



intervista a

Maurizio Nichetti

Il fantastico al potere

Domenico Monetti

Maurizio Nichetti è tra i pochi ad aver praticato il fantastico “giocando” con i diversi linguaggi (teatro, cinema, cartoon, televisione...) e riuscendo a unire il meraviglioso proprio di Méliès con il lirismo del cinema di Chaplin e l’ironia sottile tipica di Tati. Attento alle nuove tecnologie, Nichetti è allo stesso tempo un nostalgico dell’artigianato analogico, del *do it yourself* (si pensi ai vari marchingegni delle sue camere-set). Inevitabile è stato discorrere con Maurizio della sua concezione del fantastico, rispetto al cinema italiano e non solo. Attraverso rapide e attente incursioni nella sua filmografia (dallo sfolgorante *Ratataplan* allo sfortunato *Honolulu Baby*), Nichetti ha delineato un’originale mappatura di nomi, titoli e autori che a una lettura superficiale apparivano ai nostri occhi ben lontani dai “viaggi nella luna” di “meliesiana” memoria. Questa carta geografica ideata da Nichetti ci lascia però alla fine l’amaro in bocca per come il cinema italiano sia (stato) pigro nel premere il pedale dell’acceleratore sul fantastico, preferendo il freno a mano di un più rassicurante realismo conformista, sostanzialmente innocuo. Lo stesso “comico” raramente è stato adoperato con intelligenza: da autentica arma trasgressiva si è lentamente spento nelle paludi di una volgarità senza arte né parte e nelle «buone cose di pessimo gusto» di tanto cinema brillante contemporaneo.

Che cosa è per te il fantastico? Ho letto alcune tue dichiarazioni in cui parlavi di neorealismo fantastico, definizione che hai preso in prestito da un critico canadese. Ci vuoi spiegare meglio questo concetto rispetto ai tuoi film e al cinema in generale?

La miglior risposta che posso darti è riprendere ciò che ho scritto alcuni anni fa e che penso spieghi bene la mia concezione di fantastico. Cosa c’è di più assurdo di un uomo magro che piange perché redarguito da un uomo grasso appena caduto in una vasca piena d’acqua? Cosa c’è di più vero della vita piccolo-borghese americana così ben rappresentata nelle comiche di Stan Laurel e Oliver Hardy, con tutte le loro piccole grandi frustrazioni, sempre alle prese con mogli, vicini, poliziotti, auto e lavori molto reali? Questa è l’apparente contraddizione di ogni grande comico cinematografico. Saper far ridere della vita quotidiana, portare

all’assurda esasperazione i problemi di tutti i giorni, smascherare con un sorriso tutto quello che di solito riesce solo a rovinarci una giornata. Compito ingrato, quello del comico, essere scambiato tutta la vita per un superficiale bambinone, mentre il suo lavoro è un doppio salto mortale che sa superare tutte le banali tristezze di vite e lavori sempre uguali. Un vero comico si vergognerebbe di rappresentare in modo diretto la realtà. Lo troverebbe banale. Far piangere sulle tristezze e rasserenarsi nella felicità è semplicemente inutile. Degno di una serialità televisiva bisognosa di agire solo sullo scontato, sul prevedibile, sull’omologato. La televisione sa di dover contare su uno spettatore distratto, disattento, ingordo di immagini che vuol capire anche senza doverle guardare. Per questo la fiction televisiva si appiattisce su una rappresentazione banalizzata della realtà. Il comico cinematografico agisce





Ho fatto splash

esattamente in modo opposto. Tanto più la situazione sembra disperata e disperante, tanto più le sue energie si moltiplicano oltre il vero e riescono a cavare anche da una tromba d'aria motivo di gioco. Buster Keaton ci ha costruito una carriera: mai scontato, mai banale. Jacques Tati ci ha lasciato annotazioni epocali con aria indifferente, ha disseminato i suoi film di intuizioni sociali ed esistenziali molto più forti di interi trattati di sociologia. Monsieur Hulot, in *Playtime - Tempo di divertimento* (1967), passava con aria svagata, pipa in bocca, davanti a grandi manifesti che pubblicizzavano località turistiche famose nel mondo... tutte con la fotografia dello stesso albergo. Un genio che anticipava le problematiche del turismo di massa, la catena degli Hilton e degli Sheraton onnipresenti a ogni latitudine. Una semplice inquadratura che ti faceva ride-re, ma nello stesso tempo pensare a quanta inutilità ci fosse nella frenesia di viaggi tutti uguali, di villaggi tutti falsamente allegri, di

un consumismo turistico che non ti voleva far vedere il diverso ma ti coccolava con promesse rassicuranti: vieni da noi e ti ritroverai come a casa tua! Erano ancora lontani i tempi della globalizzazione, del mondo visto come un grande, unico mercato, eppure Monsieur Hulot camminava già davanti a quell'omologazione imposta che sapeva affrontare con la forza di una gag. La fantasia applicata all'osservazione della realtà. Una fantasia che non è niente se non racconta sentimenti veri, situazioni comuni. Un filtro fantastico che giustifica ogni ricordo, che sa tenere lontano il sentimentalismo banale o il facile rimpianto. Cosa sarebbe *Amarcord* (1973) di Fellini senza l'ironia che attraversa tutti i suoi film, senza l'irresistibile voglia di ridere anche delle nostre debolezze, dei nostri ricordi... E Fellini non è anoverato tra gli autori comici in senso stretto, anche se il suo cinema dell'estremo ha sempre uno sguardo ironico, gettato distrattamente con la leggerezza dello schizzo caricaturale,



Ratataplan

fatto per bloccare sulla carta un profilo, un atteggiamento, uno sguardo da non prendere mai troppo sul serio. Eppure scopriamo di più della Rimini degli anni '30 in quelle ironiche esagerazioni felliniane che in cento film drammatici che si sono occupati dello stesso periodo. In quelli forse c'era la Storia, in *Amarcord* c'era la vita, i sentimenti, i pensieri e le fantasie di un giovane come tanti, di un giovane però che è riuscito a invecchiare senza vergognarsi di saper ridere. Ecco il vero problema: molti si vergognano di ridere o, peggio, considerano vergognoso ridere. Sono i migliori esempi di come si possa passare un'intera vita senza mai aver provato la gioia liberatoria di una sana risata. Una vita intera passata a

prendersi sul serio, concentrati unicamente sul presentarsi come persone serie, senza mai, neppure una volta, essere sfiorati dal dubbio del ridicolo. Una povertà interiore che si cerca di esorcizzare attaccando il comico, considerandolo inferiore, superficiale, inutile, non sapendolo comprendere. Eppure da sempre le grandi verità sono state svelate più facilmente da una battuta, da un gesto, da una gag, che da un ragionamento... Tutta la letteratura sull'alienazione del lavoro alla catena di montaggio ha fatto meno di Charlie Chaplin e delle sue due tenaglie impazzite in *Modern Times* (*Tempi moderni*, 1936). Ci hanno riso diverse generazioni e per tutti, finita la risata, non sono state necessarie spiegazioni,





teorie, chiavi di lettura illustrate da critici saggi. Il contenuto stava nell'atto stesso del ridere, condividere il ridicolo di una situazione significava già prendere le distanze in chiave critica dal problema, essere contro un certo tipo di sfruttamento. Ancora un gesto esagerato, un'invenzione fantastica messa al servizio di un agire realistico. Una scena ben oltre la realtà, ma che aveva la sua ragione di esistere proprio nella critica stessa della realtà più concreta. Lo stesso film sarebbe stato dimenticato velocemente se si fosse limitato a rappresentare la vera alienazione operaia alla catena di montaggio. La forza del comico l'ha incollata indebolibilmente nel nostro immaginario. L'ironia è alla base di capolavori indimenticabili di Luis Buñuel e Marco Ferreri. L'assurdo applicato al quotidiano. Ancora una

«Jacques Tati, Buster Keaton e Federico Fellini sono surreali eppure incredibilmente autentici e concreti. L'ironia è alla base di capolavori indimenticabili di Luis Buñuel e Marco Ferreri. L'assurdo applicato al quotidiano. Ancora una volta una meticolosa ricostruzione del reale è asservita a uno svolgimento fantastico».

volta una meticolosa ricostruzione del reale asservita a uno svolgimento fantastico. Basti pensare ai borghesi in cammino alla continua ricerca di un ristorante in *Il fascino discreto della borghesia* (1972), ai paradossi filmati in *Il fantasma della libertà* (1974). Ancora un pensare fantastico, un andare oltre la rappresentazione del reale, per raccontare il reale con tutte le sue contraddizioni. Ma solo autori capaci ancora di ridere e di divertirsi all'interno dei loro progetti potevano realizzare film estremi come *La donna scimmia* (1964) o *La grande abbuffata* (1973) di Marco Ferreri. Non sono catalogati

nella storia del cinema come film comici, ma senz'altro sono storie pensate per divertire con un sorriso: cinico, ironico, paradossale, ma sempre un sorriso. Perché non si è mai cercato il comune denominatore di tutte queste storie, in autori così differenti tra loro per cultura e sensibilità? Io credo di poterlo identificare nella definizione "neorealismo fantastico". Un genere che, forse inconsapevolmente, ho sempre frequentato anche nei miei film. Anche in quelli più generazionali come *Ratataplan* (1979) e *Ho fatto splash* (1980), o in quelli più autobiografici come *Luna e l'altra* (1996) o *Stefano Quantestorie* (1993); persino in *Volere volare* (1991), quello più fantastico, dove divento addirittura un cartone animato, cerco di raccontare, a modo mio, gli irreversibili cambiamenti prodotti da un improvviso amore... Storie fantastiche di ombre in fuga, sonni decessuali, realtà parallele solo per raccontare la vita di tutti i giorni; una semplice serata passata davanti al televisore di casa diventa un groviglio inestricabile d'immagini in *Ladri di saponette* (1989), un gioco per divertire, ma un modo anche per riflettere, alla fine degli anni '80, su come stava cambiando la nostra sensibilità di telespettatori sotto il bombardamento continuo di immagini televisive sempre più frammentate, aggressive. Da quando un critico canadese scrisse in una sua recensione a *Luna e l'altra* che il film poteva essere considerato una sorta di "neorealismo fantastico", ho cominciato a cercare altri film a cui poter applicare la stessa formula e, con stupore, ho trovato solo film che mi erano piaciuti molto. *Il pranzo di Babette* (1987), *Toto le héros - Un eroe di fine millennio* (1991), *La lettrice* (1988), *Il marito della parrucchiera* (1990), *Il favoloso mondo di Amélie* (2001)... E tanti altri. Film eccentrici, difficilmente classificabili, ma nati da una leggerezza interiore che può e deve essere considerata un grande pregio. Come la capacità di ricordare e raccontare mischiando la realtà con il proprio inconscio, con la voglia di giocare che tutti dobbiamo aver provato, almeno una volta, almeno da piccoli. Questa fantasia dissacrante, che sa raccontare il quotidiano anche attraverso il paradosso, l'apologo, la favola, agli inizi del cinema venne sviluppata proprio dai film comici. Storie interpretate da maschere di adulti bambini che ci sorprendevano con un irrazionale molto più significante





Il Bi e il Ba - foto di Bruno Bruni





«Quanto più vuoi essere fantastico, tanto più devi raccontare una storia con una rigorosa attenzione ai passaggi logici per rendere credibili i fatti più strani. Il surrealismo provocava con immagini forti e non voleva raccontare più di tanto la realtà. È perfetto per un quadro, per un'immagine, forse anche per una pagina scritta, un testo provocatorio... ma se un film non rende credibili i suoi protagonisti perde per strada l'attenzione degli spettatori. È un po' come le favole per bambini. Molto fantasiose, ma sempre ancorate a riferimenti reali molto precisi: il bosco, il lupo, la matrigna... Il bambino viene rapito dal fantastico perché ne riconosce e capisce il contesto reale».

di tanti discorsi. Totò in piedi sul tavolo che si riempie le tasche di spaghetti fumanti in *Miseria e nobiltà* (1954) ci fa ridere, ma è anche il migliore manifesto di solidarietà per tutti gli affamati del mondo, lui è uno di loro e noi siamo dalla sua parte. Proprio per quanto esposto in queste brevi riflessioni, la tristezza massima la provo quando una gag, una battuta, una risata vengono ricercate non attraverso un'acrobazia fantastica, ma semplicemente percorrendo scorciatoie facili affidate a giochi di parole o banalità scurrili. Non è una questione di moralismo, solo un parere personale. La grande forza racchiusa in una risata non deve essere sprecata alla ricerca di un consenso facile, scontato, prevedibile. Quando questo avviene si dà ragione a quanti vorreb-

bero releggare il comico nella serie B dell'espressione cinematografica. È un peccato, un vero peccato mortale. Oltre che una grande falsità. La storia del cinema è lì a dimostrarlo. I premi e i festival vengono vinti da film drammatici, ma dopo cinquant'anni sono ricordati gli autori che hanno saputo farci ridere. Che ci hanno raccontato il loro tempo e le loro ansie con una risata. Anime candide come Harry Langdon o bravi ragazzi alla Harold Lloyd ci hanno lasciato un'immagine della loro epoca molto di più dei loro coetanei drammatici che si attaccavano alle tende o occhieggiavano maliardi in camera con un trucco inesorabilmente invecchiato. Loro sono stati spazzati via dal tempo, una gag è una gag sempre, ci parla di aspettative, sentimenti, paure che riconosciamo anche oggi che il mondo è cambiato. Per questo sono triste quando vedo un film comico volgare, facile, superficiale. Lo prendo come un'offesa personale, perché ogni volta mi devo un po' vergognare di appartenere alla sparuta schiera degli adulti bambini che non si sono mai riconosciuti nella triste equivalenza maturità=serietà. E perché poi? Perché Einstein durante i suoi studi relativamente importanti non si può concedere una boccaccia, una linguaccia irriverente per ricordarci che anche lui è stato un bambino allegro e non se l'è dimenticato? Certo calarsi sul volto la maschera impassibile dell'autorevolezza seriosa è più facile, incute più soggezione, si presta a meno critiche, richiede meno spiegazioni, ma ci priva della straordinaria qualità del saper ridere di tutto, anche di noi stessi.

È mai esistito il fantastico nel cinema italiano? Se sì, puoi farmi qualche esempio del passato e del presente?

Se è esistito, è esistito poco: *Miracolo a Milano* (1951) è una citazione troppo facile.

Piuttosto che il neorealismo fantastico, il tuo cinema mi ha ricordato il realismo magico della letteratura italiana del '900 che passa da Tommaso Landolfi a Massimo Bontempelli. Come nei racconti di questi autori italiani, c'è sempre nei tuoi film una casualità, un'ipotesi (im)possibile, una sorta di *sliding door*, sotto la forma di un cartoon o di "ombra", capace di sconvolgere, facendo entrare anche di prepotenza una alterità. Ne convieni?



Non conosco l'opera completa di questi autori, ma so che il realismo magico è stato spesso accostato al surrealismo, che poi è il pericolo maggiore per storie che devono trovare invece un equilibrio tra realtà e fantasia. Quanto più ti vuoi permettere dei passaggi "fantastici", tanto più devi raccontare la storia con una rigorosa attenzione ai passaggi "logici" per rendere credibili i fatti più strani. Il surrealismo provocava con immagini forti e non voleva raccontare più di tanto la realtà. È perfetto per un quadro, per un'immagine, forse anche per una pagina scritta, un testo provocatorio... ma se un film non rende credibili i suoi protagonisti perde per strada l'attenzione degli spettatori. È un po' come le favole per bambini. Sempre molto fantasiose, ma sempre ancorate a riferimenti reali molto precisi: il bosco, il lupo, la matrigna... Il bambino viene rapito dal fantastico perché ne riconosce e capisce il contesto reale.

Soprattutto nei tuoi primi film, il tuo corpo comico incarna questo scollamento tra la quotidianità e un principio di surrealità... Come certe "comiche" di Buster Keaton e Harold Lloyd, ma con la differenza che mentre in questi ultimi erano spesso le cause esterne a creare l'incidente, nelle tue opere sei involontariamente tu a creare quel principio di surrealità, di gag "fantasmatica"...
 È un classico del comico gestuale. Riuscire a sopravvivere a tutti i guai che ci si procura accidentalmente per eccesso di ingenuità. Non è un processo logico così premeditato. È quasi inevitabile aspettarsi il peggio vedendo Peter Sellers arrivare, non invitato, a un party...

Ci puoi raccontare quanto ti è servito il tuo apprendistato nel cinema di animazione e la tua collaborazione con Guido Manuli?

Il mondo del cartone animato vive nella fantasia, nel salto illogico; vive di accostamenti "folli", "surreali", e Guido Manuli, con cui ho lavorato per quasi vent'anni, è un autore di cartoni al vertice della creatività anarchica che un disegno può incarnare. Insieme abbiamo scritto e realizzato molti cartoni animati. Lavoravamo tutti e due nello studio di Bruno Bozzetto e, con lui, abbiamo firmato tutti i lavori dello studio negli anni '70: *Allegro non troppo* (1977), tre lungometraggi del Signor Rossi, una serie infinita di spot e sigle televisive.

Quando nel 1979 sono passato, in proprio, al cinema dal vero, non potevo dimenticare quel tipo di gag, quella gioia che nasceva dall'aggiungere una risata a ogni immagine di uno storyboard. Era inevitabile continuare a collaborare con Guido, particolarmente in *Domani si balla!* (1982) e *Volere volare*. Insieme abbiamo realizzato anche un altro lungometraggio d'animazione, *L'eroe dei due mondi* (1995), firmato come regia da Guido. È stata una collaborazione molto felice, un'amicizia forte, che ha dato i suoi frutti migliori quando riusciva a coniugare e a far convivere la follia del cartoon con la credibilità di personaggi in carne e ossa, mai descritti come semplici macchiette: penso, ad esempio, ad Angela Finocchiaro e alla sua professione in *Volere volare*. Un film che non avrebbe potuto essere pensato o scritto in un altro modo, con altri personaggi.

Sempre a proposito di linguaggi diversi in diversi formati, in *Domani si balla!* interpretavi il reporter di una scalagnata tv privata che scopriva che un'altra televisione era possibile. Ci vuoi parlare dei tuoi rapporti con la televisione, dalle tue incursioni "aliene" in *L'altra domenica* (1978), *Quo vadiz?* (1984-1985), *Pista!* (1985-1986), *Fantasy Party* (1990), *Bambini, ragazzi, strapazzi* (1997), *Mammamia!* (2003-2004), senza dimenticare i recenti film televisivi *Dottor Clown* (2008) e *Agata e Ulisse* (2011)... In televisione ho debuttato come mimo in *Spazio musicale* del 1969, una storia della musica curata dal maestro Gino Negri... Eric Satie spiegato ai ragazzi! Poi con *L'altra domenica* ho trovato in Renzo Arbore un altro spirito libero, amante della sperimentazione. I Gasad, le incursioni animate, hanno anticipato tanta televisione venuta poi. Sempre all'insegna del "mai visto" ho cercato con *Quo vadiz?* di riproporre un repertorio "antico" di gag, coreografie, personaggi: un laboratorio di idee saccheggiato per anni da altri programmi e format, come si chiamano oggi. *Mammamia!*, realizzato per la sezione sperimentale della Rai, era un format di otto minuti, precursore di quelle che poi sono state chiamate *web series*. Una serie muta che avrebbe potuto essere sfruttata commercialmente anche su un piano internazionale se solo ci fossimo sentiti un po' più inglesti e un po' meno italiani. Anche *Fantasy Party* è stata una bella sfida (realizzata con





Volere volare



Il Bi e il Ba - foto di Bruno Bruni





Guido Manulii): a distanza di quasi trent'anni, ricevo ancora richieste per quella trasmissione fantasma, proiettata all'una di notte e oggi introvabile. Ancora una volta un mix di cartoni e attori veri, come mai in televisione si era azzardato. Il problema è che oggi la televisione preferisce comperare format collaudati e non chiede più a nessuno idee nuove. Non ho avuto recenti esperienze tv da studio, e non me ne dispiace, non vedendomi né nel ruolo di giurato né in quello di impacciato concorrente da eliminare... Le esperienze fatte nel campo della fiction sono state molto particolari: film unici, quasi numeri zero, destinati a rimanere solitari... La fiction ha scelto la serialità, e forse è giusto che sia così per ottimizzare risorse produttive sempre più scarse. Comunque, Dottor Clown e Agata e Ulisse sono degli evergreen, e li ho realizzati faticosamente rispetto a tempi e budget ma con un grande piacere.

Un critico cinematografico, Carlo Chatrian, ha rilevato un collegamento tra Bruno Munari e il tuo cinema, per quell'attenzione tipicamente artigianale della camera-set e le sue invenzioni (si pensi al congegno per il caffè del risveglio in *Ratataplan* e una certa propensione al corpo-marionetta...). A fianco dello sperimentatore dei linguaggi convive in te il regista coordinatore che collega tutti i fili dello spettacolo. Il coronamento di tutto questo l'ho riscontrato particolarmente in tre tuoi film: *Volere volare*, ovvero la mutazione in cartone animato... l'altro in sé e non da sé che trova coronamento in una storia d'amore; *Stefano Quantestorie*, splendido videogame sui molti "se" e "ma" di ciò che una generazione avrebbe voluto essere e non ha potuto o non ha voluto...; *Ladri di saponette*, come tentativo situazionista d'interrompere la pubblicità, in una (im)possibile riconquista del cinema della nostra memoria cinefila. Alla luce di tutto questo hai forse realizzato il famoso motto sessantottino «La fantasia al potere»?

Se potere vuol dire essere riuscito a realizzare alcuni sogni che avevo nel cassetto, l'immaginazione e le mie esperienze professionali, in vari campi dello spettacolo, mi hanno aiutato molto. La verità è che oggi il potere, quello vero, quello che legifera e costruisce palinsesti televisivi, è lontano mille miglia dall'immaginazione. L'originalità, l'eccentricità sono state

sconfitte. Il "prototipo cinematografico" tanto caro a Franco Cristaldi è stato sostituito dalla più sicura serialità, meglio se mutuata da format già sperimentati all'estero. L'importante è diventato occupare militarmente un orario giornaliero in grado di garantire immortalità ai suoi protagonisti, condannati, in cambio, a rimanere sempre uguali a se stessi.

Da *Ratataplan* a *Honolulu Baby* (2001), ogni personaggio da te interpretato e/o diretto è soggetto a questo destino di separazione dal reale, dal contingente, ma mai vissuto tragicamente, anzi, interpretabile come ipotetica via di fuga da una quotidianità oppressiva. In tale ottica trovo i tuoi film più "fantastici" *Luna e l'altra* e *Honolulu Baby*. Sei d'accordo?
Perché no? Fantastici e, come sempre, assolutamente calati nella realtà. *Luna e l'altra*, film realizzato a metà degli anni '90, in piena ascesa del fenomeno leghista, aveva come protagonista una maestra napoletana a Milano. Una Milano degli anni '50. Era un film che tra fantastico e passato voleva dimostrare l'esistenza di un'Italia solidale in cui Nord e Sud avevano sempre convissuto tranquillamente. *Honolulu Baby* parlava invece, nel 2001, di mercato globale, della contrapposizione tra Paesi poveri e Paesi ricchi. Divideva il mondo tra chi aveva bisogno di petrolio e chi di acqua! In una bable di lingue e di culture diverse obbligate a convivere e a capirsi. Naturalmente tutti questi temi venivano affrontati con la leggerezza della fantasia: per l'esposizione finanziaria del problema abbiamo già un numero esagerato di telegiornali... Il vero problema è che di fronte a una commedia, per di più fantastica, non si vuole mai cercare o parlare di un contenuto, come se dietro ogni favola infantile non si nascondessero sentimenti e psicologie che fanno girare il mondo. Dovevo, come altri illustri commedianti, virare sul drammatico, sul didascalico, sul tragico, per obbligare spettatori e critici a occuparsi anche dei contenuti delle mie storie.

Ho provato sincera commozione nel (ri)vedere *Il Bi e il Ba* (1986) e *Palla di neve* (1995) per la rievocazione fantasmatica di un cinema che non c'è più: in uno il neorealismo rosa, nell'altro il cinema per ragazzi che andavo a vedere in parrocchia con le sedie di legno e cigolanti. Mi vuoi parlare di queste tue due





esperienze poco considerate da una critica a mio modesto avviso un po' miope?

Sono due film che mi sono stati commissionati, affidati, e che ho cercato di affrontare con lo stesso entusiasmo e la stessa precisione di un mio soggetto originale. Due episodi, rimasti isolati, che tuttavia vincono nel tempo perché costruiti su elementi che possono essere apprezzati ancora oggi. I giochi di parole di un Frassica scatenato in una delle sue stagioni migliori e la simpatia di Villaggio al servizio di un film per ragazzi, privo di qualsiasi volgarità, immerso in paesaggi da sogno e personaggi da fumetto. Troppo per una critica che appena ci si allontana dalla commedia di costume, dal realismo cinico della commedia all'italiana, si perde, si disorienta, non sa catalogare, non riesce a inquadrare e quindi... critica.

Da sempre sei stato molto attento a coniugare l'artigianato con l'alta tecnologia. Che futuro secondo te potrà avere il digitale nel cinema italiano e in particolare nel genere fantastico?

Né più né meno lo stesso futuro che avrà nel cinema mondiale. Peccato che, quando siamo stati i primi, con *Honolulu Baby*, a realizzare nel 2001 una postproduzione digitale, ad applicare per la prima volta un procedimento di *digital intermediate*, nessuno se ne sia accorto. Sono dovuti passare tredici anni prima che altri si dichiarassero conquistati dal digitale, mentre tutto il mondo, oggi, ha tredici anni di esperienza digitale in più... Non dobbiamo più chiederci che futuro avrà il digitale nella filiera cinematografica: ci piaccia o no, stiamo già vivendo un presente senza celluloide.

