

intervista a
Daniele Luchetti

Allenatevi come i marines e forse diventerete registi

Da tre anni Daniele Luchetti è direttore e responsabile della didattica del corso di regia, affiancato da due docenti, Marco Danieli e Stefano Gabrini. Nel 2014 si diplomeranno gli allievi del primo triennio che ha seguito interamente.

Nicola Lusuardi

Come si arriva al corso di regia del Csc?

Si accede al Csc presentando un cortometraggio e un curriculum con una lettera di motivazioni. Arrivano in media trecento cortometraggi tra i quali selezioniamo circa quaranta lavori, cercando non tanto qualità tecnica quanto alcuni indizi: un punto di vista originale, un modo di raccontare che ci sorprenda, ma soprattutto la presenza di tematiche personali. Che si tratti di passioni per temi umani o per un genere cinematografico, è molto importante che traspaia dai cortometraggi la possibilità di trovare un futuro regista dotato di motivazione, passione, ma soprattutto di un suo desiderio, di una centralità tematica che si distingua dalla massa. L'apparato tecnico si può infatti trasmettere, mentre non si può insegnare ad avere una personalità. Ovviamente questi elementi vanno letti cercando di decifrare mille imperfezioni, dilettantismi e cortine fumogene. Con una certa pazienza e generosità.

Seguono poi i colloqui, in cui consideriamo anche i corsi di studio dei candidati. Si propone gente con tre lauree, ma anche chi è appena uscito dal liceo, e questo per noi non fa differenza. Il buon candidato può avere le provenienze più imprevedibili. Prima esisteva un tipo di studente standard del Csc: il *cinéphile*, con una formazione storico-critica. Ci siamo accorti che non necessariamente questa competenza equivale alla presenza di un talento registico: il talento può essere nascosto ovunque, sta a noi cercare di scovarlo.

Attraverso quaranta colloqui scegliamo una dozzina di persone che seguiranno il corso propedeutico. Negli anni passati durava poche settimane, da quest'anno ben tre mesi. Alla fine del trimestre scegliamo i sei che proseguiranno. La cosa sorprendente è quanto le impressioni mutuate dai cortometraggi si rivelino poi coerenti con la valutazione personale che viene fatta durante questa seconda selezione, dove abbiamo la possibilità di conoscere approfonditamente i ragazzi.

Cosa fanno gli allievi in questi tre mesi?

Cominciano con un corso di storia del cinema e incontri con tutti gli altri corsi: costume, suono, fotografia, sceneggiatura, eccetera, perché abbiano un'infarinatura generale. Ma soprattutto girano. Riescono a realizzare, sorvegliati da noi, un paio di cortometraggi e diverse esercitazioni.

Il primo obiettivo, proprio per evitare che il giovane cineasta inventi storie totalmente astruse, ispirate non dalla realtà ma da altri cortometraggi, è quello di fargli recuperare un rapporto con il mondo. Il primo corso del propedeutico è dunque quello di documentario, quest'anno tenuto da Gianfranco Pannone. I ragazzi vengono mandati a esplorare il mondo con la macchina da presa con un tema preciso, a volte un quartiere. Quest'anno sono stati invitati a indagare sui rapporti sentimentali. Il primo impatto è da *marines*. Arrivano da tutta l'Italia e vengono gettati in una città come Roma a scovare storie, a cercare la narrazione nel vero. Per molti è la prima volta. Però, così, già si vede chi ha la mano felice e chi meno. Inoltre si applicano, guidati, a esercizi di scrittura: ad



Daniele Luchetti con gli allievi del Csc

esempio, ogni giorno devono portare a scuola una notizia tratta da giornali elaborata in forma di racconto. Poi viene realizzato un cortometraggio scritto dagli allievi di sceneggiatura e girato dagli allievi di regia. Il lavoro deve trarre spunto abbastanza liberamente da quello che si è visto nell’“esplorazione del reale”. Fermo restando che nessuno li obbliga a fare un cinema realista, si cerca di spiegare come anche commedia o fantascienza debbano rispondere alle leggi della psicologia e dell’empatia. Alla fine del trimestre avviene la selezione definitiva.

Come è organizzato il corso? Lo hai cambiato? In che direzione?

Il corso è in via di continua sperimentazione: da quando sono arrivato abbiamo progressivamente rivisto il programma che era molto serio, ma a mio avviso difficile da realizzare. Sto cercando di costruire sul campo la procedura migliore. Vorrei che nel primo anno il regista imparasse a girare in maniera “standard”, professionale e che fosse messo in grado di impararne rapidamente della gestione del linguaggio di un film medio o di una serie televisiva di alta qualità. Gli viene per questo insegnata la materia classica: la macchina da presa, di-

rezione base degli attori, rapporto tra ripresa e montaggio, un modo flessibile di filmare che gli permetta di ricostruire buona parte del ritmo del film in montaggio, di aprirsi, dopo le riprese, a una vera e propria ridefinizione del lavoro; rispettando la scrittura o reinventandola.

Prima la maggior parte degli insegnamenti spiegavano come fosse importante definire prima il découpage del film, lo storyboard, e girare quello. Girare secondo un progetto minuzioso. Ma questo non avviene più: non si gira quasi più così. Da quando la pellicola è morta, il digitale ha totalmente cambiato il modo di preordinare le riprese, dalla definizione dei punti macchina al rapporto con gli attori e con il copione. Ho voluto modificare l’atteggiamento dogmatico che porta a preparare tutto prima e a decidere il montaggio prima di girare. Nessuno fa più così, a parte forse chi gira film con effetti speciali, o registi molto “particolari”. C’è l’idea che ci sia un solo modo di girare: lo storyboard, che protegge dall’errore e soprattutto dal rapporto con la materia umana del narrare. Cerco quindi di farli girare in maniera più moderna, di stimolarli a usare la macchina da presa liberamente, alleggerendo il lavoro a favore di una relazione viva con gli attori e non verso un formalismo arido.

Quindi il primo anno è mirato a un insegnamento tecnico che consenta di essere un buon professionista, ma non banalmente un esecutore. Nel secondo anno l'intenzione è quella di farli aprire alle problematiche artistiche: la scelta del tono, la gestione dei generi, la direzione degli attori, la costruzione dei personaggi e il registro della storia, i problemi legati alla creatività e all'ispirazione. Due anni fa abbiamo fatto un corso – a latere – sulla creatività, in cui abbiamo fatto venire da Woody Allen a Kounellis, da Bertolucci a Sabina Guzzanti. Ci sono stati alcuni momenti illuminanti, perché gli artisti stessi non necessariamente hanno consapevolezza di quali sono i meccanismi della loro creatività. È interessante accorgersi che vedere altre creatività all'opera aiuta a gestire la propria. I meccanismi creativi e le domande dell'artista, si tratti di un cuoco, di un comico o di un regista, si somigliano sempre.

Le questioni collegate con l'identificazione artistica sono le più delicate, quelle in cui compiti pedagogici e didattici fanno più fatica a trovare un equilibrio. Come si può fare?

A mio avviso l'unico modo è girare e affrontare gli argomenti mano a mano che si gira. Quando sei in difficoltà, quando una cosa non viene, quando il risultato è al di sotto delle aspettative, allora cominci a chiederti se quella frase, quel ragionamento di un artista che è venuto a fare due chiacchiere apparentemente prive di senso ti riguardino invece da vicino. Cominci a percepire che il regista non è solo uno a cui fanno tante domande, ma soprattutto uno che ne fa un mucchio a se stesso. Non è necessariamente una persona che ha trovato risposte a tutto, ma soprattutto una persona che ogni giorno cerca di far accadere qualcosa di vivo e interessante nella scrittura, nella direzione di un set, in sala di montaggio.

Alla fine di ogni anno gli allievi girano un cortometraggio a testa, con un budget progressivo: 5000 euro il primo anno, 9000 il secondo, 15000 il terzo. Ma prima hanno realizzato moltissime esercitazioni, svolto il ruolo di aiuto regista con altri. Escono dalla scuola con molto materiale girato e finalizzato, ma soprattutto avendo fatto esperienza pratica in quantità imponente. Hanno imparato facendo. Non so se è il massimo possibile, ma è già moltissimo rispetto a quando si girava una volta sola a fine corso, con la pellicola contata e ansia da prestazione fuori controllo.

Mi sono accorto che parlare e teorizzare prima fa molto bene, ma che ancor meglio è cercare di parlare un po' meno. Bisogna girare, e solo dopo ragionare sulla teoria, affrontando con lealtà le sviste, gli errori, le debolezze e i deliri di onnipotenza, riferendosi in dettaglio al materiale concreto da loro realizzato: analizzare a posteriori scrittura, provini, girato, montato, eccetera. L'obiettivo non è quello di fargli realizzare prodotti perfetti nel corso degli studi, ma quello di usare il loro girato come il primo e più importante materiale didattico: materiale di analisi e autoanalisi, riflessione ed errore costruttivo.

Una cosa su cui insisto, per esempio, è la scelta degli attori: faccio notare come cambi lo stile del film ipotizzando diverse distribuzioni di cast. Non voglio che si fermino all'attore che avevano in mente mentre scrivevano. Provando attori diversi nello stesso ruolo si accorgono quindi che non cambia solo la faccia del personaggio, ma lo stile del film e il punto di vista sul racconto. Questo secondo me è uno dei momenti più sorprendenti, ma anche tra i più difficili da trasmettere: il *fare* in modo personale le cose. Svelo la magia – ad esempio – della parola detta all'attore che si trasforma in un cambio radicale della performance. Vedono, si stupiscono, ma poi quella magia non sono in grado di riprodurla perché nelle relazioni umane, e il rapporto con l'attore lo è, conta la ricerca di un modo che suoni totalmente onesto all'interlocutore. Ce l'hai già quel metodo, sepolto in te, devi solo trovarlo. Questo credo sia il problema di ogni insegnamento artistico, un regista o un pittore fa facilmente una cosa in un modo che è solo suo, lo può mostrare ma non può chiedere di rifarlo allo stesso modo. L'allievo non solo non è in grado di riprodurlo, ma neanche di trovare la propria via senza passare per molte crisi. Per questo l'unico insegnamento davvero funzionante è quello accademico. All'Accademia di Belle Arti c'è la scuola di nudo, quella di disegno, eccetera. Da noi gli strumenti tecnici sono di facile trasmissione mentre quelli relazionali sono molto più sfuggenti e in definitiva centrali. Come fare? Ho deciso di partire – su alcuni elementi per i quali la ricerca di un proprio stile relazionale fa davvero la differenza – dal *modo*. Non li obbligo a fare come me, ma spiego che ci sono alcuni elementi apparentemente poco importanti, ma in realtà decisivi, che possono ribaltare la qualità del lavo-

ro. Dopo aver dimostrato quali sono questi elementi e come li manovro, li stimolo a cercare il loro processo, che sia affine alla loro personalità e ai loro desideri. Faccio vedere il mio trucco, lo spiego, ma spero che ne trovino uno migliore del mio, più adatto a loro.

Le prime volte che andavo sul set con loro, se mi accorgevo che la scena non veniva, davo una mano. Ma non era giusto, così non imparavano nulla, non capivano come era accaduto e soprattutto non avrebbero saputo rifarlo. Meglio dunque mettere a disposizione informazioni serie su quali siano gli strumenti da usare, e poi lasciarli fallire. Perché è sul falli-

«L'impatto è durissimo, da documentaristi sul campo. Gli studenti arrivano da tutta Italia e vengono gettati in una città come Roma a scovare storie, a cercare la narrazione nel vero. Per molti è la prima volta. Però, così, già si vede chi ha la mano felice e chi meno».

mento che a volte si basa il vero passo in avanti. Un percorso a cui ho assistito già alcune volte è quello di allievi che sbagliano continuamente i primi anni e che poi capiscono tutto, di colpo, il terzo anno con l'ultimo cortometraggio. Ogni volta fanno errori diversi, ma se hanno conquistato libertà interiore, riescono poi a governare tutte le proprie debolezze e a superarle.

Altre volte ho visto persone di grandissimo talento rimanere immobili dall'inizio alla fine della scuola, per problemi personali: blocchi sulla narrazione o sul rapporto con attori e personaggi. Credo di aver capito, insegnando, che un regista di qualità si riconosce dalla capacità di avere un rapporto umano con i propri personaggi. Non tutti sono disposti a questo: il proprio animo fa paura, figuriamoci quello degli altri. Così la macchina da presa, invece di essere uno strumento per indagare sui personaggi, diventa un'arma per tenerli a distanza. Cercò continuamente di sfondare questo muro, sono un insegnante di regia che quasi non

si cura della macchina da presa. Anche perché c'è stato un cambiamento epocale: grazie al digitale il novanta per cento degli studenti è già alfabetizzato. Se in prima elementare arrivasse qualcuno che a sei anni sa già scrivere perfettamente, occorrerebbe ridefinire qualcosa nei programmi. I nostri allievi sono così: hanno già girato, sanno usare i programmi di montaggio. Ma non sanno raccontare, né montare, né dirigere veramente. Molte volte sanno più cose di me sulla macchina da presa!

Per dare qualche altro dettaglio tecnico: girano in HD le esercitazioni e i corti con l'Alexa, ma sono liberi di usare quello che vogliono, anche l'iPhone. Preferisco l'Alexa, più pesante e difficile da manovrare, anche – e soprattutto – per i giovanissimi, perché li obbliga a una disciplina che non hanno mai avuto e che si chiama set. Le loro troupe sono formate dagli altri studenti di tutti i corsi: da produzione a montaggio, da suono a fotografia, da scenografia a costume. Gli attori di scuola sono utilizzati e favoriti, ma solo quando i personaggi immaginati rientrino nella stessa fascia di età o tipologia. Non voglio che sbaglino i cast, cosa che può accadere quando si trovano simpatici, bravi e disponibili gli attori della porta accanto. Voglio che esplorino anche il non professionista, l'attore inconsueto, irregolare, emarginato, difficile da gestire. Non m'importa che si sentano rassicurati da un attore docile: voglio che entrino in crisi – se necessario – e costruiscano una relazione funzionante anche con l'attore più difficile del mondo, se è il migliore possibile per la loro storia.

Cosa, invece, ha tolto la rivoluzione digitale?
Il rapporto con il grande schermo: la percezione che hanno del cinema deriva dal fatto che lo hanno spesso consumato su piccoli schermi. Hanno difficoltà a immaginare in grande, e non parlo solo di totali, campi lunghi, ma anche di ambizione, di desiderio a "guardare grande". Spesso le loro inquadrature sono scarne, vuote, vuote di oggetti che abbiano senso, di arredamento, di elementi che aiutino il racconto ad arricchirsi di altri sensi che non siano semplicemente: attore che va dal punto A al punto B e dice una battuta. Le storie sono domestiche, e spesso ambientate nel loro tanto detestato topos: *camera e cucina*.

Come si può migliorare il corso di regia?
Nella mia idea c'è un terzo anno di specializzazione più fitto, ma dobbiamo trovare maggiori

risorse. Mi piacerebbe che chi vuole fare televisione potesse andare sul set di una grande serie americana. Vorrei invitare a insegnare qualcuno che quelle cose le fa. Vorrei che ci si potesse specializzare nel cinema di genere. Anche se con grande sorpresa ci siamo accorti che gli allievi non sono interessati. Come se l'unico modo ammesso fosse il cinema personale o d'autore. Hanno loro miti, per esempio il cinema indie americano, Lynch, Tarantino, Sorrentino, e non ce n'è uno che dica: «Mi piace la commedia». Lo trovo strano. Secondo me la vedono e si divertono un mondo a vederla, ma troverebbero degradante realizzarla. Un po' esagero, ma non troppo.

È il contrario degli allievi del corso di sceneggiatura che sono appassionati del genere. Sono cresciuti con la cultura di massa, popolare. Sembra che per gli allievi di regia sia l'opposto.

Assolutamente. Infatti il rapporto tra sceneggiatori e registi al Csc è difficile. Anche se li obblighiamo a collaborare, quasi sotto minaccia di espulsione, si crea una sorta di competizione naturale in cui il regista è quello che si sente in dovere di esprimere ciò che sente e lo sceneggiatore invece racconta quello che «si può» raccontare, che «va», che è «accettabile». Sono due difetti simmetrici, e in sintesi il desiderio di rischiare è il vero latitante. Il regista pensa che la propria visione del mondo – che spesso non ha – debba giustificare ogni genere di deroga narrativa, non avere un finale, non avere un personaggio, non avere emozione. Faccio una caricatura, ma solo per farmi capire in breve. Lo sceneggiatore invece si sente al sicuro dentro il cliché, il personaggio tipico, la tipica donna tradita, il tipico seduttore, la tipica donna borghese. E quindi si trovano a disagio nel confrontarsi con il lavoro dell'altro perché uno dice: «Io voglio essere un onesto narratore e sono disponibile a lavorare in televisione dove la gestione del cliché è tutto»; l'altro dice: «Ti vedo viziato da questa visione banale, io sono un artista, voglio fare quello che sento»; giustamente lo sceneggiatore replica: «Ma quale artista...!». Molto

divertente, molto istruttivo. Chi impara di più, in definitiva, siamo noi che dovremmo insegnare, e che spesso ci troviamo a fare da vigili urbani tra ego diversamente sproporzionati ma sempre degni di ogni cura...

C'è una generazione di registi e sceneggiatori italiani che ha trovato un equilibrio della propria autorialità in rapporto a un sistema industriale. Stranamente sono i più giovani a essere i più razionali e ad appellarsi a paradigmi passati che noi abbiamo superato: lo sceneggiatore è un autore e il regista ha capito che la sua autorialità non deve necessariamente corrispondere all'espressione pura del proprio sentire. Cosa possiamo fare?

Non so. Io cerco di evitare un errore tipico, che si dica, cioè: «Non è stata colpa mia». Cerco quindi – da insegnante di regia – di fare in modo che il regista si senta il responsabile ultimo e non accetti il «non si può fare» da nessuno: dallo sceneggiatore come dall'operatore di macchina. Quando li spingo a lavorare con gli sceneggiatori dico loro di non accettare compromessi, di dire con chiarezza cosa non li convince in una narrazione, perché se non controllano ogni parte della storia non saranno convincenti nel raccontarla. Se la scrittura è eccezionalmente buona è giusto che il regista la rispetti ed è corretto sentirsi subordinato alle sue ragioni: ne trarrà vantaggio. Ma qui non stiamo parlando di grandissimi professionisti, bensì di allievi ancora pieni di timore, che si rifugiano nel conformismo senza accorgersene. È importante aiutare il proprio collaboratore a eliminare quello che è evidentemente difettoso, e non ad essere omertosi in cambio di simmetrica capacità di perdono. Il silenzio sui difetti reciproci è letale. E questo non solo a scuola ma anche nel lavoro professionale. Il nostro lavoro è anche quello di dar loro coraggio e armi: il coraggio di sbagliare e di sperimentare in un ambiente protetto come quello scolastico, e le armi per farsi largo attraverso il complesso lavoro del narratore per immagini. Tutto il resto, però, devono mettercelo loro, e non è poco.