentali della sua vita, avevo le sue lettere, e tutto questo faceva resistenza rispetto alla mia invenzione. Quindi, se uno avesse seguito le regole di sceneggiatura più classica, a un certo punto lei a Edward doveva fare una scenata, non dico cacciarlo di casa, ma a un certo punto doveva scoppiare qualcosa. Invece era evidente dalle lettere di Eleanor che non è scoppiato mai nulla tra i due, che lei non ha mai detto niente. Ne viene fuori un film che in realtà è molto trattenuto, ma perché così sono andate le cose. **C'erano delle cose che io non potevo fare quando scrivevo, perché non erano successe, e questa cosa rappresenta un limite alla drammatizzazione. Io stessa mi fermo di fronte alla possibilità di drammatizzare, e c'è poi il rispetto nei confronti di una cosa reale.**

È in un certo senso la libertà del limite, determinata da questo.

Mi ricordo quando Nico entra in bagno e trova il figlio che si è tagliato le vene, quello è un fatto vero, e mi ricordo che quando abbiamo girato quella scena – era il secondo giorno di riprese di *Nico* – io mi sono commossa, perché ho pensato “poverini”, pensavo a Nico e ad Ari che ho incontrato e intervistato. Lì, infatti, io mantengo la distanza, tolgo il suono, sono fuori dal bagno e lei è dentro, perché comunque **il reale crea quella forma di rispetto sia nella scrittura sia nelle riprese.** E quella distanza che secondo me è molto più interessante di una drammatizzazione con personaggi inventati a cui tu fai fare quello che vuoi. Ecco, a me interessa molto di più questo. Questa è la cosa bella del lavorare sulle biografie. Il motivo per cui ci sono tante biografie brutte è che si drammatizza troppo, e allora ti inventi la fidanzata; per il terrore di annoiare si drammatizza, e invece il punto non è quello. Il punto è che tu lanci degli squarci nella vita di questa persona, degli squarci che vanno magari a capovolgere l'immagine pubblica di questa persona, oppure che vanno a mettere in questione.

Quegli squarci forse in fondo sono proprio la verità dei personaggi che poi lo spettatore sente, al di là della ricostruzione del personaggio pubblico, del personaggio storico. È molto interessante perché credo che questa verità, questo nucleo che può essere anche un segreto – prima parlavo di

Welles –, possa emergere quando la verosimiglianza narrativa – se vogliamo usare questo termine aristotelico – viene messa in questione, quando c'è qualche discrasia tra gli elementi della composizione, la musica e il ballo fuori tempo, a cui facevi riferimento. Per far emergere, in qualche modo, la verità di un soggetto va creata una frattura nel concatenamento ordinario, pratico, narrativo. Va distrutta una certa assimilazione del personaggio alla situazione. A me sembra che sia una delle strade che un certo cinema oggi, il più interessante, ci restituisce.

Questo è vero. A me viene in mente, sentendoti parlare, la sequenza in cui Nico è in ospedale con Ari, che è attaccato alle macchine, e lei è alla finestra e canta, il che è stranissimo perché il film non è un musical, lei canta solo nei concerti. Lì invece lei muove la bocca e canta, ed è una cosa molto strana, una rottura se, come sempre, il musical è una rottura della quarta parete. In *Miss Marx* mi sono spinta anche più avanti, perché c'è questo ballo. La cosa interessante quando fai una biografia è che a un certo punto entra in gioco la tua voce di autore di questa biografia, che in qualche modo dichiara delle cose al pubblico. Ci sono delle cose che puoi raccontare e delle cose che non puoi raccontare proprio perché hai questa libertà narrativa, che sembrerebbe una costrizione e invece è una libertà, perché **non potendo inventare, non potendo drammatizzare, non potendo metterci una trama, hai una libertà compositiva tale per cui poi diventa possibile creare questi squarci, come dicevamo, questi momenti in cui ci sono delle cose che non c'entrano niente.** È come se stessi dipingendo un quadro, come se stessi rappresentando una persona; e allora, in qualche modo, nel mezzo che stai usando tutto è lecito, perché tu stai cercando di raccontare una persona che è esistita veramente. Non sei nel gioco del cinema, della trama, della continuità, degli stacchi perfetti. Sei nel gioco di un cinema che può permettersi di essere più visionario perché per episodi, per quadri, ti racconta questa persona; e può essere che tra questi quadri ci sia qualcosa di completamente assurdo, come una che si mette a cantare all'ospedale o una che si mette a ballare, perché è la tua interpretazione, è la libertà che ti dà. **La verità è che il biografico ti dà libertà.**

La cosa strana nel racconto delle vite è che anche quando noi raccontiamo le nostre, e quindi per esempio i nostri sentimenti, quando parliamo d'amore, a volte parliamo di storie d'amore. Dicendo "Ho avuto una storia" in qualche modo già gli diamo una forma narrativa. La storia ha una capacità di sintesi, di comprensione, ha una forma logica, però poi sappiamo che i sentimenti che stanno dietro quella storia possono essere

sfuggenti. Senza la storia forse quel sentimento non prende forma, ma la verità di quel sentimento eccede la storia. Per questo dico che le storie danno forma ai sentimenti, ma la verità dei sentimenti a un certo punto eccede la verosimiglianza della storia.

Secondo me, alla fine, il discorso è anche quello che dicevo prima dell'identità. Quando scegli un periodo dici: quand'è che questa persona è diventata quello che era? La costruzione dell'identità femminile forse è più complicata e di questo me ne rendo conto guardando a posteriori i film che ho fatto, ma anche me stessa, la mia storia, la storia di donne che conosco. È più complicata perché è la costruzione di un'identità quando in qualche modo invece ti sembra sempre che ti serva l'uomo per definire quello che fai; è difficile, ci vuole un po' per centrarsi veramente e non essere funzionale al desiderio maschile, per esempio, oppure anche all'ammirazione maschile. Per me tutt'ora, se faccio un film, il momento in cui lo vede mio padre è il momento più importante: è il riconoscimento da parte del maschio, laddove in qualche modo c'è un momento in cui invece capisci chi sei, hai quella centralità per cui non ti serve più quella cosa là, ma riesci a dartela da sola questa sicurezza, questa soddisfazione, oppure la trovi anche in altri sguardi femminili, questo è ovvio. Effettivamente, **se poi guardo queste donne che ho raccontato, in particolare Nico e Miss Marx, credo di aver raccontato o di essere andata verso quei momenti in cui loro si sono affrancate, affrancate dal giudizio maschile, affrancate dal desiderio maschile, dallo sguardo maschile.** L'affrancamento di *Miss Marx* arriva alla fine, è difficoltoso ed è ancora più una sofferenza perché è una donna che ha tutti gli strumenti per affrancarsi. Nico non aveva nessuno strumento, eppure in realtà, con rabbia, si è presa i suoi spazi a un certo punto: ha smesso di lavarsi, è ingrassata, mangiava e diceva "io sto meglio così". Quindi forse quello che poi vai a raccontare è questo affrancamento che io non so quanto sia raccontabile dal punto di vista drammaturgico, perché non è una cosa che tu dici "adesso so chi sono". Non è un dialogo, non è un evento, non è mai un evento solo; e quindi sicuramente quando poi ti trovi a rappresentarlo cinematograficamente ti serve a quel punto lo sguardo sul pubblico, ad esempio il ricorso agli sguardi in macchina di Eleanor Marx, oppure quelle rotture che dicevo della quarta parete, per cui tu racconti queste donne facendole guardare il pubblico e dire "io sono questa cosa qua e ora lo sapete". E forse anche Eleanor Marx che danza è come uno sguardo in macchina, perché il pubblico sente una musica anni 2020. Quindi credo che sia vero, da questo punto di vista, quello che dici tu, vale a dire che rappresentano delle rotture della struttura narrativa, degli atti. Prima ho usato la parola militante che mi fa un po' paura, però **sono degli atti di autoaffermazione.**

È molto chiaro quello che dici. La militanza diviene la forma di sottrazione al desiderio altrui (che è diventato una gabbia, per le donne e non solo) e affermazione di sé. E in [Chiara](#) in quanto religiosa questa affermazione è anche più forte: la sottrazione al contesto borghese di appartenenza, l'ispirazione francescana e tutto quello che ne consegue. Credo che in qualche modo le figure dell'artista, della politica e della santa siano delle strade di sottrazione alla gabbia delle aspettative altrui.

Di ricerca della verità.

Sì, di affermazione molto forte della verità. È ciò a cui mi riferivo prima, citando Alain Badiou, che parla delle «procedure di verità» in grado di mettere in questione la situazione presente.

Sì, sono procedure di verità. Io mi ricordo questa cosa che diceva Wittgenstein, ovvero che l'estetica, la religione e la filosofia si occupano del *che* e non del *come*, e quindi hanno a che fare con i limiti, e queste sono donne che hanno tutte a che fare con i limiti: l'estetica, l'arte e la musica. Hanno a che fare con i limiti perché sembra che in qualche modo queste grandi domande – l'arte, la politica, la religione – siano state in mano agli uomini, perché gli uomini erano quelli che ti venivano a spiegare le cose. Ho visto un bellissimo documentario della Cavani sulle suore clarisse. Loro stesse si lamentano, dicono "sì, qui vengono i francescani, ma ci vengono a spiegare le cose, nessuno ascolta quello che abbiamo da dire. Vengono qui, ci correggono le cose, ce le spiegano". Il disco più conosciuto di Nico era quello in cui cantava canzoni scritte da altri. Nel momento in cui ha voluto scrivere lei la sua musica, in quel momento, è diventata una scheggia impazzita. **Il punto è essere coloro che danno delle risposte e non solo coloro che fanno delle domande, e le risposte corrispondono anche al diritto di provarci in qualche modo.** E quindi è interessante perché queste sono delle figure che hanno a che fare con la condizione umana.

Esatto, ad esempio la santa...

La santa ha a che fare con la vita, con la morte.

Ma ti sei imbattuta casualmente in Santa Chiara...

Dunque, io ho avuto sempre una passione smodata per San Francesco, così come avevo una passione per i Velvet Underground, così come avevo una passione per Marx. Queste donne dietro le cose di cui ero appassionata le ho scoperte in un secondo momento. Durante una visita ad Assisi ero con i bambini, non c'era nessuno. Non avevo idea che di lì a tre giorni sarebbe entrato in vigore il lockdown per la pandemia, e ho comprato dei libri su Santa Chiara, tra cui un libro di Chiara Frugoni molto bello, *Storia di Chiara e Francesco*, che racconta proprio la complessità di questo rapporto. La cosa che mi piace nell'aver fatto un film su una religiosa, sulla religione, è che mi sono occupata direttamente di temi che avevo toccato anche negli altri film. Ma qui c'è qualcosa di più diretto: la vita, la morte, la condizione umana rispetto alla propria finitezza, rispetto ai propri limiti, e la volontà di essere libera, di dare la tua risposta. Ovviamente Chiara si va a inserire in un sistema che è completamente maschile. Una cosa che mi dicono sempre - ad esempio su Eleanor Marx - è: "Però è assurdo che la vita di Eleanor Marx non fosse conosciuta e si parli solo di Marx". Ma è ovvio, Marx è molto più importante, è un filosofo. A me non interessa il discorso della sorpresa ("Ti racconto una storia che non hai mai sentito"), no! **Piuttosto: "Ti racconto una verità a cui non avevi mai pensato", che è la verità di queste persone, la verità che hanno trovato queste persone.**

Questa verità mi chiedo se in qualche modo non corrisponda, da un lato, ad aderire a un ruolo, perché comunque a un ruolo sociale ognuno di noi aderisce, e nello stesso tempo a prenderne le distanze. Per questo trovo molto interessante com'è costruito il racconto del biografico nei tuoi film: da un lato c'è un dispositivo di finzione necessario a costruire il personaggio e il suo ruolo, dall'altro lato c'è una messa a distanza da questo ruolo che può passare per un gesto folle. Quello scarto imprevisto che può coincidere con l'indossare esplicitamente una maschera e che ognuno di noi può compiere per rifuggire dal riconoscimento sociale. Nella messa in scena di *Casa di bambola* in *Miss Marx*, c'è il passaggio in cui la donna dice al marito la verità, ossia ciò che non gli dice col suo ruolo socialmente definito di moglie. Allora ecco il ruolo sociale che ognuno di noi è costretto ad assumere e che ci dà in qualche modo un profilo, anche narrativo, rispetto al quale non è possibile poi immaginare uno scarto, la forma assunta sempre dalla verità.

Però quella sembra una verità perché io te l'ho raccontata senza farti vedere il pubblico. Quello è un gioco anche cinematografico, è un inganno fatto al pubblico che ti fa capire fino a che punto lei potrebbe stare parlando normalmente di sé stessa. Se la scena fosse stata raccontata normalmente, con il pubblico fin dall'inizio, non avrebbe avuto lo stesso effetto traumatico. Però è vero che in quel momento c'è un cortocircuito tra la vera lei e il personaggio di Nora Helmer...

Esatto. La verità soggettiva di questi personaggi, quella che viene affermata in maniera militante, tutto sommato è sempre uno scarto rispetto al ruolo sociale, e questo scarto forse accompagna anche il modo in cui tu racconti quei personaggi, cioè evitando un'empatia eccessiva, che forse si evita proprio con quei raccordi anomali, con quei gesti imprevedibili.

Mi ricordo questa cosa di Nico, che quando le persone lo vedevano dicevano: "Ma è freddo all'inizio". **Io spesso vengo rimproverata di freddezza, perché ci vuole un po' per entrare in empatia col personaggio. Secondo me è perché io ho un modo di girare per cui non mi sento di forzare quest'empatia:** faccio pochissimi primi piani, cerco di mantenere sempre una distanza.

Certo, altrimenti filmeresti "all'americana". Quindi questi personaggi scartano da loro stessi e tu usi questo scarto per scartare dai personaggi.

Stavo pensando a Rahel Jaeggi, che ha scritto un libro sull'alienazione oggi molto interessante. Si tratta di uno studio sul concetto di alienazione, che in qualche modo è passato di moda ma in realtà è uno strumento molto vantaggioso. Ora, è banale nel momento in cui lo leggiamo come "tu sei alienato perché c'è un vero te dietro al finto te che è il ruolo in società, in famiglia, eccetera", e invece non è così semplice, non c'è un'essenza nascosta da una maschera.

Senza quel finto non emerge neanche quel vero, è questo il punto.

Esatto, perché tu comunque ti realizzi lì, nel senso che concretamente sei quella cosa là.

Ad esempio, le grandi commedie raccontano sempre questo: che quel finto in qualche modo è una strada.

Però l'alienazione continua ad esistere. **È il problema di queste donne qui, il fatto di non essere quello che vorrebbero essere, in armonia con quello che sono; di non vivere una vita che le completa invece di essere estraniare, di non riconoscersi e non sentirsi riconosciute.** È il tema di queste donne.

Ma questo scarto, questa posizione «minoritaria» - usando un termine deleuziano - non può essere anche un'occasione, un'opportunità, per scoprire verità che invece la codificazione del ruolo non consente? Per posizione minoritaria intendo quella attribuita al femminile, il non occupare dei ruoli socialmente protagonisti, riconosciuti. In molti casi - questa era l'idea di Deleuze - ciò può costituire anche l'opportunità di immaginare una lingua minore, la possibilità di trovare delle linee di fuga che nelle gabbie socialmente più ingombranti in cui si colloca l'universo maschile diventano un po' più complicate. Mi chiedo se anche la posizione del femminile non sia in molti casi un'opportunità per immaginare strade alternative, strade diverse.

Sì, però qual è il punto per me? Adesso parlo di me stessa, di una cosa molto personale. La cosa che per me è più importante - probabilmente perché sono ancora legata al giudizio maschile - è che gli uomini guardino i miei film, io ho qualcosa da dire a loro perché in qualche modo le donne sanno già le cose che dico io. A me non interessa trovare un linguaggio alternativo, perché io voglio fare il cinema come gli altri, non voglio fare un cinema alternativo. **Io sono cresciuta con film di uomini che ho amato disperatamente e voglio fare film che vengono amati disperatamente allo stesso modo; non voglio avere un occhio di riguardo o essere considerata qualcosa di particolare.** Non sto cercando di fare un cinema diverso, sto cercando di fare quel cinema là, quello che io ho amato, naturalmente portandolo avanti, dicendo delle cose nuove. Però per me il vero orgoglio è essere lì insieme ai registi maschi, essere lì con loro seduta quando si fanno le tavole rotonde, essere lì e discutere di cinema come gli altri, nello stesso modo, senza "ah però, lo sguardo femminile", "come mai hai i personaggi femminili". Ma perché? Io faccio cinema, e mi dispiace che si senta dire continuamente "una delle voci del cinema femminile". Ma perché non può essere "del cinema"? Questo è il tipo di ribellione che io vivo attraverso i miei personaggi, cioè: non

voglio essere una cosa diversa, voglio giocare con le stesse carte, fare le stesse cose, proprio le stesse cose. Nel processo di canonizzazione di Chiara – cosa che mi ha colpito tantissimo, infatti è anche nel film – lei ha una ribellione terribile perché le dicono che non può viaggiare. Dei frati erano stati fatti martiri in Marocco e lei voleva andare in Marocco, e nel processo di canonizzazione si racconta che questa donna ha avuto una crisi di pianto incredibile, inconsolabile. Sono tutti dei modi per metterti ai margini, per dire che sei una cosa diversa, per dire che fai un cinema diverso. È tutto un modo per metterti fuori. Questo non vuol dire che i miei personaggi non hanno trovato la loro risposta a quei procedimenti di verità a cui facevi riferimento, ma hanno trovato la loro risposta come tanti altri individui – maschi, femmine – trovano le loro risposte; non è che hanno trovato una loro risposta perché donne. Forse hanno trovato una loro risposta perché in posizione minoritaria, come dici tu.

Se pensiamo ad alcuni film italiani che hanno raccontato personaggi pubblici, hanno costruito quasi sempre delle commedie grottesche, cioè delle maschere – e addirittura questo emerge dai titoli dei film: *Il divo* su Andreotti, *Il caimano* su Berlusconi, *Loro* ancora su Berlusconi, *Il traditore* su Buscetta –, perché attraverso la maschera si racconta una sorta di sentimento generale, condiviso con la comunità a cui quella maschera appartiene. Quindi alla fine la maschera generalizza quello che è un sentimento diffuso nella società. Questa è una delle grandi chiavi della commedia grottesca, della commedia di costume. Il cinema italiano ha molto lavorato su questo, contrariamente al biografico americano che invece passa per i nomi propri – *JFK*, *J. Edgar*, *Lincoln*, ecc. Ecco, nel tuo caso secondo me già i titoli sono esemplari: tu usi il nome proprio dei personaggi, quindi nessun tipo di generalizzazione, di maschera, e forse il nome proprio è anche il contrassegno vero di quello che diceva Lacan: Amare qualcuno vuol dire amare il suo nome proprio, pronunciarlo. Allora vedo in questo un forte elemento di originalità. Pensiamo anche ad Orson Welles, che chiama “Citizen” il suo Kane, cioè gli dà prima la *cittadinanza*. Da questo punto di vista sia che tu faccia una biografia di un personaggio pubblico come Kane, sia che faccia delle maschere da commedia grottesca come il caso italiano, comunque già il titolo stesso ci riconsegna il modo in cui quella vita ci viene restituita. Nel chiamare *Nico*, *Chiara*, ma in fondo anche nel caso di *Miss Marx*, già in qualche modo il nome proprio lascia emergere la singolarità del personaggio.

Sì, poi *Miss Marx* deriva dal fatto che lei non si è mai sposata, ha mantenuto il nome del padre, quindi, era la sua identità, la sua scelta. Sicuramente il grottesco è un linguaggio che non mi appartiene, che sopporto con difficoltà anche da spettatrice, anche se devo dire che *Il divo* è uno dei miei film preferiti perché il suo è un grottesco diverso, ha delle sequenze profondamente umane – ad esempio quando marito e moglie guardano Renato Zero e si tengono la mano, è meraviglioso. *Il divo* non lo considero quel tipo di grottesco che ti allontana. In generale è una cosa che a me non appartiene, probabilmente perché ho una formazione molto da cinema americano effettivamente; devo dire che sono cresciuta con un cinema e anche con l'abitudine a una recitazione più naturale. Anche se poi invece – e appunto nella mia formazione è forte la presenza di Nanni Moretti, ma anche di Truffaut – **mi piace moltissimo una recitazione anche un po' affettata, un po' letteraria, un po' brechtiana, un po' distante, che metta in questione;** il che però è tutt'altra cosa sia rispetto al grottesco sia al comandamento ineluttabile del cinema americano dove tu ti devi identificare nel tuo personaggio, perché quella è la cosa fondamentale; tu ti devi identificare quindi ci deve essere qualcosa che il tuo personaggio fa, che il tuo personaggio è, per cui tu nei primi minuti sei con lui. Invece nei primi minuti di *Nico* non puoi essere con lei, perché si fa le pere, ha abbandonato il figlio, perché è antipatica. Non puoi essere con lei subito, con lei ci vuole un po' di tempo. Poi entri in sintonia quando è a Praga e canta, ma siamo al cinquantesimo minuto di film. Ecco, io preferisco accompagnare l'identificazione e non usare quel dettaglio, che nel cinema americano è fondamentale e che leggi in qualunque manuale di sceneggiatura. Leggi l'identificazione con il personaggio, il punto di vista è fondamentale che sia quello. A me invece piace giocare con una certa distanza dalla protagonista.

Esatto, secondo me è questa la differenza. È che per fare quello tu – come Lincoln per la battaglia contro la schiavitù – devi dare un tema, devi costruire un personaggio che partecipa, che milita per idee non coincidenti col suo profilo psico-sociale.

Per questo Nanni dice "mettiti accanto al personaggio", poi in *Sogni d'oro* dice a Remo Remotti: "che fai? Ti identifichi col personaggio?". Questa è una cosa che non sopporto, infatti fatico molto anche con gli attori che recitano in questo modo, che si devono identificare, che si devono concentrare. Invece mi piace il discorso di una recitazione che mantiene le distanze, quindi anche **raccontare le situazioni con una certa distanza dal tuo personaggio, proprio per arrivarci pian piano col pubblico.** Al tempo stesso la maschera del grottesco è una cosa che non sopporto perché non mi porta mai a

crederci, cioè c'è bisogno di una naturalità.

Penso che questo sia anche un tratto romanzesco nel tuo cinema, che era quello cui poi pensava Pasolini in *Empirismo eretico*. Quando lui teorizzava la soggettiva libera indiretta, mutuandola dal romanzo, non diceva nient'altro che questo: a un certo punto il cinema deve inventare dei personaggi – ed il tuo è un cinema di personaggi, non di storie ma di personaggi –, e anche i grandi romanzi sono romanzi di personaggi, addirittura c'è il nome proprio (*Madame Bovary*, *Anna Karenina*). Perché il personaggio, diceva Pasolini, serve da intercessore al regista, cioè di fatto egli lo usa, gli serve per sviluppare una sua visione estetico-etica del mondo. Io ritengo che il tuo cinema sia un cinema radicalmente romanzesco in questo senso preciso: costruisce il personaggio, lo mette in scena, sa prenderne le distanze, e lo fa anche costruendo le crisi del personaggio. Da questo punto di vista penso che il biografico sia una delle grandi forme del romanzesco che tu costruisci, quindi il nome proprio, il personaggio come intercessore... È tutta la stagione della modernità cinematografica che è romanzesca, romanzesca in questo senso, non nel senso del *feuilleton*: tu scrivi un personaggio e quel personaggio ti serve, non parti soltanto dalla storia. Allora io credo che in questo costruire il personaggio – come pensava Pasolini – il personaggio diventi un intercessore del regista, come i personaggi di Monica Vitti per Antonioni o quelli di Mastroianni per Fellini. Hollywood non fa questo, costruisce storie, e anche la serialità costruisce storie che possono avere più personaggi, ma inventare un personaggio è un atto di scrittura romanzesca, nel senso che il personaggio serve come intercessore di uno sguardo sul mondo, sul presente. In questo ritengo che il tuo discorso sul biografico sia radicalmente contemporaneo.

Sì, rispetto al grottesco...

Il grottesco è un'altra direttrice, è più maschile, nel senso che lì sono i modelli di comportamento sociale e la loro esagerazione a contare. L'inventare un personaggio, dargli il nome proprio è altra cosa... È bello quello che dicevi sul fatto che la biografia pone dei limiti all'invenzione del personaggio. Credo, da questo punto di vista, che inventare un personaggio non possa essere un atto radicale di fantasia. Esiste anche

un biografico di figure anonime, per esempio negli home movies, un biografico anonimo...

Un'ora sola ti vorrei è stato uno dei film più importanti della mia vita, uno di quelli che mi ha più colpito. È una cosa che mi piace molto, raccontare anche una persona. Infatti, sto facendo un lavoro sui miei diari di quando ero adolescente. Avevo quindici, sedici anni e andavo in questa scuola privata dove ho sofferto molto perché non mi trovavo nell'ambiente giusto. Anni fa avevo ripreso in mano i miei diari di allora, che sono i diari di una bambina con disturbi ossessivi, ossessionata da cosa pensavano gli altri di me, se ero bella, se ero brutta, se piacevo, se non piacevo. Li ho trascritti e sto seriamente pensando di farne un lavoro su me stessa in realtà, sulla me stessa di quel momento. Per me è un po' la stessa cosa: **i lavori sul privato sono la stessa cosa rispetto al discorso che facevo sulla scrittura del biografico, perché anche lì c'è una resistenza, ad esempio rispetto a un diario o a degli eventi reali.** Spesso ai miei allievi di regia dico di fare qualcosa di autobiografico e vengono fuori le cose più interessanti, perché sennò loro arrivano e ti scrivono delle storielle con delle trame, hanno sempre dei riferimenti, vogliono fare Tarantino. Invece se li butti sull'autobiografico escono fuori cose incredibili e loro trovano la loro voce, perché si trovano a contare i loro ricordi, le persone che amano, imparano ad inquadrarle, capiscono cosa significa. Nel mio primo corto, ad esempio, io recitavo nella parte di me stessa e raccontavo di un sogno ricorrente in cui il mio fidanzato era un nanetto, veniva alle feste con dei vestitini e io mi vergognavo. Io ho trovato la mia voce facendo quel corto che faceva ridere, che era una cosa comica, interpretando il ruolo di me stessa, e mettendoci dentro un mio sogno, un mio incubo, una mia paura (a un certo punto lo castravo). Erano tutti sogni che avevo fatto davvero. Il secondo corto l'ho fatto sul mio fidanzato che faceva il pittore, e allora lui che dipingeva... Secondo me è una strada ottima per trovare la propria voce. Molti autori a un certo punto raccontano qualcosa di molto personale.

È il caso di Bellocchio.

Sì, è stupendo. L'autobiografico, così come il biografico, ha degli attriti, delle cose che eviti, che magari non vuoi raccontare; e allora racconti quello piuttosto che un'altra cosa perché non te la senti di andare lì, ma il pubblico se ne accorge, e sente questo percorso perché il film è un processo che costruisci insieme al pubblico. Esattamente come **le mie biografie sono dei film che sono dei processi da costruire insieme al pubblico e agli attori.**

Io penso che abbiano anche un effetto pedagogico in un senso nobile, come argine o ricostruzione di un'idea di identità raccontata, che mette in discussione l'autobiografia spicciola e banale veicolata quotidianamente dai *social media*.

Hai visto *Stories We Tell* di Sarah Polley? Ma anche lo stesso Woody Allen in *Mariti e mogli*, quel Woody Allen lì è la potenza dell'autobiografico, infatti è un film dolorosissimo, tremendo, perché ovviamente **l'autobiografico ti porta a esplorare anche il perturbante**. È uguale al biografico. Ad esempio: la droga di Nico, il rapporto con la dipendenza. Nonostante io non abbia mai avuto quella dipendenza, dentro ce l'abbiamo tutti potenzialmente quelle cose lì. Pensiamo al suicidio di Eleanor Marx. Mi ricordo che per l'attrice era pesante interpretare quel personaggio. Qualunque cosa tu dicessi, sapevi che dopo qualche anno questa si sarebbe ammazzata, avrebbe preso il veleno, e te lo porti questo peso. In qualche modo la cosa interessante del biografico e dell'autobiografico è che c'è una realtà che ti perturba, e se questa cosa ti crea un'emozione passa, arriva al pubblico come qualcosa anche di disturbante. Menomale!

In questo autobiografico che tu costruisci, penso che ci sia anche una sorta di pedagogia, un percorso di formazione su come trovare la propria voce, l'enunciazione di una verità, diventare ciò che si è... In genere non corrisponde mai all'inizio, ma è ciò di cui l'inizio porta i primi forti contrassegni.

Per quanto mi riguarda, penso che in quegli anni sono diventata quello che sono in negativo, perché c'era tutto un mondo che mi rifiutava. Moretti ci ha detto una volta una cosa molto importante: se capisci quello che non vuoi fare come regista hai già capito tutto. Questo è importantissimo, ed è la tua identità che costruisci così all'inizio.

Riferimenti bibliografici

A. Badiou, *L'essere e l'evento*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

C. Frugoni, *Storia di Chiara e Francesco*, Einaudi, Torino 2011.

R. Jaeggi, *Alienazione. Attualità di un problema filosofico e sociale*, Castelvecchi, Roma 2017.

P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2015.