



Nata a Roma nel 1961, Francesca Archibugi è una tra le più interessanti registe del "nuovo" cinema italiano. Diplomata al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1983, ha lavorato come sceneggiatrice e ha girato alcuni cortometraggi per la Rai, il Comune di Roma e per Ipotesi Cinema di Ermanno Olmi. Vincitrice del Premio Solinas, realizza nel 1988 il suo primo lungometraggio, *Mignon è partita* con Stefania Sandrelli, vincitore di 6 David di Donatello e del Nastro d'Argento e inoltre *Verso sera* (1990, con Marcello Mastroianni e Sandrine Bonnaire), *Il grande cocomero* (1992, con Anna Galiena e Sergio Castellitto) e *Lalbero delle pere* (1997, con Valeria Golino, Sergio Rubini e Stefano Dionisi).

Io non ho mai tenuto conferenze in vita mia. Ho fatto moltissime conferenze stampa, però aspettavo sempre che qualcuno mi domandasse qualcosa, perché organizzare un discorso dal niente è molto difficile, quindi mi sono accordata con Annie e le ho chiesto il permesso di parlare semplicemente della mia esperienza personale, cioè di come ho cominciato a fare cinema, quali sono state le mie motivazioni, certi cambiamenti che ho fatto da un film all'altro.

Ho incontrato il cinema in un modo completamente casuale e questo credo che sia la prima cosa che segna un artista, quando, diciamo, non ha una vocazione specifica ma si sente come preso da qualcosa suo malgrado. Quando avevo sedici anni stavo seduta sul gradino di una chiesa con le mie compagne di classe; è passato un aiuto-regista e mi ha vista. Così ho fatto la parte di Ottilia ne *Le affinità elettive* di Goethe, un film per la televisione.

Non andavo molto al cinema; ero una ragazzina che leggeva. In casa mia anche Bergman o Fellini erano sempre considerati un gradino sotto Thomas Mann o Marcel Proust. Mia madre desiderava per me una vita più da studiosa. Che avessi cominciato a fare l'attrice la sconcertava, ma era montessoriana, e non riusciva a impedirmi nulla. Mio padre era distratto, lontano, un professore universitario di economia, girava il mondo con la seconda, la terza, la quarta moglie... A sedici anni ero libera, ero sola.

Finito il liceo, di fare l'attrice non m'importava nulla. Mi sono iscritta alla Scuola Nazionale di Cinema come allieva di regia.

Ho cominciato a scrivere dei racconti, più che dei soggetti, e presentavo delle sceneggiature che assomigliavano più a dei romanzi. Ho avuto la fortuna di incontrare dei professori che erano molto bravi e mi hanno riconosciuto questa particolarità permettendomi di trovare una forte anima narrativa, di sviluppare una tendenza che in quel momento era fortemente in controtendenza. Perché il cinema proveniva da anni di destrutturazione: erano gli inizi degli anni Ottanta.

Ho fatto alcuni cortometraggi prima di fare il mio primo lungometraggio, *Mignon è partita*. Era proprio un romanzo di formazione in senso letterario ottocentesco. *Mignon* proveniva dal *Wilhelmmeister*, ed era la straniera, colei che arriva, tocca gli animi e riparte, un archetipo letterario calato dentro un rigoroso realismo cinematografico. Durante gli anni dello studio, di riflessione sul cinema, mi ero ammalata di una grave malattia che ho poi chiamato il complesso di Ozu. Non riuscivo a mettere degli obiettivi che fossero differenti

dall'occhio umano e avevo sempre il desiderio di annullarmi come narratore, come se la storia si raccontasse da sé.

Queste due cose, letterarietà e realismo esasperati, che non vanno mai insieme, è risultata la novità del mio cinema.

Il mio primo film ha incassato molti soldi. Io non credo che questo sia una cosa importante per determinare la bellezza o la bruttezza di un film, sono cose anche casuali, però questo fatto mi ha protetto nei confronti del cinema italiano. Sono andata via da Roma, mi sono trasferita in cima a un monte, in Toscana, e qui ho potuto continuare il mio lavoro in assoluta libertà, che è una cosa che non succede spesso in questo paese.

Il mio secondo film *Verso sera* era innanzi tutto un film in costume, perché è stato girato nel 1989-90 e riguardava gli anni Settanta, il decennio precedente, nel quale non ero ancora adulta, e quindi mitico, come sognato. Erano le gesta dei miei fratelli, dei miei amici più grandi, la vita che correva e sulla quale avevo fretta di saltare. Ho fatto quasi un romanzo storico. È stato un film importante per me, forse cerebrale, ma riflessivo. Ho lavorato con Mastroianni, un uomo di un'intelligenza e una dolcezza fuori dal comune, e tutto quello che mi ha insegnato sul cinema mi torna su, come un singulto, a distanza di anni.

Il grande cocomero è stato un film che ha avuto una gestazione difficile, è stato difficile farlo approvare: dicevano che una storia ambientata in un reparto di neuropsichiatria infantile sarebbe stato un film ributtante, sarebbe stato falso e comunque anche se veniva bene la gente l'avrebbe rifiutato. Naturalmente se faccio cinema è anche perché voglio asserire una certa necessità di fare e vedere dei film, delle storie che non siano soltanto di evasione. Penso che anche le storie dolorose possono aiutare a stare meglio. Siamo usciti con sei copie, cioè niente, perché il distributore non ci credeva. Poi si è messo a stamparle a decine, di corsa, perché c'era la fila fuori da quei sei cinema sparsi per l'Italia. È stato il mio film che ha incassato di più. Questo mi ha fortificato: non bisogna mai andare verso il pubblico, ma fare in modo, gentilmente, che il pubblico venga da te.

Per molti altri aspetti quel film è stato una di quelle esperienze che veramente ti cambiano la vita. Fai degli incontri... Ho tentato con quel film di fare un altro tipo di romanzo, un romanzo del vero, abbiamo girato accanto al vero reparto di neuropsichiatria infantile e lo scambio con quel reparto è stato continuo. Ci venivano i giovani psichiatri a farmi da consulenti, gli infermieri, i piccoli pazienti. Venire sul set per loro era diventata una specie di esperienza terapeutica, girare il film era entrato nel loro protocollo di cura. Ero consapevole di prendere molto da loro, e ho tentato con tutta me stessa di ridarglielo. Credo che questa tensione si senta, scaldi il film.

Dopo quel film mi sentivo così... in qualche modo... vuota... Io ho sempre scritto i miei film, la grande parte della mia vita è dedicata alla scrittura. Ci metto un anno, un anno e mezzo, a volte due a scrivere un copione. Ho avuto il desiderio

di non inventare dei personaggi, che è la cosa proprio più stancante, ho desiderato di girare un romanzo altrui. E ho sceneggiato un romanzo di Federico Tozzi che era ambientato in Toscana all'inizio del Novecento: una storia d'amore molto malata, una storia d'amore fra due nevrotici, sbocciata quando erano piccoli (avevano undici-dodici anni) e durata fino a quando ne avevano diciottodiciannove. Era divisa in due blocchi, con gli attori bambini e poi degli altri attori che facevano loro da giovani.

È stato il film più "sperimentale" che ho fatto, per paradosso, invece di fare un film che fosse l'apoteosi del film-romanzo, il film in costume.

Mi sono presa delle libertà di tipo creativo, espressivo e narrativo perché i personaggi non erano miei: non ero abitata; in genere i personaggi li invento io, e sono loro sottomessa. Ero più distante. Mi sono potuta liberare finalmente del complesso di Yasujiro Ozu (lo dico per chi non lo sapesse, è un grandissimo cineasta giapponese, di cui io idolatro i film: li idolatro in un modo imitativo, adesso li idolatro e basta). E ho potuto... ho fatto un percorso importante durante quel film, secondo me, per me. Ho tentato delle strade nuove, di linguaggio cinematografico, perché avevo preso in prestito, credo, dei personaggi che non erano i miei.

Il fatto che il film sia andato meno bene degli altri è stata per me anche un'importantissima lezione, innanzitutto perché ho ricevuto moltissime lettere dagli spettatori che mi dicevano: ma perché hai fatto un film in costume, perché hai abbandonato i tuoi personaggi...

Allora mi sono resa conto, di colpo, che avevo un pubblico che non sapevo di avere e che c'era gente che andava a vedere i miei film con delle aspettative. Sembra una banalità da dire, però scoprire che avevo creato un legame così mi ha fatto paura, ho scoperto che ho nel buio un'entità astratta che si aspetta qualcosa da me mentre io non so nemmeno quello che farò. E quindi non sono sola con me stessa, come credevo di essere, a lottare contro i finanziatori, i produttori, i distributori ignoranti e arroganti. Ho questa cosa dietro che mi dà forza ma nello stesso tempo me la leva, perché vuole qualcosa da me che io non so cos'è.

Dopo ho fatto un grande errore, non so perché. Ho firmato un contratto con i Cecchi Gori perché avevo scritto un film che era abbastanza impegnativo economicamente, la loro compagnia era grossa e in quel momento stava producendo dei film buoni. Ho cominciato la preparazione, ho scelto i luoghi, gli attori, cominciando ad avere scontri continui con la produzione. Scontri non violenti, nel senso che io non mi arrabbio mai, però c'era qualcosa che intossicava il lavoro. Ad un certo punto sono scappata come quelle mogli degli anni Cinquanta, che rompendo il matrimonio lasciano i figli pur di andarsene da un marito che non sopportano: gli ho lasciato il film. I diritti erano loro, e io ero legata solo per quel film. Ho dovuto scrivere un altro film, ma ero libera!

In quel periodo piangevo sempre, e mi era venuto una specie di crack psicologi-

co, poi avevo avuto il mio terzo bambino ed ero anche stanca perché lo allattavo da un anno, insomma il papà dei miei figli, mio marito, diciamo, che è musicista, mi dice: "Non stare da sola a casa, ti deprimi. Vieni con me alle prove, esci, ti distrai".

Lui stava provando in quel momento con la banda di un paese (abitiamo in Toscana) non lontano da noi. Io così, molto triste, andavo lì alle prove, me ne stavo in un cantuccio a osservare. Man mano che lui provava io cominciavo a vedere una storia. Il cinema mi ha sempre dato una mano nei momenti difficili: mi è venuta voglia di fare quello che non avevo mai fatto, un documentario, un film musicale, su quella sua avventura e anche su di lui. Così ho girato *La strana storia di Banda Sonora*, un film leggero nato dalla pesantezza di essere un artista che lavora nella macchina del cinema piena di costrizioni. Quel film mi ha dato la possibilità di girare in un altro modo, senza una sceneggiatura, senza romanzi, senza Goethe dentro la testa: andando dietro a quello che succedeva. Un film jazz, più che un film sul jazz.

Quindi, diciamo, fra *Con gli occhi chiusi*, la terrificante esperienza con una major (i Cecchi Gori) e *Banda Sonora* mi sono liberata del complesso di Ozu e, finalmente libera, ho girato *L'albero delle pere*. Lo considero un approdo, in qualche modo, di quello che è stato il mio percorso narrativo, artistico.

Vi ho raccontato tutto questo non per vanità della mia persona. Credo che ogni avventura artistica sia interessante perché è una vita tramutata in oggetti, un attraversare epoche interne ed esterne che si solidificano in film, romanzi, spettacoli teatrali, opere di arte figurativa, idee musicali. L'arte non ha bisogno di essere realistica per raccontare l'Essere e il Tempo, e il cinema proprio perché è l'arte più realistica ne è la prova: mentre filma la realtà, la trapassa, filma l'inconscio del regista e filma i vapori invisibili di un'epoca. Forse è proprio per questo che ad ogni artista è difficile parlare di se stesso. Ci si sente sempre in cammino; sento che sto facendo un altro passo, però sono ancora col passo per aria e non so col prossimo film su quale zolla atterrerò.

Commentatore - A questo punto se qualcuno vuole fare una domanda...

Una signora del pubblico - Mi incuriosiva sapere di quel film che è rimasto così, scritto ma mai girato, di cosa trattava, qual era poi il tema, visto che non avremo mai la possibilità di vederlo.

Francesca Archibugi - Spero di riavere i diritti, prima o poi: siamo in trattativa. Si chiamava *Il vento* ed era ambientato in una colonia verso la fine degli anni Cinquanta, la storia di uno scandalo sessuale, una educatrice di una colonia che era accusata di aver avuto dei rapporti con una delle sue allieve.

Un signore del pubblico - Amo moltissimo *Mignon è partita* che è il suo primo film e le vorrei chiedere (premessi che io, come tanti altri, sicuramente sono stato il

suo ragazzino tredicenne che prendeva otto in greco e latino ma con le ragazze aveva qualche problema...) come ha fatto lei a ventiquattro anni, se non sbaglio (perché mi pare che l'abbia girato a quell'età o giù di lì) a penetrare nella psicologia di un adolescente maschio, di un ragazzo? È una cosa che mi ha sempre incuriosito e che oggi le chiedo.

Francesca Archibugi - Mah, Flaubert diceva: "Madame Bovary sono io". È proprio l'essenza del lavoro del narratore, essere quasi dei posseduti; dei personaggi cominciano ad abitarci la testa e sei pieno di voci, quasi. Bisogna soltanto mettere ordine, mettersi lì, molto spesso con metodo. Anch'io sono una lavoratrice metodica. La vocazione narrativa è una vera vocazione, non c'è niente di fanatico o di esoterico. Uno più che penetrare dentro la testa di un ragazzino di quattordici anni, diventa un ragazzino di quattordici anni.

Una signora del pubblico - Oltre alle influenze letterarie ha avuto delle fonti di ispirazione nell'ambito dell'arte visiva o delle arti visive? Di quale, eventualmente, arte visiva? Lo stesso cinema precedente, ma anche certa pittura, oppure i fumetti.

Francesca Archibugi - Io parlo delle esperienze letterarie come di una stranezza che in qualche modo si percepisce dai miei film, è presente nei miei film, ma non ne è l'essenza perché comunque il cinema si nutre di cinema.

Tutti si lamentano delle scuole di cinema, io l'ho fatta molto seriamente, e ho

DURANTE LE RIPRESE DI
/ DURING THE SHOOTING
OF *L'ALBERO DELLE PERE*,
1997



adorato tutti i professori che ho avuto, ho avuto la grande fortuna di studiare con persone eccezionali. Non mi sono persa non soltanto una lezione di sceneggiatura o di regia, ma nemmeno di costume, perché insegnava Pierino Tosi (il più grande costumista italiano, per intenderci quello di Visconti); sapeva cos'era l'immagine, che importanza aveva la scelta di una camicetta bianca o rosa e come questa scelta poteva influenzare un dialogo.

Amo molto l'arte figurativa, non so in quale modo questa passione personale possa entrare nei film, però senz'altro nei miei film c'è il cinema.

Una signora del pubblico - Quello che mi incuriosisce di più è questo complesso di Ozu di cui hai parlato e quello che voglio sapere è che cosa di Ozu influenza il tuo lavoro e quali sono gli altri registi che sono stati importanti per te.

Francesca Archibugi - Naturalmente il complesso di Ozu è uno scherzo. Diciamo che ho sempre avuto molta difficoltà a montare degli obiettivi che non fossero il 35 mm o il 50 mm. Il 50 è un occhio umano, il 35 sono due occhi umani. Io non sono mai andata oltre il 35 e il 50 per tre film.

Ho osato un 100 nel *Grande cocomero*, ed ero tutta preoccupata... se avessi saputo che di lì a poco avrei montato dei 600 o dei 18...

Ozu è il più grande e insuperato maestro della naturalezza, che non è il piatto naturalismo: la sua macchina da presa era ad altezza occhio umano con obiettivo occhio umano fino a divenire occhio umano, il più dolce possibile e che portasse la storia a raccontarsi da sola. Chi fa cinema sa che raggiungere quel livello di semplicità è la cosa più difficile.

E così ho studiato le regole di Ozu, naturalmente non lo imitavo, facevo dolly e carrelli, ma da Ozu ho sfilato tutto quello che riguardava la relazione fra i personaggi nel classico campo/controcampo. Il suo segreto degli sguardi. Questa non è una platea tecnica, quindi non vi voglio annoiare. Nel cinema c'è una convenzione, due persone che si guardano una di fronte all'altra devono guardare l'una a destra e l'altra a sinistra macchina, in una divisione ottica dei campi che si chiama regola dei 30 gradi. Questo destra/sinistra macchina, a seconda degli obiettivi, può essere eccessivamente laterale; mettendo un segno dentro il paraluce, al fianco dell'obiettivo, e facendo guardare lì, si evita lo sguardo in macchina brechtiano, ma al tempo stesso lo sguardo diventando quasi in macchina acquista un grande calore. Tutti i miei film sono costruiti sugli sguardi. Chi si accorge di questo, del pubblico? Nessuno, razionalmente, ma in modo subliminale avvicinando il grado di incidenza dello sguardo, hai fatto partecipare di più chi guarda all'intimità di quello sguardo.

Un signore del pubblico - Lei ha parlato di questi particolari principi di ripresa. Io vorrei farle una domanda: con la luce il direttore della fotografia, che è poi il datore di luce, lei come si comporta? Cioè, lei dà delle indicazioni o accetta la

luce che viene data? Siccome col datore di luce si possono vincere anche degli Oscar, voglio dire: se qualche direttore di fotografia ha vinto l'Oscar, può essere pienamente merito suo o merito parallelo insieme con la regia?

Francesca Archibugi - Esistono tanti modi differenti di essere direttore della fotografia, naturalmente. Ci sono dei direttori della fotografia che applicano ad ogni film il proprio modo di essere e quindi uniformano, attraverso la fotografia, dei film molto diversi fra loro. Io non potrei mai lavorare con uno che mi applica le sue gelatine o i suoi filtri, è impossibile proprio per la natura dei film che faccio. Io ho la fortuna di lavorare con un geniale direttore della fotografia, Luca Bigazzi. Con lui si imposta il film anche narrativamente, cioè si scelgono i formati. Le faccio un esempio: l'ultimo film, *Lalbero delle pere*, l'ho fatto in cinemascope, che è apparentemente un controsenso, perché è un film ambientato in una casa piccolissima, quasi tutta molto nera, molto buia, con una città anche molto notturna. È un piccolo film. La storia è l'epopea di un ragazzino di 14 anni, eppure io avevo desiderio che ci fosse tanto schermo perché questo lo rendesse epico... le sue gesta, le sue piccole cose.

Però avevo il problema che il cinemascope ha una macchina molto grande. Allora abbiamo lavorato con un formato che si chiama super 35, una macchina normale, spesso a mano, che può entrare in ambienti piccolissimi. La tecnica di traduce in scelta narrativa.

Io volevo fare un film infantile ed epico al tempo stesso e questa cosa mi ha aiutato a farlo. E poi lavorare praticamente al buio con i bambini che non stanno fermi, non vanno ai segni e perdono il fuoco, con dei diaframmi assurdi, lui non mi ha mai detto: non si può fare. Da quando lavoro con Luca, è come se avessi trovato gli occhi. C'è un'inquadratura, una persona, una strada, una casa, stanno tutti zitti, ma io penso: questa l'ho scritta io.

Ci sono dei direttori della fotografia che si prendono dei vanitosi premi, a Luca Bigazzi sembra gli interessi che li prenda il film.

Un signore del pubblico - Faccio una domanda: si è parlato di immagine, di scrittura anche ieri, però non si è mai parlato di musica, di suono. Chiedo questo perché da alcuni anni, in ambito soprattutto anglosassone, si è aperto un dibattito dove ci sono alcuni che sostengono che la colonna sonora, la musica, determini per il cinquanta per cento la riuscita di un film. Volevo sapere cosa pensavi di questa posizione.

Francesca Archibugi - Mah, naturalmente per me è una cosa particolare, perché il musicista dei miei film è anche mio marito: stiamo insieme dal liceo e dalla prima inquadratura del primo cortometraggio in 16 mm alla scuola di cinema ci ha appoggiato sopra la sua musica. Quindi per me è un legame talmente indistinguibile con i miei film che mi è veramente difficile giudicarlo. Non so, è

come... se i miei film si musicassero da soli. In generale, penso che la musica sia importantissima, e che spesso dei film sono rovinati dalla cattiva musica.

Un signore del pubblico - Io volevo tornare un attimo a *Lalbero delle pere*. Innanzi tutto mi paiono molto belle queste piccole precisazioni sulle alchimie che stanno dietro la preparazione di un film di cui molto probabilmente neanche io, che vedo tanti film e che leggo tanto di cinema, molte volte mi accorgo, e che però, come dire, arrivano. Cioè, sono come tanti piccoli ingredienti di cui non si sa bene ma che in qualche modo poi, nel sapore finale ci sono. Credo appunto che ne *Lalbero delle pere* ci sia una ricercatezza che alla fine fa questo risultato così sorprendente di semplicità, naturalezza, efficacia e di calore che in qualche modo al pubblico arriva.

Io sono diventato probabilmente parte del pubblico della Archibugi proprio con *Lalbero delle pere* e mi piacerebbe sapere qualcosa di più proprio anche su come è nata la sceneggiatura. Come è nata anche l'idea del personaggio centrale del film che mi sembra forse uno dei personaggi più compiuti del tuo cinema, a cominciare proprio dal nome.

Io mi ricordo che quando vedevo il film e il protagonista si chiama Siddharta viene un po' da dire: ci vuole un coraggio di un certo tipo per chiamare il protagonista di un film Siddharta. Invece poi il gioco è bellissimo e dal personaggio si sprigiona in effetti una certa aureola di saggezza che in qualche modo contamina poi tutto il resto: la famiglia, i fratelli, le sorelle ecc.

Mi piacerebbe sapere poi come è nato, anche perché mi sembra un po', come dire, un adolescente evoluto rispetto agli altri, che hanno attraversato i tuoi film.

Francesca Archibugi - Posso parlare facilmente di come faccio i film e anche di come li scrivo, anche la scrittura ha una base molto tecnica, di scaletta, sviluppo dell'arco, regole narrative.

È molto difficile invece parlare della nascita, del nucleo originale, perché quello nasce veramente a nostra insaputa. Questo personaggio di Siddharta si è presentato da solo un giorno, anzi una notte, me lo ricordo benissimo, col suo nome e il suo destino. Gli dovevo costruire tutto intorno: quello è un lavoro paziente di ideazione, scrittura, riscrittura, rideazione. I personaggi cambiano sesso, si spostano nelle vicende, avvengono di qua, avvengono di là, però nella sostanza il nucleo originale rimane il destino individuale di un personaggio. Che un bambino, un ragazzino di quell'età si chiamasse in quel modo, che il suo nome fosse il primo dei pesi che la madre gli avesse messo sulle spalle appena nato, è stata l'accensione narrativa. Tutto è avvenuto quasi di conseguenza: hai 14 anni, vivi a Roma, ti chiami Siddharta e sei il padre di tua madre. Appena l'ho sbizzato dal pezzo di legno, si è messo a correre come Pinocchio e l'ho dovuto rincorrere come Mastro Geppetto.