

TIZIANA JACOPONI



Cristina Comencini **CINÉCRITURES - FEMMES**

Thèse de doctorat en cotutelle sous la direction
des professeurs Christophe Mileschi et Giorgio De Vincenti

Thèse de doctorat soutenue le 12/06/2014

TABLE DE MATIERES

INTRODUCTION	6
PREMIÈRE PARTIE :	
CRISTINA COMENCINI ENTRE CINÉMA ET LITTÉRATURE	20
CHAPITRE 1 : FAMILLE CENTRE DU POUVOIR.....	21
A. ÊTRE FEMME ET ÊTRE MÈRE	23
B. FAMILLE MATRICE.....	24
I.1. <i>I divertimenti della vita privata</i>	27
I.2. LA QUESTION DU MODÈLE FAMILIAL FÉMININ (1991-1993).....	36
A. LA CONSTRUCTION DU MODÈLE FAMILIAL FÉMININ	38
B. LA COMPOSITION DU MODÈLE.	47
CHAPITRE II : LA RECHERCHE D'UN MODÈLE FÉMININ INTIMISTE	58
I.2. LES ORIGINES (1991-1993)	58
A. LEVER DE RIDEAU THÉORIQUE	60
A.1. Ciblistes et sourciers	64
A.2. L'adaptation, une pratique familiale	66
B. CONNAÎTRE LES RÈGLES DU SCÉNARIO	73
B.1. Du côté des femmes.....	77
B.2. La transduction au féminin	80
II. 2. LES PREMIERS ESSAIS INTIMISTES.....	81
A. L'INTERPRÉTATION DU GENRE.....	84
B. LA STRUCTURE FILMIQUE DE <i>LA FINE È NOTA</i>	88
C. LA SECONDE RÉPUBLIQUE.....	94
D. LA STRUCTURE DE <i>PASSIONE DI FAMIGLIA</i>	98
DEUXIÈME PARTIE :	
LA CONSTRUCTION D'UN MODÈLE INTIMISTE FÉMININ	108
CHAPITRE 1 : HÉRITAGES ET MODÈLES.....	108
I.1. L'APPLICATION DU RÉCIT INTIMISTE	111
A. DU ROMAN AU FILM <i>VA' DOVE TI PORTA IL CUORE</i>	114
B. LE RÉCIT INTIMISTE <i>IL CAPPOTTO DEL TURCO</i>	131
B.1. Des situations familiales de crise et de danger.....	134
B.2. Les sœurs réelles et fictionnelles.....	139
I.2. LE MÉTIER DE CINÉASTE	147
A. ENTRE MODERNITÉ ET ARCHAÏSME.....	150
A.1. La modernité sentimentale : <i>Matrimoni</i>	153
A.2. La fuite responsable	156
B. LE JEU DU REGARD	162
B.1. Les miroirs du Sud : <i>Liberate i pesci</i>	164
B.2. Attachement culturel à des formes traditionnelles.....	169

CHAPITRE 2 : LES LIEUX DES MONDES POSSIBLES.....	172
II. 1. L'ESPACE DU RÊVE	176
A. RÊVES VERSUS RÉALITÉ DANS LE RÉCIT	178
A.1. Les lieux des rêves.....	179
A.2. L'espace public.....	181
II.2. L'ESPACE DE LA THÉÂTRALITÉ	185
TROISIÈME PARTIE :	
CINÉCRITURES DU MOI.....	191
CHAPITRE 1 : CINÉCRITURE DU MOI	191
III.1. LE CONTEXTE	192
III.2. <i>MATRIOSKA</i> , LE JEU DE RÔLES	198
A. LA STRUCTURE DES POUPÉES RUSSES	203
B. IL PIÙ BEL GIORNO DELLA MIA VITA	211
C. LA GRAMMAIRE DE LA CINÉCRITURE.....	218
D. LES MOTS DE SOUVENIR.....	222
CHAPITRE 2 : L'INDICIBLE, <i>LA BESTIA NEL CUORE</i>	233
A. LA BESTIA NEL CUORE : LE ROMAN	234
A.1. Une lecture possible.....	236
A.2. Faire voir - Se cacher.....	239
B. DU LIVRE AU FILM	246
B.1. <i>La bestia nel cuore</i> , le film.....	251
B.2. Au fil des séquences	253
B.3. La structuration spatiale et sonore	257
CHAPITRE 3 : CINÉCRITURE MODE D'EMPLOI.....	261
A. «LES MOTS POUR LA DIRE»	268
B. <i>DOUBLES JEUX</i>	269
C. LE PRIVÉ DEVIENT POLITIQUE	279
CONCLUSION.....	288
ANNEXES.....	300
PRÉAMBULE	301
ANNEXE I	302
L'ENTOURAGE DE CRISTINA COMENCINI	302
A. LA FAMILLE COMENCINI	303
B. LUIGI COMENCINI ET LA TÉLÉVISION.....	306
C. HÉRITAGE ET CULTURE CINÉMATOGRAPHIQUES	312

ANNEXE II.....	318
LA DANNAZIONE DI MADAME ROLAND	319
ANNEXE III.....	320
«LE LABORATOIRE ITALIEN»	320
A. LE CONTEXTE	321
B. CINÉCRITURE FÉMININE	325
C. CINÉMA ET TÉLÉVISION.....	328
D. TRANSCRIPTION DES ENTRETIENS	336
Interview de Francesco Piccolo.....	337
Interview de Linda Ferri	350
Interview de Doriana Leoneff	360
Interview de Stefano Rulli	370
Interview de Federico Moccia	380
Interview de Teresa Ciabatti	386
Interview de Giancarlo De Cataldo	396
Interview de Vincenzo Marra	401
BIBLIOGRAPHIE	407

ANNEXE I

Préambule

Ces annexes au travail de la thèse naissent de deux constatations et d'une double nécessité. Dans cette partie, nous voulons offrir des compléments d'information sur la biographie de Cristina Comencini et des précisions sur l'analyse de la cinécriture appliquée à ce que nous appelons le « laboratoire italien ».

En effet, dans le corps de cette thèse, nous avons délibérément fait abstraction des données purement biographiques, afin de montrer que Cristina Comencini n'est pas ou n'est plus « fille de », mais qu'elle est un auteur à part entière. Il n'en reste pas moins que les données biographiques, et surtout les rapports qu'elle entretient avec son père et sa sœur Francesca, ont eu un rôle fondamental dans le développement artistique de Cristina Comencini et sont très présents dans les thématiques qu'elle aborde tout au long de son œuvre.

Dans l'Annexe I, nous donnons des précisions : sur le milieu dans lequel Cristina Comencini a grandi, sur les années 1970, sur la formation de ses goûts littéraires et cinématographiques. Nous insistons sur l'importance du contexte historique et social, puisque son œuvre en est imprégnée à la fois par les citations et les renvois constants. C'est la raison pour laquelle nous y ajoutons l'article qu'elle a publié en 1981 sur *Rinascita* et qui constitue l'Annexe II.

Deuxièmement cette thèse a pu s'appuyer, pour l'élaboration de ses argumentations, sur une série d'entretiens menés auprès de scénaristes, écrivains et auteurs, entre les mois de janvier 2005 et mai 2006¹. Nous sommes loin d'avoir traité de façon exhaustive les questions et enjeux liés à la transduction à l'écran du texte littéraire dans l'œuvre de Cristina Comencini, en raison notamment des contraintes de temps auxquelles étaient soumis certains scénaristes et auteurs. Cependant, ces interviews ont constitué pour nous une trace, une base de données, des pistes de réflexion ayant indubitablement contribué à affiner les fondements de notre recherche sur Cristina Comencini, à la situer au sein de son contexte historique, artistique et social. À partir du matériel recueilli, il serait possible et même souhaitable d'établir une sociologie du travail de scénariste et

¹ Au cours de nos recherches, nous avons aussi rencontré : Paolo Virzi, Davide Marengo et Emanuele Crialese au festival de Tremblay en France, éditions 2005, 2006, 2008 ; Maria Antonietta De Lillo au festival du Cinéma italien d'Annecy, en 2005 ; Stefano Benni à Paris, lors de la traduction de son roman *Margherita dolcevita* en 2008 ; Maria Sole Tognazzi à Rome, en janvier 2005. Une partie de ces entretiens a été publiée dans le journal *Focus-magazine*, c'est pour cette raison que nous ne les avons pas unis aux autres entretiens qui sont inédits en France.

de voir ses implications dérivant de son statut d'écrivain ainsi que son processus d'autonomisation par rapport au domaine littéraire. En ce qui concerne ce dernier point, nous pourrions formuler l'hypothèse que la position dominante du domaine cinématographique par rapport au domaine éditorial (ce qui relève, une fois de plus, de la sociologie historique) permet au scénariste de concevoir son travail de façon complètement innovante. Par ailleurs, il est également intéressant de noter comment les jeunes réalisateurs, qui n'ont pas encore consolidé une position forte dans le domaine, se réclament du texte littéraire afin d'accumuler un capital symbolique qu'ils n'ont pas encore.

Nous avons réuni en Annexe III, sous le titre « Le Laboratoire italien », des outils d'approfondissement tels que les entretiens avec les nouveaux scénaristes et romanciers italiens, pour montrer que l'œuvre de Cristina Comencini est axée sur une quête thématique dont la féminité est un passage clé, et qui en fait sa singularité. Mais ici nous voulons aborder les résonances et les différences avec les autres auteurs dans le contexte créatif italien. Nous voulons reprendre et réorienter le discours dont cette thèse était partie, celui de la *cinélittérature*, mouvement qui commence en 1994 et qui existe aujourd'hui encore. C'est pour cette raison que nous avons constitué un tableau de tous les romans devenus films à partir de 1994. Les rencontres que nous avons eues avec les scénaristes et les auteurs entre 2005 et 2006 confirment nos théories ainsi que la liste des romans devenus films à partir de cette date et jusqu'en 2008.

ANNEXE I

L'entourage de Cristina Comencini

A. La famille Comencini

Souhaitant concentrer notre attention sur des dates clés de la formation artistique de Cristina Comencini, nous nous focaliserons sur la période comprise entre 1974 et 1978. Cristina Comencini a vécu jusqu'alors au sein d'un véritable clan, où se sont trouvées mêlées l'expérience du Nord (le père) et les traditions du Sud (la mère), et qui affichait une préférence, un respect pour la France et où l'esprit laïque était très fort. C'est au cours de ces années qu'émerge chez elle un double mouvement de fuite et de retour : fuite par rapport à sa famille à travers les études, retour à la vie privée en créant sa propre famille.

« Quand on est jeune, on cherche à fuir une tradition familiale comme la mienne, afin de trouver son chemin et être indépendant.² » Effectivement, en 1976, Cristina Comencini est mariée et a déjà deux enfants ; elle termine ses études en économie, travaille, devient indépendante :

« Pendant des années, j'ai écrit le soir et fait des recherches en économie le matin. À ce moment-là, j'avais déjà deux enfants. À vingt ans, je faisais beaucoup de choses. Puis j'ai décidé de me consacrer entièrement à l'écriture. J'ai quitté mon emploi et j'ai commencé à écrire des scénarios et des récits.³ »

Cristina Comencini a probablement ressenti un sentiment d'étrangeté par rapport à ses contemporains, de même que son père s'était senti un étranger au cours de ses études universitaires en France, après avoir passé son adolescence à Agen⁴. En même temps, elle a grandi dans un milieu où la rigueur et les valeurs morales étaient présentes au quotidien :

² « Quando si è giovani, si tenta di sfuggire da una tradizione familiare di questo tipo, perché uno vuol percorrere la propria strada da solo, per conto proprio » (c'est nous qui traduisons). Cf. Emilia Costantini, « La saga Comencini », in *Corriere della sera*, 19/11/2006, p. 15.

³ « Per molti anni ho scritto la sera e fatto ricerche economiche durante il giorno. In quel periodo avevo già due figli. Quando avevo vent'anni facevo molte cose. Poi ho deciso di dedicarmi completamente alla scrittura. Ho lasciato l'ufficio in cui mi occupavo di ricerche economiche e ho cominciato a scrivere racconti e sceneggiature. » Cf. Flavia Laviosa, « Flavia Laviosa speaks with the Italian Director Cristina Comencini », *op. cit.*

⁴ Cf. Luigi Comencini, *Infanzia, vocazione, esperienze di un regista* ; Milano, Baldini & Castoldi, 1999, trad. fr. (Jean Baisnée), *Enfance, vocation, expérience d'un cinéaste*, Nîmes, Chambon, 2000, p. 44. Pour les pages et les citations, nous nous référons à l'édition française.

« Nonna Mimi était Suisse vaudoise, une vraie combattante. Au cours des années 70, à Milan, elle devint Mimi la Rouge ; elle était abonnée à *Lotta Continua*⁵ et ouvrait les portes de sa maison à tous les révolutionnaires. [...] Pendant les années 70 on hébergeait des exilés politiques sud-américains, des amis, la porte était toujours ouverte. On nous a appris à respecter tout le monde, à être humble, à ne pas donner de l'importance à l'argent car, comme cela arrive souvent dans le monde du cinéma, un jour il y en avait et l'autre non. On nous incitait à lire des livres et pas des bandes dessinées, même si moi, en cachette, j'achetais *L'intrepido*⁶. On voulait nous donner une éducation où la culture, les livres et les bibliothèques avaient de l'importance.⁷ »

Luigi Comencini est né à Milan, en 1913. « Son enfance fut bourgeoise, sereine, dominée par une éducation de type calviniste.⁸ » Il a été élevé en suivant les préceptes de l'Église protestante vaudoise italienne que sa mère Mimì lui avait transmis, mais, comme il le dira ensuite, « je m'en suis éloigné quand je suis devenu socialiste⁹ ». Quand Luigi Comencini annonce à ses parents qu'il veut faire du cinéma, il se heurte à l'idée selon laquelle le cinéma est une activité corruptrice.

« Mais il est certain par ailleurs – ses œuvres le démontrent – qu'il a eu un mouvement de révolte contre ce type d'éducation [...]. Naturellement, cette enfance a aussi laissé dans sa personnalité des traces que nous retrouvons dans ses films.¹⁰ »

⁵ *Lotta Continua* fut à l'origine une formation politique née à l'automne 1969, le premier numéro du journal sort en novembre, suite à une scission (l'autre partie deviendra *Potere operaio*, littéralement Pouvoir ouvrier), au sein du mouvement ouvriers-étudiants. Le journal était caractérisé par une connotation politique très forte liée au mouvement des étudiants et des femmes. C'était le porte-parole de ces mouvements. Cf. Luigi Bobbio, *Storia di Lotta Continua*, Milano, Feltrinelli, 1988.

⁶ Il s'agit du titre d'une des revues les plus vendues pendant les années 70. Dans cette publication au format 19x24 paraissaient des bandes dessinées dont les personnages les plus célèbres étaient Billy Bis et Lone Wolf, des interviews et des histoires vraies. Le ton mélangeait savamment mélodrame et suspense, prenant sa source du côté populaire de l'expression artistique. Cf. Gianni Bono, *Guida al fumetto italiano*, vol. 2. Milano, Epierre, 2002 et Franco Fossati, *I Fumetti*, in *100 personaggi*, Milano, Longanesi, 1977.

⁷ « Nonna Mimì, era una svizzera valdese molto combattiva : negli anni 70 a Milano, diventò Mimì la rossa, era abbonata a *Lotta Continua* e apriva casa a tutti i rivoluzionari [...] Negli anni 70, ospitavamo esuli politici sudamericani, amici, c'era sempre la porta aperta. Ci hanno insegnato a rispettare tutti, ci ricordavano di essere umili, di non dare peso ai soldi, che un giorno c'erano e l'altro no, come accade a chi fa il cinema, ci spingevano a leggere libri e non fumetti; io compravo di nascosto *L'intrepido*, ci educavano a dare importanza soltanto alla cultura, agli studi, alle biblioteche », in B. Palombelli, *Registi d'Italia*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 72-73.

⁸ Jean Gili, *Luigi Comencini*, Paris, éditeur, 1981, rééd. 2003, p. 97 ; nous nous référons à l'édition de 2003.

⁹ Cf. Luigi Comencini, « En guise d'autoportrait », in *Positif*, n° 156, fév. 1974.

¹⁰ *Ibid.*

L'idée de famille pour Luigi Comencini se conçoit comme lien affectif stable. Cette stabilité est nécessaire pour l'éducation des enfants puisque pour grandir, l'enfant a besoin de deux figures : le père et la mère. Mais il reconnaît :

« Je me rends compte que j'ai toujours privilégié la figure paternelle dans mes films, alors que dans ma vie personnelle, c'est la figure de la mère qui m'a davantage influencé. Je n'ai eu que peu de rapports avec mon père. Il est mort quand j'avais 18 ans ; et la figure du père est restée en moi comme quelque chose de fascinant, de mystérieux.¹¹ »

La présence paternelle réduite au minimum, et une mère, écrit Luigi Comencini, qui « a gâché mes relations avec mon père et aussi avec les autres [...]. Elle était jalouse. Elle voulait gérer mes relations elle-même.¹² » Nous serions tentée de lire la production comme un long récit¹³ quasi autobiographique, mais ce serait une interprétation réductrice de l'œuvre de Luigi Comencini : « Je répugne à l'autobiographie¹⁴ », disait-il en effet. Cette volonté de ne pas être autobiographique s'explique aussi par son attitude à ne parler que de ce qu'il connaît, et nous croyons qu'en affirmant la primauté de l'expérience personnelle directe, il ne ressentait pas le besoin de mettre en scène le je. C'est peut-être une des raisons, comme Jean Gili le souligne, pour laquelle il a filmé les enfants et a toujours mis au centre de son œuvre ce moment de révolte contre le monde des adultes.

Dès son mariage (1949), Luigi Comencini choisit Rome comme ville de résidence, parce que c'est dans la capitale que les films se font et que les producteurs habitent¹⁵. Il se marie avec une princesse napolitaine, Giulia, qui vient d'un milieu différent :

« Ma maman, Giulia, est la fille de la princesse Eleonora Grifeo de Partanna. Elle possédait beaucoup de titres mais aucune propriété, elle a toujours été une catholique authentique, sincère.¹⁶ »

Ce sera le monde du cinéma¹⁷ où « personne ne te demande d'où tu viens¹⁸ » qui permettra la rencontre et la compréhension de ces deux univers distincts, celui des

¹¹ Aldo Tassone, *Le cinéma italien parle*, Paris, Édilig, 1982, p. 92.

¹² J. Gili, *Luigi Comencini, op. cit.*, p. 140.

¹³ « Ainsi, dès 1946, Comencini a une vision des choses qui annonce les développements ultérieurs ; comme si, en fin de compte, un cinéaste ne tournait jamais qu'un seul film. » *Ibid.*, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 139.. En général, Luigi Comencini répugne aussi à la biographie, au bénéfice de son travail et de la structure qui s'en dégage.

¹⁵ J. Gili, *Luigi Comencini, op. cit.*, p. 12.

¹⁶ « Mamma Giulia, figlia della principessa Eleonora Grifeo di Partanna, tanti titoli e niente proprietà, è sempre stata una cattolica, vera, sincera. », in B. Palombelli, *Registi d'Italia, op. cit.*, p. 72.

femmes napolitaines et celui de l'homme timide du Nord. Giulia Grifeo di Partanna appartient à une famille de l'aristocratie italienne du Sud, composée de nombreuses femmes, qui vivent les sentiments et aiment et racontent des histoires. Luigi Comencini et sa femme ont eu quatre filles : Paola, Cristina, Eleonora et Francesca¹⁹. Cristina et ses sœurs ont donc vécu dans cet univers à moitié peuplé par les histoires de famille (les princesses napolitaines, la grand-mère aristocratique et révolutionnaire) et les histoires cinématographiques (*Incompreso*, *Bambini in città*).

Cristina a vécu, partagée entre la culture italienne et la culture française, entre la présence de sa mère, de ses sœurs, de ses rares oncles et de ses nombreuses tantes, entre ses grands-mères, à Naples et à Ischia, où elle passait ses vacances, à Milan où elle allait voir sa grand-mère paternelle et à Rome où elle habite toujours. La vie de famille de Cristina sera ponctuée par l'absence de la figure paternelle et par les séances de préparation de scénarios et de films à réaliser.

Au cours de l'enfance de Cristina, son père connaît des moments de grande notoriété (*Tutti a casa*, *La ragazza di Bube*), la critique apprécie sa valeur artistique. En 1974, la carrière de Luigi Comencini obtient en France une reconnaissance officielle de la part de la critique, grâce à la revue *Positif* et à Simon Mizhari²⁰. C'est par cette reconnaissance transalpine de son activité de cinéaste qu'un nouveau volet dans sa carrière va s'ouvrir.

B. Luigi Comencini et la télévision

Quand Luigi Comencini, au cours des années 1970, commence à travailler pour la télévision italienne, celle-ci fait encore partie de ce qu'Umberto Eco appelle la « paléo

¹⁷ La rencontre entre Luigi Comencini et sa femme a eu lieu au théâtre Eliseo, lors de la représentation de *Filumena Marturano* d'Edoardo De Filippo, à Rome, en 1947. Cf. Sara Leggi, « Biografia », in *Luigi Comencini, il cinema, i films*, A. Aprà ed., Venezia, Marsilio, 2007, p. 246.

¹⁸ « Nessuno ti chiede da dove vieni ». Cf. Cristina Comencini, *Passione di famiglia*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 115.

¹⁹ Cristina est née en 1956, Paola en 1952, Eleonora en 1958, Francesca en 1961. Toutes les filles Comencini travaillent dans le domaine du cinéma. Cristina et Francesca sont réalisatrices et scénaristes, Paola s'occupe du décor et Eleonora est productrice.

²⁰ On doit à Simon Mizrahi, décédé en 1992, la défense du cinéma italien en France grâce « à son inlassable travail », selon la définition de J. Gili, *Luigi Comencini, op. cit.*, p. 12.

télévision²¹ ». Ce passage par l'enquête télévisuelle documentaire lui donne l'occasion de dévoiler l'image réelle de la famille italienne. Ses adaptations des classiques pour l'enfance – *Pinocchio*²² et *Cuore*²³ – ont rencontré un véritable succès populaire, puisque les Italiens connaissaient bien les histoires de Pinocchio et les récits du mois du livre *Cuore*. Ces adaptations lui ont fourni la possibilité de mettre en scène « l'absence du père dans la famille italienne d'aujourd'hui, l'inadaptation de la culture scolaire par rapport à la culture absorbée à l'extérieur²⁴ ».

Entre 1970 et 1986, moment charnière du passage de témoin entre la télévision publique et le pouvoir des télévisions commerciales, ses documentaires (*I bambini e noi* et *L'amore in Italia*) et ses adaptations télévisuelles des classiques de la littérature enfantine (*Pinocchio* et *Cuore*) témoignent de cette volonté didactique et pédagogique. Luigi Comencini, de son premier film en 1946 (*Bambini in città*) jusqu'au dernier (*Marcellino*, 1992), n'a jamais cessé de rechercher des formes nouvelles, avec « une prédilection pour les films intimistes, ce qui n'a jamais été très populaire en Italie²⁵ ».

En 1978, le documentaire *L'amore in Italia*, un « portrait sans fard²⁶ » de la société italienne, était un voyage au cœur des habitudes italiennes, par rapport à un thème, l'amour et la sexualité souvent mis en discussion au cours des années 1970. Cette enquête de Comencini montrait les contradictions des positions moralisatrices et proposait une mosaïque sur la manière de vivre du couple et la vie de famille. L'enquête sur la sexualité²⁷ de Pier Paolo Pasolini, en 1965, avait été une grande première dans le

²¹ Le néologisme fut créé par Umberto Eco dans sa rubrique hebdomadaire «La bustina di Minerva» dans le magazine *Espresso* en 1983. C'est dans cet essai que U. Eco définit comme paléo-télévision la télévision des origines, celle de 1954 à 1980, qui avait un but didactique et pédagogique. Eco en reparlera ensuite dans «TV. La trasparenza perduta». In: *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 163-179. Le terme sera développé aussi par F. Casetti et R. Odin «De la paléo à la néo-télévision : une approche sémiopragmatique», in *Communications*, 51, Paris, EHESS, 1990.

²² *Pinocchio* est le prénom du pantin du roman italien éponyme du XIX^e siècle créé par Carlo Collodi. Sur ce texte et l'adaptation de Luigi Comencini, cf. J. Gili, *op cit*, pp. 55-70.

²³ *Cuore*, roman d'Edmondo De Amicis, publié en 1886, a voulu représenter la conscience de l'identité nationale par l'utilisation d'un langage simple et clair, c'est une œuvre qui a servi de trait d'union entre les Italiens bien avant la naissance de la télévision.

²⁴ Cf. J. Gili, *Luigi... op. cit*, p. 56.

²⁵ Aldo Tassone, *Le cinéma italien parle*, Paris, Edilig, 1982, p. 88.

²⁶ Cf. Jean Gili, *op. cit.*, p. 89.

²⁷ *Enquête sur la sexualité (Comizi d'amore)*, 1965. Avec : Pier Paolo Pasolini (l'interviewer), Lello Bersani (voix du speaker), Graziella Chiarcossi (la fiancée) et dans leur rôle, Ignazio Buttita, Adele Cambria, Camilla Cederna, Peppino Di Capri, Oriana Fallaci, Graziella Granata, Antonella Lualdi,

genre lorsque le cinéaste avait entrepris une traversée de l'Italie en posant la même question, que Comencini posera en 1978 : « Qu'en est-il de l'amour ? » Cet objectif de toucher un vaste public explique pourquoi Luigi Comencini a travaillé pour la télévision, puisque pour lui c'est un instrument qui oblige à prendre contact avec les gens.

L'amore in Italia de Luigi Comencini se déroule quatre ans après l'introduction du nouveau droit de la famille et du divorce, et au cours des discussions sur la loi 194 qui autorisera l'avortement. En 1974, le nouveau droit de la famille²⁸ donnera à la femme les mêmes droits que l'homme et la loi sur le divorce, votée en 1970 mais effective après le référendum de cette même année, deviendra une réalité. Toujours en 1974, le Parti communiste italien propose un « *compromesso storico* » à l'adversaire de toujours, la Démocratie chrétienne. Les années 1974 à 1978 voient s'approfondir l'alliance entre le PCI et la DC. Simultanément, les luttes s'accroissent et les mouvements sociaux des jeunes, des femmes et des ouvriers rompent définitivement avec toute représentation institutionnelle²⁹. Ce furent aussi les « années de plomb³⁰ », où le terrorisme fit son apparition. Pour le dire avec Jean Gili : « C'est un regard sur l'Italie dans un moment de transition et de confusion, de perte de valeurs et de certitudes, de recherche laborieuse d'autres certitudes.³¹ ».

Les Italiens ont l'impression de vivre un moment de changement radical, les jeunes et les femmes croient que la réalisation de la « lutte des classes » est possible. En arrière-plan, l'Italie³² connaît de profondes transformations qui vont bouleverser la vie

Alberto Moravia, Cesare Musatti, Giuseppe Ungaretti. 1h30.

²⁸ Sur la portée de cette loi dans le panorama italien, voir Daniela Verdura-Rechenmann « Il nuovo diritto di famiglia italiano: speranze e realtà », in *Civiltà italiana*, Anno XV, n.1, Perugia, 1990, pp. 121-159.

²⁹ Les mouvements sociaux étaient alimentés par les conséquences des politiques de déflation monétaire et de restructuration industrielle par lesquelles s'organisait une première sortie du « fordisme » du système productif italien. Or, le « compromis historique » s'était justement bâti autour de ces politiques d'austérité contre lesquelles se dressait la mobilisation sociale.

³⁰ Cf. *Die Bleierne Zeit (Les années de plomb)*, Allemagne, 1981, Durée : 106 minutes, réalisation : Margarethe von Trotta, scénario : Margarethe von Trotta, production : Eberhard Junkersdorf, musique : Nicolas Economou, photographie : Franz Rath, montage : Dagmar Hirtz, décors : Barbara Kloth et Georg von Kieseritzky, costumes : Monika Hasse et Jorge Jara, interprètes : Jutta Lampe (Juliane), Barbara Sukowa (Marianne), Rüdige Vogler (Wolfgang), Doris Schade (La mère), Véréenice Rudolph (Sabine), Luc Bondy (Werner), Franz Rudnick (Le père). C'est la dénomination, à partir du titre du film de Margarethe Von Trotta, donnée par les historiens pour décrire cette période où les attaques terroristes se multiplient contre l'Etat.

³¹ Cf. J. Gili, *Luigi Comencini, op. cit.*, p. 72.

³² Pour ce qui concerne l'histoire italienne de ces années, cf. Robert Lumley, *Dal 68 agli anni di*
308

quotidienne, et surtout des femmes : c'est l'ère nouvelle, en un mot, de la pilule, du divorce et de la machine à laver³³. Tout au long de sa carrière, Luigi Comencini a voulu unir : « [sa] recherche du contact avec le public : à chaque insuccès je fais un film qui rassure, et comme celui-ci a du succès, j'essaie à nouveau de faire un film inquiétant³⁴. » Cette attention pour le « populaire » explique, comme l'a souligné Jean Gili³⁵, le désir du cinéaste de concilier – au-delà de toute catégorisation générique rigide – sa pratique des genres. Cette hybridation constante a été, selon Masoni :

« ... le résultat d'un travail cohérent commencé en 1946 (*Enfants dans la ville*), dont le centre a toujours été la famille, sujet controversé dans un pays comme le nôtre, qui, même s'il est traversé et critiqué par un mouvement anticlérical, a souffert et souffre du rappel constant, viscéral et institutionnel du catholicisme. La laïcité de Luigi Comencini n'a jamais voulu se servir des abstractions, il a toujours préféré opter pour une critique interne, modérée, au moins en apparence, dans l'approche du sujet. Cela n'a pas limité sa rigueur morale et son analyse subtile des sentiments.³⁶ »

Luigi Comencini souligne davantage sa vocation à vouloir rendre accessible le produit cinématographique, afin de faire passer un message laïque :

piombo. Studenti e operai nella crisi italiana, Firenze, Giunti, 1998. Pour l'histoire contemporaine, nous renvoyons à Paul Ginsborg, *L'Italia del tempo presente, famiglia società civile, stato, 1980-1996*, Torino, Einaudi, 1998.

³³ L'invention de la machine à laver date de 1797, ce fut un Américain, Nathaniel Briggs, qui déposa le brevet. Cet électroménager commença à faire partie de la vie des familles italiennes dans les années 1960.

En 1951, aux États-Unis, le Dr. Gregory Pincus ouvre un centre de recherche en biologie pour travailler sur les hormones sexuelles. En 1956, il met au point, avec son équipe, une combinaison de progestérone et d'œstrogène de synthèse, médicament hormonal qui bloque l'ovulation : c'est la première pilule, baptisée Enovid. Cette découverte a été rendue possible grâce à ce chercheur et à deux femmes : Katherine McCormick, qui a financé cette recherche, et Margaret Sanger, la fondatrice du Planning Familial. La pilule est commercialisée pour la première fois en Allemagne fédérale en 1956, avant même que la vente ne soit autorisée dans le pays de son invention, les États-Unis (en 1960). Elle ne sera autorisée en France qu'en 1967. Et en Italie en 1974. Quant au divorce, il devint définitif après le référendum de 1974, la loi avait été votée en 1971.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 10.

³⁶ « Si tratta, alla fine, dell'esito coerente di un lavoro cominciato nel lontano 1946 (*Bambini in città*), al cui centro è sempre stata la famiglia; tema controverso - in un paese come il nostro che, pur attraversato da ventate critiche e da movimenti anticlericali, ha subito e subisce il costante richiamo di un viscerale e istituzionale cattolicesimo - che il laico e protestante Comencini, non ha mai voluto affrontare secondo astrazioni di principio, preferendo invece una critica per linee interne. Moderato nell'approccio almeno in apparenza, ma rigoroso per moralità, sottile nell'analisi quanto caparbio nella difesa dei sentimenti, Comencini lascia trasparire dalla sua opera tarda una franca sensibilità autobiografica. Se non riferisce contrasti effettivamente vissuti. » Tullio Masoni « Stato di famiglia. La battaglia civile (e amorosa) di Comencini », in *Luigi Comencini : il cinema e i film* (Adriano Aprà ed.), Venezia, Marsilio, 2007, p. 32-33.

« Un film est avant tout un spectacle destiné à un public populaire [...]. Lui-même a constamment cherché à mettre le plus d'intelligence possible dans un spectacle qui reste néanmoins populaire³⁷. »

Travailler pour la télévision a permis à Luigi Comencini de se confronter à l'exercice du documentaire dont le but principal est d'informer. Il fallait chercher des témoins fiables et représentatifs, se documenter, interpréter en gardant à l'esprit une certaine objectivité : *I bambini e noi* et *L'amore in Italia* ont donné à Luigi Comencini la possibilité de parcourir l'Italie, de nous faire voir par exemple que :

« En Italie on ne lit pas les journaux mais les hebdomadaires d'évasion qui ne parlent de rien [...]. Je considère que l'enquête est une juste amende payée à l'évasion, évasion à laquelle nous contrainst une certaine structure commerciale du cinéma dont nous sommes tous victimes.³⁸ »

Comencini a filmé le contraste entre les campagnes à l'abandon et les villes, les divisions, l'égalité ou au contraire les différences sociales et culturelles, l'absence du père. Il en est ressorti un portrait étonnant et détonnant des Italiens, un peu trop à l'avant-garde pour l'époque.

Cristina Comencini, bien qu'elle ait commencé sa carrière en aidant son père à écrire le scénario pour des adaptations pour la télévision, n'a plus voulu y travailler. Elle appartient aux *sfiorati*³⁹, c'est ainsi que nous avons désigné les auteurs de romans et de films – trop jeunes pour le mouvement de 1968, trop proches des années de plomb (1970-1978), trop loin du mouvement des jeunes en 1985. Ces auteurs ont connu les importantes réformes politiques et sociales des années 1970 et ont dû faire face au deuil des grands cinéastes et romanciers qui décèdent au cours des années 1980⁴⁰. Les *sfiorati* ont fait leurs premiers pas en travaillant pour la télévision commerciale, qui recrutait alors de jeunes talents pour ses émissions. Plusieurs d'entre eux sont passés par l'expérience de Gaumont⁴¹ en Italie. Ils incarnent le style « Italie vieux pays jeune nation⁴² » et s'évertuent à créer une nouvelle modalité d'expression, celle de la pellicule

³⁷ L. Comencini, *op. cit.*, p. 119

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Sandro Veronesi, *op.cit.*. Nous nous référons entre autres à Gabriele Salvatores, Paolo Virzì, Francesca Archibugi, ou dans la littérature à Carlo Lucarelli, Margareth Mazzantini, Elena Ferrante.

⁴⁰ Nous nous limitons à citer la disparition de Calvino en 1985 et Fellini en 1990.

⁴¹ Sur l'expérience Gaumont en Italie, voir Jean-Claude Mirabella, *Le cinéma italien aujourd'hui (1976-2001)*, Roma, Gremese, 2003, p. 14-21. Francesca, la sœur cadette de Cristina, s'était mariée à Toscan du Plantier, le patron de Gaumont.

⁴² C'est la formule adoptée par l'historien Ginsborg, pour souligner la différence entre l'unification

imaginaire. Ils ont l'intuition d'un désir du public auquel le cinéma, la télévision et la littérature peuvent donner une réponse. Au moment où triomphe la télévision commerciale, en 1989, Cristina Comencini se prépare à la réalisation de ses premiers films (et à la publication de son premier roman) hors du système télévisuel, tout en réélaborant les thèmes hérités de son père.

C. Héritage et culture cinématographiques

Du premier scénario, *Il matrimonio di Caterina*, en 1982, à son dernier roman, *Quando la notte*, en 2009, la famille est au centre de l'écriture de Cristina Comencini. Elle ne cesse de se poser la question de la difficulté de l'homme et de la femme à s'engager dans une famille et à ne pas perdre leur identité. Amour et famille, deux éléments que nous retrouverons tout au long de la carrière d'écrivain et de cinéaste de Cristina Comencini, réinterprétés du point de vue de la femme. Mais que décrit-elle de quels sont les éléments de l'héritage paternel qu'elle fera siens, et de quelle manière ?

L'héritage du père par rapport aux éléments que nous venons de mettre en évidence se fait à travers trois films clefs : *La Ragazza di Bube* (1963) auquel Cristina a assisté en allant sur le lieu du tournage et qu'elle considère comme un des meilleurs films de son père ; *L'Incompreso* (1967) décrit les étapes de l'incompréhension entre un père et son fils après le décès de la mère. » Thème repris dans *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano* (1969) où elle jouera même un petit rôle, et comprendra que la carrière d'actrice n'est pas pour elle. *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano* lui donne le goût des histoires en costumes et du XVIII^e, siècle des philosophes et de la théorisation de la liberté.

Luigi Comencini en 1980, tournant *Voltati Eugenio (Eugenio)*, nous montre les premières répercussions des années 1970 sur la famille, et notamment le désarroi des parents d'Eugenio :

« Par bien des aspects – dans le droit fil des nombreux films que Comencini consacre à l'enfance – *Eugenio* est une œuvre de synthèse, une œuvre dans laquelle le moraliste attentif à son temps qu'a toujours été Comencini trouve les accents les plus justes pour dire combien, en un moment de crise des valeurs, en un moment donc où s'accroît le divorce entre les façons d'être, de sentir et les façons de penser, il est difficile d'être un homme ou une femme responsables et, par voie de conséquence, de trouver une relation équilibrée avec les enfants.⁴³ »

Luigi Comencini a décrit ainsi au cinéma, à travers les yeux des enfants (*L'incompris, Eugenio*), la famille, ses contrastes, ses crises, non sans constater que l'émigration est un « drame⁴⁴ ». L'éloignement du père va en effet faire de l'enfant un déraciné par rapport à sa culture d'origine : le père lointain ne pourra plus représenter un modèle

⁴³ J. Gili, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁴ L. Comencini, « En guise d'autoportrait », in *Positif*, n° 156, février 1974.

pour ses fils qu'il ne voit pas grandir et qui, lorsqu'il revient, ne pensent qu'au moment où il va repartir. La mère, de son côté, obligée à un matriarcat involontaire, ne sera pas prête pour ce rôle nouveau de chef de famille.

Cristina rend hommage à son père et déclare au cours d'une interview au journal *Repubblica* :

« J'ai eu la chance de commencer avec lui en écrivant, j'ai apporté à son cinéma des idées personnelles féminines d'une génération différente de la sienne : il m'a donné la possibilité de définir par contraste ce qui m'entoure : en premier lieu, les personnages féminins puis le choix, la volonté de moins préciser ce que nous sommes en train de raconter [...]. Je veux dire que notre génération, par rapport à celle de nos pères, aime les personnages moins définis, davantage évoqués que décrits : le risque est d'avoir des films plus mignons, un peu légers certes, mais où nous atteignons un degré de vérité plus profond par rapport au passé.⁴⁵ »

Ce discours met en évidence trois éléments fondamentaux de la transmission de savoirs entre le père et sa fille. Sa tentative de « se définir par contraste » avec ce qui l'entourait (son père, la télévision, le cinéma) conduit Cristina, comme nous l'avons vu, à la création d'un moi féminin : Cristina Comencini en définissant non seulement le rôle de la mère – mais aussi celui de la femme en général – donnera une nouvelle impulsion à cette figure du père lointain.

Dans presque tous les romans de Cristina Comencini, les protagonistes masculins (Guido Forte, Francesco, Marco, Mario) sont des hommes qui ont dû grandir seuls. Leurs pères sont morts ou toujours lointains. Souvent à la naissance de leur progéniture, ils rentrent en crise (*Il cappotto del turco*, *L'illusione del bene*) et trahissent (*Le pagine*, *Il cappotto*) ou abandonnent leur femme (*Passione di famiglia*) pour ensuite se repentir et réintégrer à plein titre leur rôle de père.

De cette interview de février 1990 à *Repubblica*, il ressort clairement que sa différenciation par rapport au père passe aussi par la forme (les personnages évoqués plutôt que décrits, la légèreté). Comme nous l'avons déjà annoncé, Cristina Comencini utilise la forme très particulière de la cinécriture (analysée en détail dans le chapitre 3). Au cinéma, elle utilise des images récurrentes et une manière de filmer qui intègrent l'écriture et la lecture. Dans cette utilisation de la cinécriture, elle fait œuvre d'originalité.

⁴⁵ « Ho avuto la fortuna di cominciare con lui scrivendo: ho dato, credo, al suo cinema delle cose mie, di donna, e di generazione diversa dalla sua. E lui mi ha dato la possibilità di definire, per contrasto, le cose più vicine a me: in primo luogo i personaggi femminili e poi, forse, anche la scelta e la volontà di minore definitezza delle cose che si vanno raccontando[...]. Voglio dire che la nostra generazione, rispetto a quella dei padri, ama i personaggi meno definiti, più tratteggiati. Il che ci fa rischiare film carini, un po' leggeri, in cui però si raggiunge un grado di verità maggiore rispetto al passato » In *Repubblica*, 2/2/1990, p. 35.

Cristina Comencini, comme le souligne elle-même, a « eu la chance » de « commencer en écrivant ». Une chance, certes, puisqu'elle a pu faire ses premiers pas aux côtés de son père un des grands cinéastes de l'époque. Mais aussi un poids, et elle précise qu'elle a commencé avec lui « en écrivant ». L'écriture, en effet, est alors pour elle une sorte de révolte pour s'affirmer, et les études d'économie, une véritable rébellion par rapport à l'activité principale de la famille⁴⁶ : « Dans mes deux premiers livres, on pourrait banalement dire que j'ai successivement réglé mes comptes avec mon père et avec ma mère.⁴⁷ »

Exception faite pour son premier film, *Zoo* en 1988, où la protagoniste est une jeune fille Martina, dans ses autres films et dans ses romans, les personnages principaux seront des adultes. Toutefois les enfants sont présents dans ses films, comme instance narratrice secondaire : les adolescents ont un regard plus lucide sur la situation des adultes (*Matrimoni*, *Il più bel giorno della mia vita*). Au moment du passage de l'enfance à l'adolescence (*I divertimenti della vita privata*, *Il più bel giorno della mia vita* et *Il Bianco e il nero*), les enfants sont souvent le point de départ des conflits conjugaux. Les enfants ne peuvent pas cacher la vérité, ils la voient et la montrent aux adultes. Par exemple, dans *Il più bel giorno della mia vita*, nous voyons l'infidélité de Rita la mère filmée par la caméra de sa fille Chiara. Dans *Bianco e Nero*, Félicité, la petite fille noire a le désir d'une Barbie blonde, elle veut la même poupée que les autres, elle veut à tout prix s'intégrer dans la société des Blancs qui la repoussent ; en cela, elle explicite le désir caché de sa mère : celui de connaître des Blancs. Quand Félicité vole la Barbie à la petite Giovanna, elle fait comprendre à sa mère son désir d'être comme les autres filles et la met à elle face à son attrait pour les Blancs. C'est sur cette problématique récurrente – comprendre les désirs cachés des adultes – que sa pensée mûrit et elle nous propose des situations différentes comme elle l'a fait dans *Il più bel giorno* ou dans son dernier roman *Quando la notte*. Cristina Comencini utilise la mise en abyme du désir féminin pour « transduire » le malaise de sa génération à s'affirmer, dans un univers qui ne veut pas intégrer les différences et où la tendance à se renfermer sur les stéréotypes du passé devient, chaque jour, plus forte et bouleversante.

Le système de citations⁴⁸ et ou de mise en abyme qui est le sien tout au long de sa carrière cinématographique est un des moyens pour souligner l'importance de certains

⁴⁶ Cf. www.CristinaComencini.it. L'onglet biographie. De l'économie elle apprendra la rigueur et la méthode. [consulté le 15 septembre 2008].

⁴⁷ Valérie Marin la Meslée, « Relier les lambeaux de la mémoire », in *Magazine littéraire*, n. 409, mai 2002, p. 59. Il s'agit du numéro dédié aux écritures du moi.

⁴⁸ Cet aspect des citations intertextuelles et visuelles, ainsi que celui des autocitations ou citations autoréférentielles est un des éléments de son style, il a été détaillé lors de l'analyse du chapitre 3.

réalisateurs sur sa formation. Dans l'ère postmoderne, l'héritage culturel, surtout celui d'une artiste, ne peut se limiter à celui de ses parents, en l'occurrence celui de son illustre père. Elle-même a reconnu cette « dette » au cours d'une table ronde au festival de Venise, en 2005 :

Je pense que le cinéma italien est un grand cinéma qui n'a pas du tout été soutenu : j'ai toujours été choquée par cette attitude. Mon père [...] en souffrait énormément. Je n'aime pas faire des discours abstraits et j'ai toujours essayé de dire des choses en me servant de l'Histoire. Pour la première fois j'ai eu envie, à la fois dans le roman et dans le film, de faire référence à quelque chose qui nous émeut en profondeur et qui doit se poursuivre, car aucune génération ne vient au monde sans rapport avec les précédentes. Et si nous voulons être honnêtes, tout d'abord, j'ai mis Fellini, parce qu'il axe la création sur un système adapté à la seule narration filmique et raconte l'Italie ; il n'est jamais idéologique, son œuvre est entièrement anticonformiste et totalement libre [...]. Mais je pense que tous les réalisateurs que j'ai nommés [...] sont tous grands et, bien sûr, je voulais commencer par eux.⁴⁹

Cristina Comencini considérait qu'aller voir les films de Pontecorvo, Petri et Fellini⁵⁰ était un acte « militant » et elle s'est nourrie, pendant toute sa formation, des œuvres du cinéma italien, européen et américain.

De Fellini elle a gardé le goût pour un monde onirique, mais tandis que le monde des rêves felliniens nous amène dans un univers délirant, grotesque, imaginaire, les rêves des protagonistes comenciniens sont moins irréels et ont pour fonction de révéler un secret et de susciter l'évolution du personnage. Elle lui rend explicitement hommage et le cite dans *la Bestia nel cuore* et dans *Bianco e Nero*. Nous le constatons dès *La fine è nota* (les séquences de raccord entre le passé et le présent) pour arriver au *travelling* initial de *La bestia nel Cuore*. C'est dans la manière dont elle se sert de la caméra pour filmer les acteurs et habituer le spectateur à l'irruption du surnaturel dans le récit, que ces influences seront les plus remarquables. Cette utilisation du surnaturel (*Matrimoni*, *Liberate i pesci*) représente le non-dit, le caché de ses interprètes qui ne peuvent se sortir de leur impasse qu'en ayant recours au surnaturel. Dans ses romans, au contraire, l'élément déclencheur de vérité réside dans les rêves.

⁴⁹ « Penso che il cinema italiano sia un cinema grandissimo che non è stato difeso : sono sempre stata scandalizzata da questa cosa. Mio padre, prima di ammalarsi definitivamente come è ora, era estremamente sofferente di questo e siccome non amo fare discorsi astratti e cerco sempre di dire le cose attraverso la storia, è la prima volta che mi sono sentita, sia nel romanzo che nel film di fare un riferimento a qualcosa che a noi ci fa battere il cuore e che deve continuare così, perchè nessuna generazione nasce come un fungo. E se vogliamo dirla tutta, prima di tutti ho messo Fellini Perché fonda un sistema di racconto adatto solo al cinema e racconta l'Italia, dunque non è mai ideologico, il suo è un cinema completamente libero e completamente anticonformista [...] tuttavia penso che questi registi che ho messo lì siano tutti registi che tutti riteniamo ovviamente grandi e con cui mi andava di aprire. » Cf. www.celluloidportraits.org : volet *round table & dintorni*. Il s'agit de la transcription de la table ronde du 8 septembre 2005, pendant la présentation du film *La bestia nel cuore* au festival de Venise.

⁵⁰ Voir, chapitre 1 de la thèse.

Parmi ses autres pères cinématographiques, elle cite explicitement Orson Welles dans la séquence du cauchemar de *La bestia nel cuore* par le détail du réveil. Alfred Hitchcock lui inspire le goût de l'intrigue et du *suspense* (voir par exemple la façon de filmer en colimaçon qui illustre le générique de *Vertigo*). Billy Wilder, Robert Altman, Woody Allen et Pedro Almodovar, auxquels elle se réfère quand elle tourne ses comédies, sont une source d'inspiration non seulement pour illustrer le rêve, mais aussi pour réfléchir sur les éléments réalistes et satiriques du récit. Signalons, enfin, que le cinéma de François Truffaut a eu un énorme impact sur la formation de Cristina Comencini : d'abord par le choix des thématiques abordées : l'analyse des sentiments et des femmes, l'utilisation d'un même acteur comme *alter ego* du metteur en scène, mais aussi au niveau technique. Cristina Comencini alterne au niveau de la réalisation une succession de plans, de champs et contrechamps, une longue série de *flash back*. Elle a puisé chez Truffaut sa technique de la transposition⁵¹ qu'elle utilisera par exemple dans *La fine è nota*⁵², un hommage à *Vivement dimanche*⁵³. Nous ne pouvons que souligner, encore une fois, que toutes les réécritures réélaborent, relocalisent, réévaluent. Nous ne voulons pas proposer des grilles ou des schémas préalablement codifiés, une des caractéristiques de la contemporanéité étant de ne pas rentrer, par sa complexité et sa variété mêmes, dans un cadre unique et homogène. Nous avons montré comment Cristina Comencini a effectué ce passage et la méthodologie qu'elle a utilisée.

Ainsi, l'état de la recherche pourra-t-il inventorier des travaux dans une perspective moins circonscrite au genre ou au dispositif de l'adaptation. Afin de penser les dimensions conceptuelles de ces représentations de la personne, nous avons commencé par réfléchir à l'expérience de créer une représentation de soi à l'écran : quels procès sémiotiques sont à l'œuvre ? Peut-on comparer la démarche de Cristina Comencini à d'autres auteurs qui pratiquent eux aussi les citations explicites à d'autres films. Ses personnages regardent des films, lisent des romans ne regardent jamais la télévision. Ils ne vivent que par procuration *cathodique* la vie des autres, ce qui en fait sa spécificité. En Italie, la situation est très particulière. Beaucoup de personnes regardent la télévision, puisque la majorité de la population a un niveau d'instruction et de vie extrêmement bas. Les émissions les plus populaires sollicitent la participation active du public, celle-

⁵¹ François Truffaut avait adapté le roman de Charles Williams *The Long Saturday Night*. Ce roman a été publié en annexe au *Cosmopolitan Magazine*, n. 151 en 1961.

⁵² Cf. le chapitre 2, « La recherche d'un modèle féminin intimiste ».

⁵³ *Vivement dimanche*, France, 1983. Réalisation : François Truffaut (c'est son dernier film). Avec : Fanny Ardant (Barbara Becker), Jean-Louis Trintignant (Julien Vercel), Catherine Sihal (Marie-Christine Vercel), Jean-Pierre Kalfon (le Père Massoulier), Philippe Laudénbach (maître Clément), Philippe Morier-Genoud (Santelli).

ci un peu comme la possibilité de changer de vie. Les femmes et les enfants sont les cibles principales de ces émissions surtout maintenant. Ce public est confronté à un univers familial où les rôles familiaux sont déjà bien définis dans le respect de la tradition et de la morale catholique. Jeunes et femmes ont une idée de famille traditionnelle, dans ses liens intergénérationnels faussement libertaires et au contraire bien oppressants. Cette exposition constante à la télévision de Berlusconi ne serait-elle pas en train de former des adultes fermés à une sphère publique démocratique ? Consciente du danger, Cristina Comencini et d'autres artistes se sont engagés, sans vouloir créer une école, à utiliser toutes les formes de communication avec le public, en vue d'apporter un regard différent par rapport au modèle imposé par une télévision qui ne représente pas la réalité. Consciente que le rapport avec le public passe par le respect réciproque, elle a choisi pour cet engagement civil et moral le théâtre *Due Partite* et le tout nouveau *Libere*.⁵⁴ Cristina Comencini a compris l'importance de la télévision dans la formation du goût de son public. La diversité de son style et de ses œuvres est la meilleure réponse à cette emprise du petit écran, et ses films forment un terrain fertile pour les recherches *gender* sur le cinéma dans notre pays, y compris pour relire les films des cinéastes masculins. En partant de sa propre expérience de femme, Cristina Comencini parvient à une réflexion générale sur l'être-femme dans la société italienne. Son cas particulier peut-être généralisable, ou du moins servir d'exemple de ce que nous appelons le « laboratoire italien ».

⁵⁴ À partir de 2007, les femmes italiennes sont en train de se réapproprier un espace de communication. Voir « Le donne riprendono la voce », publié par le quotidien *L'Unità* du 12 août 2009 d a n s http://www.unita.it/news/donne/88665/le_donne_si_riprendono_la_voce_tutti_gli_intervent [consulté le 13 août 2009]. Parmi les plus actives dans ce domaine, Loredana Lupperini utilise le blog, et son essai *Ancora dalla parte delle bambine* s'est vendu à 75 000 exemplaires. Lorella Zanardo, par son documentaire *Il corpo delle donne* (visible en ligne) a réussi à motiver les jeunes à regarder autrement la télévision.

. ANNEXE II

La dannazione di Madame Roland

E' cambiato l'atteggiamento delle donne nei confronti della maternità. Ma quanto?

Elisabeth Badinter ha dimostrato, attraverso la storia dell'amore materno, il carattere non naturale di tale sentimento e la sua dipendenza dai valori sociali dominanti. Dalle « femmes savantes » alle madri della patria. Anche Freud ripeté l'errore di Rousseau, il quale credeva di descrivere la natura femminile e non faceva altro che riprodurre le donne che aveva sotto gli occhi? Lavoro della madre, lavoro del padre

di Cristina Comencini

Negli anni d'oro del movimento femminista italiano uno dei temi trattati con maggior diffidenza dalle donne è stato senz'altro quello della maternità. Malgrado ci fossero, disseminati qua e là per l'Italia, collettivi di donne-madri, il tema non sembra abbia avuto le fortune di tanti altri argomenti affrontati all'interno del movimento. La generalizzazione delle consapevolezze che gruppi di donne madri andavano elaborando è mancata, e molte delle esperienze isolate di allora hanno cominciato a essere conosciute solo da pochi anni e sorprendono spesso per l'acutezza e la profondità degli interrogativi posti. Il dibattito e la lotta che si svilupparono intorno alla legge sull'aborto riportarono a galla la questione. Si riparlò di maternità per ribaltare i termini del problema discusso in Parlamento: le ragioni connesse alla scelta di essere madre venivano considerate dal movimento il vero punto di partenza, solo indirettamente ci si interrogò su quelle relative all'interruzione della gravidanza. Ma anche lì, lo sforzo polemico impedì il confronto e l'apertura di nuovi spazi di discussione.

I motivi che giustificano a posteriori la sottovalutazione del tema mi sembrano tutto sommato comprensibili, se si pensa al fuoco incrociato cui eravamo esposte in quegli anni e all'ansia che avevamo di prendere le distanze da un terreno relegato da sempre alle chiacchiere tra donne: « Troppo spesso anche tra noi, questa paura della solitudine, di essere ricacciate in un ruolo di cui conosciamo bene la sofferenza e l'esclusione, ci impedisce di affrontare tutti gli argomenti che rientrano nell'ambito di differenze oggettive, fisiche della donna. Certo possiamo sviscerare per ore (e facciamo bene) il rapporto della donna che lavora e del suo rovescio casalingo, della donna che vive sola e di quella che è ancora inserita nella famiglia perché tutte queste sono situazioni suscettibili di cambiamento, e perché il nostro punto di riferimento, anche se combattuto, è nell'indipendenza dall'uomo. Ma come articolare un



Una giovane madre con il figlio. La maternità è ritornata alla ribalta, ma, spesso, senza l'assistenza intelligente, senza il sussidio di migliaia di esperienze messe a confronto

discorso sulla nascita, quando la paura di ritornare nella « questione femminile » viene sancita dal fatto che solo noi possiamo fare bambini? Io sento che ognuna di noi ha completamente chiuso questo canale di comprensione della vita e certo mi rendo conto dei rischi che corriamo riaprendolo ». (*Differenze* 9, novembre 1978).

La maternità non affrontata nel movimento è ritornata poi a popolare i dibattiti pubblici più disparati. E' ritornata alla ribalta, ma, spesso, senza l'assistenza intelligente, senza il sussidio di migliaia di esperienze messe

a confronto. E' ritornata tema privato per eccellenza, tema corporeo, luogo inestricabile di non detti e via dicendo. Fa impressione a chi deve gran parte delle cose scoperte in quegli anni all'esperienza della maternità, con tutte le inesorabili contraddizioni che essa si porta dietro, assistere a dibattiti in cui invece di usare il nostro cervello per demistificare argomenti che la nostra cultura ha volutamente fatto rientrare nel campo della « natura », nel campo dell'irrazionalità e degli istinti, si continua a volerne ribadire i lati squisitamente femminili

e creaturali. Come se in ultima analisi l'unico risultato da raggiungere fosse quello di far gustare anche all'uomo le gioie del contatto carnale con il bambino, nei brevi ritagli di tempo che egli riesce a sottrarre alle dieci ore di lavoro giornaliero, avvisandolo inoltre di non eccedere perché il bambino in ultima istanza è nostro e guai a chi ce lo tocca.

A leggere l'ultima parte del libro di Elisabeth Badinter sulla storia dell'amore materno, recentemente pubblicato in Italia, sembrerebbe che, almeno per quanto riguarda la Francia non si debba purtroppo ancora temere molto dai padri: « Si nota che il minimo contributo materno (22%) è sempre superiore al massimo contributo paterno (15%); che le madri si occupano soprattutto delle mansioni vitali per il bambino: lo nutrono, lo curano, lo vestono, e che i padri privilegiano le mansioni meno impegnative e più piacevoli (giochi, organizzazione del tempo libero, rapporti con gli insegnanti) ».

Il libro della Badinter è importante per la storia delle donne: la ricostruzione precisa e molto documentata della *dedizione materna*, da prima della rivoluzione francese ai nostri giorni in Francia, permette di far luce su una serie di argomentazioni date per inconfutabili dalla maggior parte dei teorici, medici e non. E' noto qual è lo scopo del libro: dimostrare attraverso la storia del sentimento materno la non meccanicità dell'attaccamento della madre al piccolo, la dipendenza pressoché totale dell'amore materno dalla cultura dominante, l'esistenza di interi periodi in cui i doveri materni sono inesistenti e si riassumono in una totale indifferenza delle madri per i nascituri. Molte notizie fornite dalla Badinter smentiscono luoghi comuni, come per esempio quelli relativi al baliatico, dove si scopre che non erano solo gli aristocratici a ricorrere sempre al latte mercenario ma che « il ventaglio sociale dei bambini mandati a balia si allargava dalla borghesia alle classi popolari, dal consigliere di corte ai domestici ». I bambini venivano mandati a balia fuori città e i genitori non avevano loro notizie anche per tre o quattro anni, finché non tornavano a casa per essere rispediti di lì a qualche anno in collegio. Moltissimi morivano nel tragitto, altri per l'assenza di cure e per l'alimentazione carente. Ma le madri si rifiutavano di allattare e consideravano, insieme ai loro mariti e a tutta la società, il bambino un essere privo d'importanza, un piccolo animale imperfetto e fastidioso.

Solo quando fu interesse dello Stato, interesse economico e politico insieme, quando i vari Quesnay e Rousseau si cominciarono a preoccupare per lo spopolamento, che una nuova morale materna cominciò a nascere e mille argomenti furono usati per redimere la donna e farla diventare una buona madre.

La scoperta di comportamenti materni che oggi definiremmo aberranti non è un dato nuovo; si sa per esempio che nell'antichità l'infanticidio, soprattutto delle bambine, veniva correntemente praticato; in questo caso, però, particolarmente interessante è la vicinanza del periodo storico analizzato e di conseguenza la relatività storica delle categorie da noi oggi ritenute assolute e naturali.

La Badinter mostra che la maggior parte delle donne che abbandonavano i figli avrebbero potuto tenerli e allevarli e che se non lo facevano significa che riponevano le loro aspirazioni in altre attività, o che semplicemente consideravano il lavoro di madre inutile e privo d'interesse. L'importanza di questa costatazione non risiede soltanto nella negazione di un immutabile istinto materno, e conseguentemente nella rivalutazione di un sentimento a volte imposto, a volte scelto dalle donne, ma nel fatto che contribuisce anche a confutare alcuni assunti di base della teoria freudiana sulla sessualità femminile: « E ancora una volta quanto era stato acquisito veniva dichiarato invece innato, e Freud ripeteva l'errore metodologico di Rousseau nell'*Emilio*. Ambedue pensavano di descrivere la natura femminile e in realtà non facevano altro che riprodurre la donna che avevano sotto gli occhi. La donna sentimentale del Settecento o la donna castrata dell'Ottocento rappresentavano per loro il modello dell'eterno femminile ».

E quanto l'analisi della maternità sia importante per la teoria freudiana sulla sessualità femminile è cosa nota: il desiderio del figlio nella bambina, l'insorgere di questo desiderio sarà la normale conclusione di un primo stadio di bisessualità, sarà l'avvio verso la femminilità vera e propria, verso la fase di attaccamento esclusivo al padre. Da questa descrizione sono nate in seguito un gran numero di catalogazioni sulla psicologia della buona madre, sulle aberrazioni e le nevrosi delle donne che non seguivano coerentemente tutto il percorso descritto: la donna virile-aggressiva, la donna erotico-femminile e via dicendo (Deutsch). Donne destinate in un modo o nell'altro all'infelicità e alla frustrazione. Fa bene la Badinter a illustrare tutto il *battage* che si sviluppò dalla metà del Settecento per obbligare o « convincere » la donna a ritornare a occuparsi dei figli; tutti gli argomenti furono usati e l'obiettivo ultimo era quello di dimostrare che la maternità era funzione naturale, l'unica funzione destinata alle donne: « Dalla donna dipende la prima educazione dell'uomo, dalla donna dipende anche ogni sua futura abitudine. Allevare dei bambini e farne degli uomini quando sono grandi, curarli, consigliarli, consolarli (...) ecco i doveri delle donne in ogni tempo » (Rousseau). Come non constatare l'unità di vedute e in fondo la pressoché totale dipendenza della donna dell'Ottocento studiata da Freud dalla donna ideale sognata dagli intellettuali del Settecento!

« Dobbiamo però badare — dice Freud — a non sottovalutare l'influsso degli ordinamenti sociali, che parimenti spingono la donna in situazioni passive. Tutto ciò è ancora molto oscuro ». Ma nell'analisi dettagliata che egli compie sullo sviluppo della personalità femminile non sembra poi tenere conto del fatto che gran parte delle reazioni imputate a differenze sessuali sono in realtà comportamenti indotti dall'ordinamento sociale.

Soffermiamoci ora più specificatamente sul valore che la società attribuisce alla maternità nel periodo studiato dalla Badinter. Sino alla fine del Settecento vi è, come abbiamo visto, un disprezzo generalizzato per il bambino da parte di tutta la società; egli comunque sia, quando riesce a sopravvivere, appartiene al padre. La madre è sostanzialmente indifferente: se

ne libera appena può, non lo ama e lo considera, nel caso delle donne aristocratiche, un intralcio alla vita mondana e all'arricchimento culturale, nel caso delle borghesi un concreto impedimento all'attività lavorativa.

Dalla fine del Settecento ecco invece la donna madre assurgere al più alto livello di responsabilità: deve garantire la riproduzione, formando individui sani e utili allo Stato. Finisce il tempo delle *femmes savantes*, inizia quello della madre della patria. Emblematico di questo passaggio il resoconto, riportato dalla Badinter, dell'esecuzione di Madame Roland durante la rivoluzione: « La donna Roland, intelligenza brillante dalle grandi ambizioni, filosofa da salotto (...) fu un mostro sotto più aspetti (...) Era madre, ma aveva sacrificato la natura volendo elevarsi al di sopra di essa; il desiderio di essere una donna colta la portò all'oblio delle virtù del suo sesso, un oblio sempre pericoloso, che ha finito per farla morire sulla ghigliottina ».

Viene da chiedersi a questo punto cosa sia rimasto di questa doppia eredità nell'odierna cultura della maternità. Non basta, a mio avviso, verificare, come fa la Badinter, che l'atteggiamento delle donne nei confronti della maternità è cambiato: il rifiuto sempre più generalizzato di procreare è senz'altro risultato di una libera scelta, ma credo che anche in questo caso bisogna riferirsi al valore che la società attribuisce alla maternità e che, in qualche modo, condiziona anche le scelte più consapevoli.

Se è vero che « è in funzione dei bisogni e dei valori di una determinata società che si definiscono rispettivamente i ruoli del padre, della madre e del figlio » (Badinter), quali sono oggi questi bisogni e questi valori? Poco è rimasto dell'esaltazione strumentale della donna-madre, compiuta nel Settecento, fortunatamente anche il bambino ha riacquisito, almeno nell'opinione generale, il diritto all'amore; ma che valore ha oggi la donna che decide di allevare dei figli? La concezione dominante è ancora quella che il lavoro di madre sia un lavoro naturale privo di capacità individuale e dunque non rimane che considerarlo « in più », tranne a tirarlo in ballo quando esso diviene, per gli psicanalisti, causa di nevrosi o di carenze affettive o quando può causare perdite nella produttività del lavoro femminile. E il lavoro di padre? Dovere preciso degli uomini o brandelli di cooperazione da ricavare con lotte quotidiane in famiglia e sul luogo di lavoro? E per le donne senza figli non vale forse ancora in parte la dannazione di Madame Roland? La risposta a queste domande non può avvenire che da un più accurato confronto tra le parti in causa ed è forse ora che questo tema venga seriamente ridiscusso e tirato fuori dal cassetto degli istinti, anche perché, con molta probabilità, è rimasto lì da solo.

ANNEXE III

Le « Laboratoire italien »

A. Le contexte

L'Italie a une production filmique « nationale » dont la diversité est essentielle, tant du côté des œuvres cinématographiques, dont l'ensemble couvre très bien les différentes « vagues » qu'a connues le cinéma italien depuis la Libération, que du côté des auteurs ou des livres « recréés », qui proviennent de plusieurs époques et de plusieurs traditions linguistiques. N'oublions pas que sous cet angle, l'Italie – comme le dit le philosophe situationniste Paul Virilio⁵⁵ – est un grand laboratoire de la représentation. L'idée de cette annexe est d'articuler une réflexion sur la notion de « laboratoire », en tant que lieu de construction des mondes possibles. Nous nous sommes centrée sur les usages et les pratiques plutôt que sur les études théoriques. Il s'agit moins ici de proposer un répertoire que de saisir le sens et la signification de ces contaminations entre écran et écrit et de montrer que la « cinécriture » est une pratique récurrente chez les auteurs.

Les rapports entre littérature et cinéma ont toujours été tourmentés et jamais ou presque cela ne dérivait d'une synergie culturelle active ou d'une rencontre voulue par les romanciers et les scénaristes et/ou les metteurs en scène. Le festival cinélittéraire *Le parole dello schermo*⁵⁶ depuis 2005 retrace les rapports entre écran et littérature. Créer un film à partir d'un livre consiste nécessairement à transformer, modifier, régénérer l'œuvre littéraire pour produire une œuvre cinématographique « équivalent » au modèle écrit. A la base de cette transformation l'écriture, que nous avons analysée par rapport à Cristina Comencini de la façon suivante :

- Qu'est-ce qui produit la mise en scène à partir d'une fiction verbale et romanesque ?
- Quels sont les facteurs qui influencent cette transformation et comment interagissent-ils entre eux ?
- Comment passe-t-on des mots aux images, du symbole littéraire à l'icône cinématographique ?

Lorsque nous parlons d' « écran », il faut inclure également la télévision, comme le démontre le succès de fictions tirées de *best-sellers* d'Andrea Camilleri ou de ceux de

⁵⁵ Paul Virilio, auteur entre autres de *Cybermonde, la politique du pire* (Paris, Textuel, 1997) est l'un des rares à dénoncer les dangers d'une révolution cybernétique. S'insurgeant contre le fantasme de la démocratie virtuelle, il lance un appel à la résistance et réfléchit sur les conséquences morales, politiques et culturelles de l'accélération du temps mondial, le cybermonde.

⁵⁶ Cf. le site <http://www.cinetecadibologna.it/paroledelloschermo> [consulté le 25 /05/2009].

Marta Venturi⁵⁷ Margherita Oggero, Grazia Verasani et De Cataldo. Les récits transposés à l'écran, appartiennent à des genres et souvent ces romans ont aussi été transformés en séries télévisées à épisodes⁵⁸, passage à une autre forme de représentation, qui s'effectue facilement car le texte contient déjà des indications sérielles sur les actions du personnage. Il serait intéressant de voir comment ces mêmes concepts s'appliquent dans le cas de ces auteurs, puisque la fiction est aussi une représentation littéraire qui constitue un monde autonome, ou du moins partiellement distinct du réel. Ce qui fait la particularité de Cristina Comencini, c'est qu'elle n'a jamais voulu écrire ou travailler pour la télévision commerciale.

Le récit cinématographique de Cristina Comencini a un code spécifique donné par l'écriture en images qui seconde les mouvements de caméra : privilégie le *travelling* ou le panoramique, pour la description extérieure des lieux, la variation de plan pour la représentation des personnages, l'utilisation du hors-champ pour introduire le passage d'une époque à l'autre, la combinaison image-bruit-mot pour mettre en évidence le doute ou la réflexion du/des protagoniste(s). Quand Roberto Benigni⁵⁹, par exemple, transcrit d'une manière apparemment fidèle le roman *Pinocchio* tantôt comme texte littéraire, tantôt comme film adapté à maintes reprises⁶⁰ du texte-source, il opère une sorte d'analyse critique intertextuelle, même si le film respecte toutes les scènes canoniques du livre. Nous avons fourni cet exemple pour mettre en valeur que surtout lorsqu'un texte fait partie du bagage culturel de chacun, la marge de manœuvre d'un metteur en scène se connote à des niveaux plus sophistiqués, tout au long de la texture du scénario et du *shooting script* sur le plateau.

En effet, au cours de la décennie précédente, le cinéma et le roman avaient construit leur légitimité culturelle en suivant une démarche qui privilégiait les approches esthétiques les plus formalistes, de façon à les transformer en objet de la culture d'élite. Or, nous l'avons plusieurs fois affirmé, aujourd'hui nous sommes d'abord des lecteurs-spectateurs. Les auteurs aussi. Il faut en tenir compte pour analyser « l'horizon

⁵⁷ Andrea Camilleri doit son succès populaire à la création du personnage du commissaire Montalbano ; Marta Venturi doit sa renommée en tant qu'écrivain au succès de la série télé *Incantesimo*.

⁵⁸ En Italie, les séries télévisées à épisodes ont commencé dans les années 1960. Au début, elles ont contribué à la diffusion de textes littéraires classiques. On les appelait *sceneggiati* : ce terme n'a pas de traduction mais on pourrait dire qu'il s'agissait de feuilletons télévisés.

⁵⁹ *Pinocchio*, Italie, 2002, de Roberto Benigni. Scénario : Roberto Benigni, Vincenzo Cerami, d'après le livre de Carlo Collodi. Interprètes : Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Carlo Giuffrè, Kim Rossi Stuart.

⁶⁰ Rappelons que Fellini aussi voulait réaliser ce film et avait pressenti Roberto Benigni comme interprète. Parmi les réalisations plus connues, figure celle de Luigi Comencini.

d'attente »⁶¹ des spectateurs/lecteurs, que celui-ci soit littéraire ou cinématographique. Cet « horizon d'attente » a été étudié par Umberto Eco dans *Il superuomo di massa*⁶². Ce procédé conduit à une homologation entre le contenu, la personnalité des protagonistes, leurs idées et le contexte historique et social, qui composent dans leur ensemble la forme et le style du produit final. Ceci dit, l'industrie culturelle, amplifiée ces dernières décennies par la télévision généraliste berlusconienne, a modélisé certains traits de la dynamique des genres entre littérature et cinéma.

Le New Italian Epic⁶³

L'origine du mouvement ainsi nommé se situe vers 1993, c'est-à-dire à la fin du socialisme réel. Pour les auteurs de cet essai qui voit sa première parution en ligne en 2006, le *New Italian Epic* (NIE) naît entre la fin de la Première République et ont eu un nouvel essor après la guerre en Yougoslavie, le G8 à Gènes et le 11 septembre 2001. Ce mouvement se caractérise par :

- un engagement éthique par rapport au métier d'écrire et par conséquent une confiance dans le pouvoir de la langue et des histoires (Roberto Saviano, *Gomorra*) ;
- un sentiment de nécessité politique (Arturo Genna, *Dies Irae*) ;
- un choix d'histoires à forte valeur allégorique (Giancarlo de Cataldo, *Romanzo criminale*) ;
- une inquiétude explicite pour la perte du futur (Valerio Evangelisti, *Antracite*) ;
- une synthèse de fiction et non fiction (Anna Negri, *Con un piede impigliato nella storia*) ;
- l'utilisation communautaire d'Internet et la participation du lecteur.

⁶¹ Cf. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Universitas-Druckerei GmbH, Konstanz, 1967, traduit en italien par A. Varvaro, *Perchè la storia della lette ratura?*, Napoli, Guida editore, 1977, p. 70-78.

⁶² Umberto Eco, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani [1976], 2005. p. 28-59. Dans cet essai Eco décrypte les raisons du succès des structures narratives du roman populaire et de certains de ses héros comme Arsène Lupin, Tarzan et James Bond.

⁶³ Wu Ming, *New Italian Epic, letteratura sguardo obliquo ritorno al futuro*, Torino Einaudi, 2010. Wu Ming, est le pseudonyme sous lequel se cache un groupe de romanciers de Bologne. Cet essai nait d'un dialogue via le blog Carmilaon line entre des auteurs italiens contemporains.

Pour ces auteurs, c'est au lecteur-spectateur de choisir dans quelle catégorisation de genre mettre les romanciers, après qu'ils les ont regroupés selon la thématique. Du côté cinématographique, l'action est différente. Le groupe « Ring », représente le mouvement des cinéastes italiens qui, lors d'une réunion à La Maddalena en 2004, ont décidé de se fédérer pour lutter contre la politique du gouvernement tendant à couper les aides publiques à la création. En 2007, la dénomination change : ils s'appellent « 100 autori », mais leur mouvement n'excède pas, dans le temps et dans l'espace, les frontières d'un mouvement cinématographique plus théorique que pratique.

B. Cinécriture féminine

Nous n'avons volontairement pas encore abordé la question du point de vue féminin. Les femmes constituent, au sein de notre corpus, environ 1/3 de la totalité des romans. Elles sont dans le circuit de l'industrie culturelle auteurs, protagonistes et consommatrices. Selon les dernières données sur la lecture⁶⁴, le pourcentage de femmes qui lisent s'élève à 65 % de la population italienne globale et l'influence des lectures féminines est considérable sur la production car elles sont les plus grandes lectrices d'œuvres fictionnelles. Les bouleversements d'ordre économique, politique et social qui se sont produits au sein de la société italienne à partir des années soixante, le mouvement néoféministe (entre 1970 et 1977), la nouvelle législation concernant la famille et les rapports conjugaux⁶⁵ ont entraîné pour les femmes un grand changement, qui leur a permis de se reconnaître en tant que sujets sociaux et de réfléchir à une nouvelle conception de soi. Il ne s'agit pas, ici, de décrire le long parcours historique et social des femmes italiennes, mais d'en donner un court aperçu pour mieux comprendre – à travers la transformation des femmes ces cinquante dernières années, passées du silence et de l'obéissance à la prise de parole et l'indépendance – le travail d'une réalisatrice dont l'œuvre en est l'illustration régulière. Dans les publications et le travail cinématographique et romanesque de Cristina Comencini, le mouvement féministe a une présence active et constante.

Concernant notre corpus, sur 22 femmes écrivains, trois auteurs ont une spécificité « roman policier » ; il s'agit de Margherita Oger, Bianca Stancanelli, Grazia Verasani. Les autres narratrices semblent privilégier des thèmes liés à la famille : c'est le cas d'Elena Ferrante⁶⁶, Margareth Mazzantini, Sveva Casati Modignani, Stefania Mazzucco, Maria Orsini Natale, tandis que Silvia Ballestra, MelissaP et Teresa Ciabatti, sont tentées par l'aventure du roman de formation, Carmen Covito et Rossana Campo, par la

⁶⁴ Les données sur le marché des livres et l'incidence des lecteurs ainsi que leur formation sont consultables en ligne par l'AIE (Association italienne des éditeurs) : <http://www.aie.it> : onglet pubblicazioni [consulté le 17/08/2009].

⁶⁵ En 1970: introduction du divorce, confirmée par le referendum de 1974; 1971: abrogation de l'article du code qui interdisait les anticonceptionnels; 1975: approbation du nouveau droit de la famille (parité entre les époux); 1978: approbation de la loi qui légalise l'avortement; 1996: approbation de la loi contre la violence sexuelle comme délit et non comme atteinte à la morale publique.

⁶⁶ Elena Ferrante, auteur à l'identité mystérieuse et rangement difficile par rapport au genre. Luca Crovi, *Delitti di carta nostra. Una storia del giallo italiano*, Roma, Puntozero edizioni, 2003. p.65-69., la voit comme auteur de polar.

narration au féminin introduisant le modèle *Bridget Jones*⁶⁷ bien avant le succès planétaire de cette œuvre. Beaucoup moins nombreuses sont les femmes qui donnent voix au désarroi ou aux émotions des enfants ; c'est le cas de Susanna Tamaro et Domitilla Calamai. Quant à Dacia Maraini (écrivain, voyageur, journaliste et biographe), femme toujours sensible aux problématiques du féminin, avec un passé d'engagement politique et culturel pour les droits des femmes, elle occupe une place particulière : sa production écrite a touché tous les genres – théâtre, roman historique, policier, histoires de famille et réalisation théâtrale de certaines pièces.

À partir des années 1980 et jusqu'à nos jours, la production littéraire féminine se divise en deux pôles : d'un côté, l'identité féminine, l'hétérosexualité, le positionnement dans le monde ; de l'autre, la mère ou la généalogie féminine, où la femme en tant que corps tente de rétablir sa position dans son savoir sur le monde. Les typologies choisies liées au genre sont : l'autobiographie, l'essai critique ou la recherche historique anthropologique sur le savoir de soi ; le roman d'investigation ; le roman-recherche sur des personnages féminins du passé historique ou familial. Les femmes, en racontant leurs expériences, renouent le fil de leur mémoire personnelle et, en même temps, de l'Histoire collective. Selon les catégories nous trouvons, sous forme de bavardages féminins, les romans de Rossana Campo et de Carmen Covito ; des récits historiques (Dacia Maraini, Maria Orsini Natale, Anna Brachetti, Maria Pace Ottieri) ; des policiers (Margherita Oggero, Bianca Stancanelli, Grazia Verasani) ; des histoires de famille (Elena Ferrante, Margareth Mazzantini) ; des histoires de jeunes (Silvia Ballestra, Tessa Ciabatti, Melissa P.). La littérature affirme son inversion de tendance par rapport au monde commercial de la pub et de la télévision qui ne font que proposer des femmes nues et pulpeuses. Si dans le monde littéraire, elles semblent dominer, nous ne retrouvons pas autant d'influence en ce qui concerne la mise en scène : au sein de notre corpus, nous repérons six femmes réalisatrices, contre trente cinq hommes. Cette apparente contradiction ne fait que confirmer la tradition tacite mais réelle que la mise en scène est un métier d'hommes, et l'écriture une profession féminine.

« Le cinéma est un art de la perfection, de petites choses qui doivent fonctionner. Comprendre par exemple pourquoi un personnage doit dire des choses d'une certaine manière et non d'une autre. Pour le faire, il faut du temps. Je ne crois pas que la télévision soit un monstre. Je pense au contraire qu'elle pourrait être faite différemment. Je pense qu'elle a pris sans mérite la place de toutes les autres formes d'art, et il ne s'agit pas que du cinéma, mais de la musique, du théâtre, de

⁶⁷

Cf. Helen Fielding, *Bridget Jones diary*, Paperback, London, 1999; le film éponyme est sorti en 2001.

tout l'univers culturel, et nous comme des imbéciles, nous ne n'avons pas résisté [...]. Nous avions à travers le cinéma une image du monde énorme.⁶⁸ »

Dans ce contexte Cristina Comencini représente l'une des rares exceptions : elle mène un combat constant pour exister en tant que femme-auteur, et pour que la représentation des femmes change ; Elle n'a jamais signé d'œuvres pour la télévision commerciale ; elle ne se reconnaît pas dans le « format », au double sens du mot, que la télévision impose. Elle veut donner une image différente de son art et son écriture. Elle ne veut pas se plier au standard imposé : c'est en faisant appel à l'écriture, ou mieux à la cinécriture qu'elle y parvient. Elle utilise, en effet, le médium filmique afin de montrer que le cinéma passe avant tout par le texte, soulignant ainsi l'importance primordiale de l'auteur. Elle cherche ainsi à s'approcher de cet « art de la perfection » qui a, à la fois, amusé et éduqué tant d'Italiens à l'époque du grand cinéma.

⁶⁸ « Il cinema è un'arte della perfezione, delle piccole cose che devono funzionare, del capire ad esempio perché un personaggio deve dire le cose in un certo modo. Per farlo ci vuole un po' di tempo anche. Non penso che la televisione sia un mostro a quattro zampe. Penso però che potrebbe essere fatta diversamente e soprattutto che ha preso indebitamente il posto di tutte le altre forme d'arte, che non sono soltanto il cinema, ma anche la musica, il teatro, e tutto quanto e che noi come polli, non abbiamo resistito [...] Noi avevamo un'immagine nel mondo attraverso il cinema enorme. »
<http://www.celluloidportraits.com/schedaintervista.php?id=33> [consulté le 12/01/2006].

C.Cinéma et télévision

Nanni Moretti dans le deuxième épisode de *Caro Diario (Journal intime)*⁶⁹ met en scène l'obsession italienne pour les séries. Gerardo, l'ami de Moretti qui l'accompagne dans son voyage dans l'île de Salina, lieu sauvage et quasi désertique, fou de télévision ne peut se passer de ses séries préférées. Moretti dénonçait à sa façon la dépendance des intellectuels de la télévision. En 2005, avec *Il caimano*, a fonctionnalisé le projet de Berlusconi de créer une éthique et une modalité berlusconienne. Les deux films de Moretti sont la clé de lecture pour comprendre le rôle que joue la télévision italienne dans la formation des goûts du public. La télévision maintenant joue au sein de la société italienne le rôle d'« *Entertainment* » ; tous les professionnels qui y travaillent ont le sentiment aigu des pouvoirs de la télévision et, par conséquent, de leur responsabilité. C'est une dimension souvent sous-estimée dans la réflexion qui porte sur les médias, et pourtant la seule qui permette de comprendre la façon très particulière dont y sont traités les enjeux normatifs.

La fiction télévisée a des spécificités : elle diffère de la fiction littéraire et de la fiction cinématographique par la largeur du public, par la durée des œuvres diffusées, par la régularité de l'écoute, par la simultanéité de la réception, par la manière très particulière dont elle s'imbrique dans l'expérience de la vie, par les affinités qu'elle a avec la question des intimités, par le fait que les considérations expressives ou esthétiques n'y sont pas prioritaires. Le « format » (terme anglais qui désigne les séries à épisodes) développe davantage l'idée de la fidélisation du public en reprenant toutes les caractéristiques des romans-feuilletons, où une seule grande histoire est le point de départ d'autres histoires. Par exemple, *Un posto al sole*, une idée italienne qui naît d'un format anglais de la société Grundy, prévoit une localisation dans une ville portuaire du Sud avec des

⁶⁹ *Caro diario (Journal intime)* Réalisation et scénario Nanni Moretti. Image : Giuseppe Lanci Montage Mirco Garrone. Costumes : Maria Rita Barbera Italie, 1994. Décor : Marta Maffuci. Son : Franco Borni Musique originale : Nicola Piovani. Interprétation : Nanni Moretti et Jennifer Beals dans leurs propres rôles, Renato Carpentieri (Gerardo), Antonio Neiwiller (maire de Stromboli), Moni Ovadia (Lucio).

histoires de famille qui se croisent et une attention aux événements journaliers. *Un posto al sole*⁷⁰ se déroule à Naples et raconte les aventures des familles Ferri, Poggi et Graziani à l'intérieur du Palazzo Palladini. (Nous retrouvons les mêmes éléments dans la série française *Plus belle la vie*.) Le roman contemporain italien présente des héros déjà reconnaissables comme personnages filmiques. La forme narrative est alors marquée par des coupures fréquentes, des chapitres, sous-chapitres brefs, des dialogues efficaces et des descriptions aux effets cinématographiques dans lesquels certains auteurs (Oggero, Campo, Comencini) multiplient les signes de littérarité (jeux sur les codes, interrogations métalinguistiques, inventions formelles signifiantes).

Comme nous l'avons souligné pour Cristina Comencini, les personnages sont évoqués plutôt que décrits, et ce qui est nouveau est l'utilisation dans le langage narratif des modalités filmiques, de sorte que la page écrite semble emprunter les mouvements de la caméra :

« Seduta sullo sgabello di un bar di via Goito tengo tra le mani il quarto gin lemon della serata ; la barista una trentenne dai lineamenti marcati e un caschetto di capelli rosso incendio-sta servendo un uomo in canottiera con i bicipiti gonfi da sollevatore di pesi. Ho la vista appannata dall'alcool e non riesco a fare una panoramica completa del locale ne'chi lo occupa ; vedo in modo sfocato riproduzioni di quadri impressionisti appesi alle pareti.⁷¹ »

Dans ce passage de *Quo vadis baby*, l'auteur, Grazia Verasani, emprunte des mots du langage cinématographique (« panoramique » et « flou »), la construction de la phrase reflète les mouvements de la camera,

Totale de l'intérieur

Seduta sullo sgabello

⁷⁰ *Un posto al sole* a été diffusé sur la Rai 3 en 1996. L'idée en était venue à Giovanni Minoli pour sauver le siège Rai de Naples, idée audacieuse, car à l'heure où *Un posto al sole* était programmé, il n'y avait aucune fiction ; c'était ce qu'on appelle un *prime time*. Le succès fut immédiat et nous sommes arrivés au 3 000^e épisode.

⁷¹ Grazia Verasani, *Quo vadis baby*, Milano, Colorado Noir, 2004, p. 7. *Quo vadis baby* a la structure d'un roman noir. La protagoniste Giorgia Cantini est un personnage pas conforme aux normes du féminin stéréotypé : elle est célibataire, a une prédilection pour l'alcool et les cigarettes, et elle est détective privé.

Objective

Tengo tra le mani il quarto gin lemon della serata.

Gros plan sur le barman

La barista una trentenne dai lineamenti marcati e un caschetto di capelli rosso incendio-

En subjective

Ho la vista appannata dall'alcool... vedo in modo sfocato riproduzioni di quadri impressionisti appesi alle pareti.

Les auteurs pratiquent d'une manière constante la citation, entre textes littéraires et publicitaires, qui s'inscrit sans priorité particulière, dans la série de fragments découpés dans la continuité temporelle et spatiale accordée à la souveraineté du dire dans le roman italien contemporain. Le monde narratif semble emprunter des propriétés du monde cinématographique à travers l'utilisation des citations comme dans le roman *Quo vadis baby* dont le titre est une allusion explicite à la phrase du film *Le dernier tango à Paris*. Il s'agit de comprendre comment et dans quelles directions les scénaristes les réorientent. Francesco Piccolo, Linda Ferri, Stefano Rulli et Giancarlo De Cataldo nous décrivent de l'intérieur le processus créatif, ce cadre à travers lequel nos auteurs ont pu s'exprimer, se démarquer ou adhérer. Cette technique donne parfois l'impression qu'il faut accrocher le lecteur avant la publicité, est devenue une manière de norme narrative qui entretient le mythe du climax perpétuel, dès l'incipit du roman.

Le era stata subito antipatica⁷²,

ou encore

Dunque la storia comincerebbe così⁷³

⁷² M. Oggero, *La collega*, op. cit, p. 7.

⁷³ Rossana Campo, *In principio erano le mutande*, Milano Feltrinelli, 1994, p. 11.

Les chapitres des romans ont gagné en densité d'action, en habileté de présentation, en efficacité au niveau des dialogues, ce qu'ils ont parfois perdu en art de la description. Le discours indirect décrit les batailles intimes, les hésitations, tandis que les dialogues posent les enjeux et évoquent le décor. La succession des détails, montrés à un rythme serré, rappelle la façon de filmer du vidéo clip musical.

Nous pourrions presque dire que, de nos jours, les cinéastes ainsi que les lecteurs sont devenus « spectateurs premiers », dans le sens que Marguerite Duras donnait à cette expression :

« Il faudrait essayer de parler du spectateur, du premier spectateur. Celui qu'on dit enfantin, qui va au cinéma pour s'amuser, passer du bon temps, et qui en reste là. Ce spectateur est celui qui fait le cinéma ancien. [...] C'est à lui, en effet, qu'on a appris pendant sa jeunesse que le cinéma avait pour fonction de distraire, qu'on y allait en particulier pour oublier. [...] C'est pour fuir le dehors, la rue, la foule, se fuir [...]. Il en est resté là depuis l'enfance, et de même il est encore là, dans l'enfance cinématographique. [...] Qu'ils s'y noient, ensemble, eux, les cinéastes, et eux, ces spectateurs premiers.⁷⁴ »

Le lecteur de roman, et par conséquent le romancier est souvent envisagé en tant que spectateur d'un film à venir. Il semblerait même que la marque de réussite, en littérature, réside de plus en plus dans le potentiel de transduction pour le grand écran. Autrement dit, que le roman puisse s'adresser à un spectateur devient un nouvel objectif pour un écrivain populaire. Cette hypothèse est renforcée par les nombreuses transductions cinématographiques qui peuplent nos écrans : on considère aujourd'hui le public littéraire virtuellement comme un public de cinéma. Cette pratique a provoqué deux phénomènes : d'une part, la publication d'aspirants auteurs de *best-sellers* se contentant de dupliquer des recettes éprouvées, de façon plus ou moins habile et personnelle (Moccia, Melissa P.) ; d'autre part, le développement des écrivains qui vivent de leur clavier grâce à des créations dont ils ne sont que partiellement les auteurs, plutôt des techniciens du récit, dans le domaine pour la jeunesse surtout.

⁷⁴ Marguerite Duras, « Le spectateur », *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 22-27.

Federico Moccia en est l'exemple le plus significatif, ces dernières années : plusieurs romans publiés, suivis par des films d'abord réalisés par d'autres cinéastes et maintenant par lui-même, suivant en cela ce que Cristina Comencini a inauguré.

*Tre metri sopra il cielo*⁷⁵, son premier roman, a été vendu à un million d'exemplaires, créant un véritable phénomène parmi les jeunes Italiens, qui gribouillent les murs en inscrivant les initiales du premier roman « 3msc » ou font tomber un pilier du Ponte Milvio, à Rome (en le chargeant de cadenas). Comme le dit Vincente Verdu :

« L'auteur devient un produit de plus, il cesse de jouer le rôle de créateur pour se transformer en un professionnel à part entière, au même titre qu'un photographe, un graphiste, un web master, un réalisateur, un styliste ou un chirurgien. Cela signifie, compte tenu de l'évolution singulière des choses, qu'il accomplit en format post moderne le désir noble et digne des avant-gardes de fusionner le monde avec l'art.⁷⁶ »

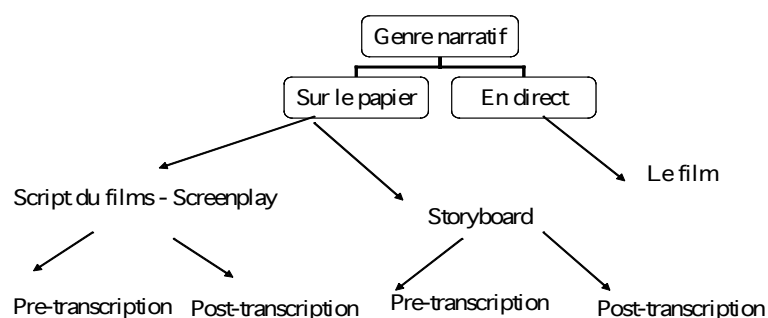
La pratique de scénariste de Federico Moccia⁷⁷ (fils d'un des plus célèbres scénaristes de comédie musicale, Pipolo) lui permet de mettre en phrases un scénario dialogué ; mais elle peut aussi l'amener à s'inspirer de personnages et de décors définis pour raconter d'autres histoires qui suivent l'intrigue principale. La maîtrise d'une telle expertise technique (science du récit et respect des consignes) ne peut qu'influer sur le travail personnel de l'auteur. C'est aussi une manière de légitimer sa production par l'accès à une diffusion considérable. Dans la mesure où le film ou la série proposent une relecture-interprétation de la texture narrative du roman, celle-ci devient complètement autre chose dont la résultante est la cinécriture, modalité d'expression de la cinélittérature. L'auteur n'est plus toujours celui qui crée un univers de fiction : il peut aussi être celui qui l'anime.

⁷⁵ F. Moccia, *3 metri sopra il cielo*, Milano, Feltrinelli, 2003.

⁷⁶ Vicente Verdu, *Le Style du monde. La vie dans le capitalisme de fiction* [2003], traduit de l'espagnol par Sara Vassallo. Paris, Stock, coll. « L'autre pensée », 2005, p. 149-150.

⁷⁷ Moccia a travaillé et travaille pour la Rai en écrivant les scénarii d'émissions de variété du samedi soir ou du dimanche après midi.

Comme nous l'avons dit au cours de cette thèse, le cinéma, avec sa position dominante sur le marché de l'industrie culturelle, a produit un impact considérable sur les modalités d'expression et d'écriture littéraire, celle-ci étant obligée de devenir plus immédiate, plus urgente, plus proche de la réalité afin de pouvoir rivaliser sur le front même de l'écriture avec la télévision et le cinéma, moyens incontournables de récréation et d'*Entertainment*. Toutes les œuvres de Cristina Comencini, objet de notre enquête, visent à démontrer que la lecture est une décodification active et que les mondes fictionnels occupent une place toujours majeure dans notre existence.



Soulignons encore une fois que les conditions matérielles de lecture des récits écrits et filmiques tendent à s'unifier à travers la diffusion des DVD et le développement du *e- book*. Ces supports offrent au spectateur les fonctions de retour en arrière, d'avance plus ou moins rapide ou de pause, modifiant à loisir le rythme de lecture, autorisant un fractionnement du visionnement, d'où la facilité de contrôle du récit. *E-book* et DVD proposent des menus comparables à la table des matières des œuvres écrites. Ils présentent une analogie avec l'objet livre, permettant au spectateur-lecteur un contact tactile avec le récit, contact différé par le recours à un dispositif multimédia.

Les scénaristes ne semblent pas vivre leur condition en termes de frustration par rapport à une aspiration échue de devenir écrivains « purs ».

Ils sont tout à fait conscients, comme l'explique bien Stefano Rulli, que dans l'économie de la réalisation d'un film, le scénario résulte d'une triangulation de positions entre « la volonté créatrice du cinéaste et les restrictions imposées de la production ». En d'autres termes, les scénaristes et les réalisateurs que nous avons rencontrés appartiennent à cette génération de transition qui a assimilé la leçon des grands cinéastes et scénaristes de la tradition et qui ne se pose plus le problème de créer un texte ayant une adhésion la plus adéquate possible à l'œuvre-source, notamment le roman. Les interviews laissent apparaître un état d'émancipation par rapport à une certaine subordination intellectuelle envers l'écrivain, envers l'auteur consacré par la maison d'édition. Nous évoquons par ailleurs la question des rapports avec le domaine éditorial (à peine esquissés ici, et qui mériterait une analyse plus approfondie) : parmi les scénaristes contactés, cinq sont en même temps romanciers et scénaristes (Francesco Piccolo, Domenico Starnone⁷⁸, Linda Ferri, Giancarlo De Cataldo, Teresa Ciabatti), deux sont scénaristes (Stefano Rulli et Dorian Leodeff), un metteur en scène-scénariste (Vincenzo Marra), deux écrivains, scénaristes et metteurs en scène (Federico Moccia et Anna Negri). Huit d'entre eux (trois femmes et cinq hommes) ont accepté de nous rencontrer pour un entretien d'une heure environ. Federico Moccia est le seul à appartenir à une famille d'auteurs de cinéma. Ces scénaristes affichent une liberté de ton, une indépendance et une autonomie à l'égard du domaine éditorial qui n'avait pas cours jusqu'alors.

Notre enquête a porté sur :

- les conditions et modalités de travail des scénaristes, notamment la question de la distribution du travail et des tâches à l'intérieur du groupe de scénaristes, et la relation avec les autres acteurs du champ cinématographique, du réalisateur/auteur à la production et postproduction ;

⁷⁸ Anna Negri et Domenico Starnone nous ont répondu par mail au mois de mai 2007, c'est pour cette raison que nous n'avons pas transcrit leurs réflexions, car il ne s'agissait pas d'entretiens à proprement parler.

- la difficulté de se constituer en tant que catégorie professionnelle à part entière, comme le prouve la difficulté de trouver, dans des lieux requis (bibliothèques de départements d'études cinématographiques, archives, etc.), les scénarios originaux, aujourd'hui repérables uniquement dans les tiroirs de bureaux des scénaristes mêmes, et ce en dépit de la position de prestige international acquis par la cinématographie italienne
- la progressive professionnalisation de certains scénaristes italiens, grâce à l'utilisation de logiciels d'écriture cinématographique comme par exemple *Final Draft*, dans un contexte général où les pratiques relèvent encore de l'artisanat.
- la représentation qu'ils se font de leur profession et de celle de l'écrivain, engagé dans un travail plus littéraire et destiné au champ éditorial ;
- les différences entre le livre-source et le scénario-cible, c'est-à-dire le texte final destiné à l'écran.

Bien qu'ils se soient libérés d'une sorte de hiérarchie symbolique par rapport à un concurrent direct, l'écrivain, les scénaristes gardent une relative position de faiblesse sur le marché cinématographique ; beaucoup de travail reste donc à faire pour une reconnaissance de l'ensemble de la catégorie, de la part de l'interprofession.

D. Transcription des entretiens

Avant-Propos

Ci joint la transcription intégrale des entretiens que nous avons eu avec les scénarists et les metteurs en scène entre le mois de janvier 2005 et avril 2006. Nous n'avons pas jugé nécessaire de les éditer puisque ce corpus peut être considéré comme une base de données pour des recherches ultérieures.

Legende :

entre [] : texte manquant

? : inaudible

en gras : nos questions

Interview à Francesco Piccolo

Roma, 26/10/2005

Sono un po' curiosa, Francesco, vorrei sapere come hai cominciato, come ti è venuta questa idea...

... della sceneggiatura, dici?

Della sceneggiatura e della scrittura, tutte e due.

Sì, hanno due tempi diversi. Dal punto di vista delle passioni, la letteratura e il cinema sono due passioni che sono nate insieme anche se io ho immaginato abbastanza presto, intorno ai 15-16 anni, di scrivere, però con quell'atteggiamento che è proprio di un ragazzo, di un adolescente, in maniera molto romantica, molto autobiografica, ma senza dei passaggi di crescita. Era soprattutto istinto. Però è vero che subito, provando a scrivere, scrivevo dei romanzi d'amore, poi scrivevo tre o quattro capitoli, poi li lasciavo a metà, ne scrivevo un altro, però avevo questa impressione, che credo sia quello fondante della scrittura, di sentirmi a casa, cioè di stare in un posto dove ero felice, dove mi sentivo molto felice, dove sentivo che la mia personalità e la cosa che facevo coincidevano. E questo mi ha fatto subito pensare che era quello che avrei voluto fare. Anche se è molto importante per me dire che vivevo in una cittadina del sud che era Caserta, molto lontano dal mondo, quindi non ho mai immaginato di farlo per davvero. Era una specie di sogno, molto astratto.

I tuoi insegnanti ti hanno incoraggiato?

Sì devo dire che io ho avuto varie persone nella mia vita, ma una persona in particolare, mia zia, che abitava nel mio stesso palazzo, che è una persona molto colta, che mi ha spinto a leggere, e c'è stata anche una coincidenza perché lei è diventata anche mia insegnante per gli ultimi tre anni del liceo. Mia e di altre persone con cui mi vedevo, con cui stavo. E questa è stata una spinta ulteriore perché, visto che eravamo due suoi nipoti nella stessa classe lei era molto esigente con noi. E' anche una persona che mi ha rivelato molte passioni, per esempio mi ha imposto l'abbonamento ai concerti tutti gli anni. Io musica sinfonica ne ascoltavo, in maniera molto disordinata, ma lei mi ha detto che se volevo scrivere, se volevo essere una persona colta dovevo essere molto anche nella musica. Però la cosa importante è che io ho cominciato poi a lavorare a fare altre cose e quando ho finito il liceo ho pensato, ho immaginato, ho tratto due conclusioni sulla mia vita. Una: che questa cosa la volevo fare veramente, che volevo scrivere veramente. E l'altra è che se volevo farlo veramente dovevo un po' crescere. Quindi ho smesso di scrivere per un bel po', per due-tre anni, leggendo tantissimo. Ho cominciato a fare questa specie di autoformazione, e poi ho cominciato a scrivere racconti diversi, la scrittura è tornata piano piano in maniera un po' più importante e poi da lì ho cominciato a crescere come scrittore. Oltretutto non facevo leggere niente a nessuno. Ho cominciato a far leggere i primi racconti che poi sono stati pubblicati perché avevo, come spero ancora di avere, una grande

coscienza autocritica. Quindi avevo una specie di misura del fatto che quello che scrivevo era una cosa mi faceva crescere ma era insufficiente e quando ho avuto la sensazione che in effetti fossero buoni poi questa cosa è successa. Ho incontrato Domenico Starnone, al quale ho dato i miei racconti.

E quindi grazie a Domenico...

E grazie a Domenico ho pubblicato il primo libro con la Feltrinelli. Fin dal primo libro ho cominciato ad avere qualche produttore che mi chiamava e che mi diceva che per la mia ironia potevo scrivere per il cinema. Però col cinema ho avuto un rapporto abbastanza freddo all'inizio.

Che anni sono, scusa Francesco?

Prima del '96. E poi ho scritto la mia prima sceneggiatura, ho cominciato nel 2000. In questi anni ho avuto un bel po' di proposte di scrivere per il cinema ma, proprio perché amavo molto il cinema – sono sempre stato un grande amante di cinema – avevo due motivi per non farlo. Uno, mi sembrava che tutte queste proposte di produttori fossero delle cose generiche, e l'altro ero un timoroso, ero già fin troppo felice di scrivere. Quindi mi sembrava di avere da fare per un'altra cosa e soprattutto di non voler affrontare il cinema in maniera superficiale. Fino a quando un amico mio e di Doriana ci ha fatti conoscere e da lì abbiamo lavorato insieme. La mia sceneggiatura l'ho fatto insieme a Doriana e Gianluca Greco che è un regista che ha fatto un solo film mentre che era ed è l'aiuto di Virzì, di Archibugi, di Rubini. E lui che leggeva sia i miei libri, sia una rubrica che facevo su Diario che gli piaceva molto, devo dire mi ha veramente ossessionato, per mesi e mesi – oltretutto il periodo in cui nasceva mia figlia per cui avevo altre cose a cui pensare – ha insistito così tanto che alla fine io ho detto: “vabbé ci provo a fare questa cosa”, insieme a lui e a Doriana. Abbiamo cominciato a scrivere questa sceneggiatura che oltretutto ci piaceva molto, poi il film ha avuto varie vicissitudini e forse è inferiore a quello che ci aspettavamo. Però lì ho capito immediatamente sia che mi piaceva tantissimo scrivere per il cinema, scrivere sceneggiature, sia che forse era una cosa che potevo fare. Queste due cose – che mi piaceva e che lo potevo fare – le ho sentite subito. Poi, metre scrivevamo, Virzì mi ha chiesto di scirvere ???? e Renato De Maria mi ha chiesto di rivedere tutta la sceneggiatura di Paz, sceneggiatura tratta dalla letteratura se si può.

Come no? Anzi io trovo che Pazienza e il fumetto abbiano influenzato non poco...

Moltissimo, ...

Siamo debitori, no? Io penso che siamo più o meno coetanei, no? Quindi siamo un po' debitori a questo tipo di linguaggio e di scrittura, di idea anche di vivere così...

Assolutamente sì. Mi sembra che proprio dal punto di vista del linguaggio e anche di quello che si racconta ... adesso sembra un vizio invece è uno dei grandi filoni sia della narrativa che del cinema italiano, quello

dell'autobiografismo esibito, come scusa del racconto esistenziale, nasce da Pazienza, nasce da Moretti, nasce da Celati, insomma, da quel mondo lì.

C'erano anche altri precedenti, ma sicuramente sono gli autori più vicini.

C'erano esempi precedenti ma non nel linguaggio...

Sì nel linguaggio Celati e Pazienza soprattutto...

Esatto, nel linguaggio c'era un linguaggio letterario. Celati infatti risente ancora di un manierismo. Però Pazienza e Moretti sono quelli che secondo me hanno fondato un linguaggio di completa adesione alla realtà. O "Porci con le ali". In quegli anni questo era veramente il cambiamento: il fatto che lo scrittore non adoperasse più una lingua che fosse letteraria ma che tornava ad essere in qualche modo come avrebbe dovuto e come era nelle altre nazioni e nelle altre lingue e come non era in Italia, una cosa che aderiva alla realtà. Una realtà difficile da raccontare come quella degli anni '70.

Qual è la differenza più grande che esiste tra lo scrivere una sceneggiatura e scrivere invece un racconto breve che forse sono le forme di scrittura un pochino più simili...

Anche un romanzo.

Anche un romanzo.

Allora, ce n'è una, c'è una differenza di base che è quella della solitudine e dell'isolamento per il romanzo,

Il motivo, almeno per me, principale per cui queste due cose stanno bene insieme, e' perché è come passare continuamente da una gita al liceo ad un eremitaggio. E io sento che queste due cose devono esserci tutte e due nella vita. Nella vita di chi scrive deve esserci sia l'assoluta solitudine...

Che è il momento della produzione, no?

Sì ma anche è il momento in cui tiri fuori delle cose che ti riguardano in maniera ineluttabile. Mentre invece per costruire delle storie, per quello che scrivo nei miei libri, e quello che scrivo nel cinema è bello avere una creatività comune. E' la cosa che mi piace di più nel cinema. Ovviamente nel cinema, come mi è capitato per questa commedia, scrivo anche da solo, però non è la cosa che mi piace di più. La cosa che mi piace di più è condividere questa creatività insieme ad altri e attraversare proprio delle esperienze di vita insieme ad altre persone. Oltretutto la creatività è una delle chiavi di intimità tra persone più forti, veramente più inevitabili. Quindi per esempio è molto bello fare un percorso con delle persone che non conosci per niente all'inizio con cui devi immediatamente stabilire un'intimità senza pudori. Devo dire, per esempio – questa è una cosa che una volta ho letto in un'intervista e che mi ha molto commosso – che i migliori film che ho scritto, li ho scritti per i miei amici perché, in fondo io nel cinema ho trovato degli amici. In questi cinque anni, che in fondo non sono tanti, in cui ho scritto per il cinema ho scritto tanto, tanto per me, ho

incontrato molte persone che amo, persone che sono diventate mie amiche. Questa è una cosa molto importante. Questo continuo passaggio dal gruppo alla solitudine sento che mi dà molto, nel senso che alle volte sono assolutamente sfinito dallo stare solo e dall'avere a che fare con me stesso dal punto di vista creativo e quindi sento come una grande liberazione lo stare con gli altri, così come alle volte non ne posso più di creare con gli altri ed è una grande liberazione tornare a me stesso.

Quando crei insieme agli altri, come vi ripartite il lavoro? Dipende dalla storia, penso.

Dipende dalla storia, dipende dai registi, dipende dagli sceneggiatori. Finora ho avuto esperienze tutte diverse. Con Soldini, noi stiamo sempre tutti e tre insieme. Noi scriviamo, immaginiamo e anche ci raccontiamo come devono essere scritte le scene, però quando si tratta di scriverle Soldini si tira fuori, ce le dividiamo io e Dorian. Lui ha questo atteggiamento lucido, che a me piace molto, del dover, pur avendo fatto il percorso tutti insieme, avere poi un occhio più lucido rispetto a noi due che scriviamo. Quindi lui non scrive le scene, poi però lavora insieme a noi a rivederle. Con Virzì si scrive tutti insieme, con Moretti abbiamo scritto insieme. Placido invece è un regista che in fase di sceneggiatura è completamente assente, che legge quello che è scritto e che ti dà anche una libertà creativa molto forte che poi lui usa sul set. Ci sono sceneggiatori come Starnone, per esempio, con cui tendenzialmente ci dividiamo il lavoro e sceneggiatori, come Dorian, con cui tendenzialmente stiamo insieme a lavorare. Dipende dalle persone con cui lavori, però devo dire che è evidente che questo è soprattutto un discorso da fare per il regista perché ogni regista ha un metodo che è simile a se stesso e anche al massimo che può ricevere dagli sceneggiatori.

Un altro passaggio importante è quello di quando la sceneggiatura diventa film. In che modo quindi il regista apporta delle varianti rispetto a quello che voi avete immaginato. Perché poi qui si tratta di varie immaginazioni, persone in gioco.

Sì a me sembra ci siano due tipi di sceneggiatori: uno quello che tende a difendere in maniera angosciata la sceneggiatura. Tende a vedere il regista non come un nemico ma come una persona che dall'esterno apporta delle modifiche, non tanto visive ma proprio nella storia. Ed è uno sceneggiatore che sente che l'autorialità deriva dalla difesa della sceneggiatura. Poi c'è l'altro tipo di sceneggiatore – e io sono più di questo secondo tipo – che è sicuro che la sceneggiatura abbia due qualità: una è quella di essere in sé una storia compiuta e un elemento creativo compiuto. Come se io dicessi io sono un autore assolutamente... perché questa sceneggiatura è una cosa compiuta ma allo stesso tempo sento che devo affidare questa cosa a qualcun altro che deve portarla da qualche altra parte – e questo portarla da qualche altra parte so che è soltanto un elemento positivo, soprattutto se hai a che fare con un regista che ha un suo mondo visivo, un suo mondo creativo, che è di un tono che ami e che sai che è una cosa a cui ti puoi affidare. Io credo che la sceneggiatura debba essere sia un meccanismo perfetto, che bisogna pensarla come una cosa assolutamente compiuta, e

nel momento in cui esce da casa deve essere una cosa assolutamente usabile e proprio destabilizzata e decostruita, perché dopo uno può farne quello che vuole.

Ci sono stati dei casi in cui ti sei sentito tradito, deluso, dal regista rispetto alla tua interpretazione o altri invece in cui hai trovato che ha avuto magari quello sguardo particolare...

Il caso meno frequente, ma anche quello che può essere più significativo, è quello in cui vedi che il regista corrisponde esattamente a quello che hai scritto a prescindere dalle scelte che ha fatto. Altre volte c'è una sensazione di delusione. Il cinema è una macedonia di elementi che ognuno contribuisce alla realizzazione della storia, quindi bastano dei costumi che non hai immaginato, basta un attore che porta il personaggio da un'altra parte e questa cosa si sposta. Però bastano dei costumi per far diventare una cosa anche più grande di quello che è o un attore che fa diventare una cosa più grande di quello che è. Quindi il senso di delusione, il senso di insoddisfazione sono proprio questo: è meno di quello che mi aspettavo o è più di quello che mi aspettavo. Di solito la cosa bella che senti e quella che ho sentito spesso è quella di vedere la tua sceneggiatura elevata di grado in qualche modo da qualcuno che ha fatto di più. E' quella cosa ma anche non lo è più. E questo è il rischio. Ma il cinema ...

Ma questo avviene anche con la scrittura, in forma diversa. Dal momento in cui tu consegni il manoscritto, poi passa all'editor, al momento in cui viene messo in libreria ... il successo o meno dipende anche lì da una macedonia ...

Non c'è nessun dubbio. Però è anche più solido. Quello che scrivi e quello che arriva in libreria si assomigliano tantissimo. Anche se un editor tocca un libro in qualche punto nevralgico e decisivo il libro che hai scritto e il libro che vedi in libreria si assomigliano tantissimo. Mentre la sceneggiatura e il film che vedi al cinema possono anche non assomigliarsi.

Il libro che hai scritto, la sceneggiatura che hai fatto, il film che ne viene fuori, che cos'è?

Che cos'è in che senso?

Cosa è cambiato rispetto al prodotto iniziale che è un libro?

E' cambiato perché per fortuna il rapporto che ha questa storia con le persone che l'accompagnano, con le persone che ci hanno a che fare assume delle sembianze completamente diverse. Cioè un libro che io scrivo, una sceneggiatura che scrivo io, o io insieme ad altri, o altri, tratta da quel libro e un film di un regista sono assolutamente lo specchio delle personalità creative di altre persone quindi veramente quando si dice tutte le storie sono simili, tutte le storie nascono da una sola storia ecc. E' un discorso che io ritengo sempre un po' stupido perché è poco importante. Possiamo prendere dieci scrittori che raccontano la stessa storia - e quasi non ti accorgi che è la stessa storia.

... Tanti sono i personaggi...

C'è la personalità. E la personalità è quello che fa il libro, che fa la sceneggiatura. Se io vedo un film in cui riconosco la mia sceneggiatura perfettamente vuol dire che il regista non ha una personalità e questo uno sceneggiatore non se lo può augurare, anzi.

Trovo che ultimamente comunque e nella letteratura e nel cinema italiano ci sia appunto un'attenzione un pochino più alla portata del pubblico o di un lettore esigente e non esigente nello stesso tempo e che quindi i prodotti finali, siano essi libri o siano essi film, siano non solo rappresentativi di una realtà che ci circonda ma anche materie, materiali su cui pensare, no? Come stiamo vivendo? Cosa stiamo diventando? Chi ci ha più o meno influenzati? Quello che mi lascia un pochino perplessa invece è questa distribuzione oserei dire a singhiozzo sia da un punto di vista libresco che soprattutto da un punto di vista cinematografico. Una delle difficoltà nel fare il mio lavoro è quella di reperire il materiale, riuscire ad andare a vedere i film in tempo reale. Come si spiega, appunto questo lavorare a singhiozzo nell'ultima fase, che è poi quella della produzione e distribuzione.

Ma, io credo che sia prima di tutto una ragione veramente economica. Il mondo del cinema e il mondo della letteratura sono mondi in cui c'è una grande fragilità finanziaria. Anche se i produttori in fondo rischiano poco perché poi si appoggiano allo stato o alla Rai o a Mediaset, che sono i veri produttori, cioè quelli che veramente cacciano i soldi (forse anche questo è un problema però non entriamo in questa cosa). Però prima di tutto anche lo Stato o la Rai – che è lo Stato ma è anche un'emittente televisiva pubblico-privata, o un'emittente televisiva privata come quella di Mediaset anche loro hanno una fragilità economica, nel senso che non possono produrre 10 film che non funzionano perché dopo 10 film che non funzionano anche loro non ce la fanno più. Questo genera – e mi sembra che in quest'ultimo periodo genera sempre di più – una psicosi enorme, genera il terrore – che poi oltretutto spesso si verifica, forse a causa della paura, del fare film che non va a vedere nessuno. Perché dico che questa cosa si verifica e la colpa del fatto che si verifichi è anche un po' di questo terrore? Perché poi si cerca questo elemento secondo me impossibile da trovare che è quello che piace al pubblico, che è questo punto medio che possa far arrivare le cose al pubblico. E allora piano piano le sceneggiature cominciano ad essere molto diverse. Le prime stesure delle sceneggiature, io dico sempre, sono quelle con più difetti ma anche quelle più potenti, quelle che hanno più corpo. Poi quello che si dovrebbe fare, quello che un produttore e la macchina del cinema dovrebbe fare, e' prendere i difetti e toglierli, aiutare gli sceneggiatori a toglierli e invece non succede veramente così. Succede che invece di concentrarsi sui difetti, ci si concentra su quello che potrebbe essere più fruibile e allora i difetti rimangono tali ...

Ecco perché poi non funzionano secondo me certe storie..

E diventa tutto annacquato. Questo essere annacquato non si sa perché si pensa che possa essere più godibile, più fruibile mentre invece non lo è.

Questo è un elemento. E l'annacquamento secondo me ha a che fare proprio col terrore di fare una cosa che possa non piacere. Con questo terrore si produce poi realmente una cosa che non piace. Inoltre si ha a che fare con un certo numero di cose non belle – questo io al pubblico ne do atto – il pensiero di andare a vedere film italiani è faticoso. E io questo voglio dirlo: c'è una generazione, anche una generazione giovane: nell'ultimo anno ho visto almeno 4-5 film d'esordio belli. Il film di Costanzo, "Private"

Che ha vinto ad Annecy...

Sì. Ne ho visti almeno 3-4. Poi c'è una generazione che sta arrivando ed è molto forte: Garrone, Sorrentino ma anche Marra... ci sono dei registi che però non hanno un pubblico. E questa cosa è molto pericolosa.

Ma questo si rifa' anche un po' alla storia del cinema italiano degli esordi, o anche degli anni d'oro.

Il pubblico non se lo trovano, non c'è. E questa è una cosa molto pericolosa perché il loro talento pian piano verrà annacquato dal fatto di andare a cercare il pubblico, non per loro ma per chi li deve produrre, i film. Credo che tutto questo abbia come punto di partenza una fragilità enorme. Io me ne frego, nel senso che scrivo un film e penso soltanto alla storia del film, però chi produce il film, chiunque – e devo dire io ho incontrato produttori di grande qualità - ti butta addosso un'ansia, che è la paura, il terrore di sbagliare. E questo secondo me fa malissimo. Capisco ho comprensione per la gente che effettivamente caccia i soldi, anche se una comprensione limitata, perché ne cacciano una quantità limitata.

Anche i piccoli produttori indipendenti?

I piccoli produttori indipendenti poi fanno i film sull'articolo 28, l'articolo 28 è il ??? dello Stato ???... non è che hanno soldi: è difficile. Io credo anche che bisogna fare un esame di coscienza anche alla creatività del cinema però nel senso che c'è una generazione di attori, assolutamente ... per esempio in "Romanzo criminale" si vede che c'è una generazione intera di attori, una generazione di registi e una generazione di sceneggiatori...

Credo che si sia colmato un pochino questa specie di vuoto che c'era stato negli anni '80...

Non è che io voglio respingere le accuse che possono essere state fatte alla creatività. Però non sono sicuro che sia la creatività. E' la creatività che sta indietro rispetto al cinema italiano? Non credo.

Non credo neanche io. In effetti non credo che sia la creatività italiana ad essere messa in dubbio. Quello che invece io trovo messa in dubbio e trovo pericolante è il sistema della distribuzione e della produzione, quasi come dicevi tu questo terrore, il non voler credere, non voler scommettere che fa sì che poi uno non riesca a trovare una cosa di cui magari ha sentito parlare, gli va di andarla a leggere e non si trova più. Il libro perché dopo tot copie non fanno più ristampe; il film perché dopo 3-4 giorni ...

[fine lato A]

[????] sulla distribuzione americana, tarato su quei film di grande impatto. Però quei film che invece hanno bisogno di più tempo non hanno questo spazio.

E poi secondo me c'è anche l'educazione del pubblico da fare, nel senso che poi il pubblico italiano è un pubblico "maleducato", tra virgolette, e ignorante, anche sempre tra virgolette, è un pubblico che per primo non crede, per una serie di a priori, che vengono da certe critiche, da certe stroncature, da certi modi di pensare che sono andati avanti comunque per più di 10 anni, per cui lui stesso non dà fiducia al prodotto italiano, insomma. Io penso che sia anche questo perché poi quando poi magari passano giovedì su Rai 1 che l'estate fa l'antologia dei film italiani, dice "Ah, però quello...". Oppure nelle programmazioni estive, spesso e volentieri, o nella rete, si vanno a recuperare i film e la gente dice: "però, questo regista ..."

Questo lo dico sia come lettore che come spettatore, io trovo molto strano - io sono un grande fruitore di cinema americano, di cinema europeo, non sono uno sciovinista - però mi sembra molto strano che la gente non capisca che c'è qualcuno che racconta una realtà vicina. Questo a me interessa molto. Non capisco perché interessi poco. Io adoro vedere, per esempio, "Collateral" di Marne [?] però se vado a vedere, per esempio, "Volevo solo dormirle addosso" di Castelluccio, vedo una cosa che ha a che fare con la mia vita più di "Collateral". Non voglio dire che questo è un elemento assoluto dell'esistenza, ma m'incuriosce. Non voglio paragonare "Collateral" che è un grandissimo film con "Volevo solo dormirle addosso" che è un film dignitoso, però comunque la forza di "Volevo solo dormirle addosso" cresce in funzione del fatto che mi riguarda.

Invece quando "li riguarda" il pubblico poi spesso e volentieri boccia. Voglio dire: Giordana, "Quando sei nato non puoi più nasconderti", Ozpetek, non so mai come si pronuncia, con "Cuore sacro", il pubblico boccia, ha detto nient perché io questa cosa non la voglio vedere, non...

Certo. Mi inquieta...

Mi inquieta e non voglio vedere come sono diventato. C'è anche quest'aspetto. E "Volevo solo dormirle addosso" in qualche modo, un pochino più patinata come situazione, è una situazione che io non voglio vedere, magari preferisco che mi venga da fuori una suggestione pensando che sia fuori e che sia lontana. Questa è un po' la tendenza che ho registrato soprattutto in questi ultimi due anni di reazioni oscillanti del pubblico. Rispetto alle entrate, rispetto a quanto possa poi appunto rendere o meno un film o un libro. Nello stesso tempo però noto che c'è quasi una volontà di dire "Bé finalmente ci siamo, ormai le prove le abbiamo fatte, eccoci qua: guardateci". E

penso che forse anche la critica debba cominciare... stia incominciando molto lentamente a guardarvi con un occhio un pochino diverso.

Purtroppo questo, e questo non riguarda solo la critica, è un paese dove c'è un atteggiamento molto molto molto snobbistico verso qualsiasi cosa. Faccio un esempio: abbiamo una generazione di attori, secondo me di grande talento. Questa generazione di attori per alcuni critici, per alcuni registi, per alcuni produttori, è già consumata. Cioè Mastroianni è andato a vederlo per 40 anni, sempre come se fosse il più grande attore italiano. Lo Cascio, Accorsi, Kim Rossi Stuart ecc., magari Castellito, Bentivoglio, hanno passato fasi continue in cui dicevano "Basta con Castellito!". E Castellito è un esempio eclatante perché Castellito aveva smesso di fare cinema e se non veniva recuperato in maniera geniale da Bellocchio lui faceva, con tutto il rispetto, Padre Pio, Ferrari, Coppi, in televisione ma il cinema non l'avrebbe visto più perché appena nominavi Castellito come attore era un attore assolutamente squalificato. Era il migliore attore italiano o uno dei migliori e adesso è ritornato ad esserlo. Secondo me è colpa della critica - ma è colpa anche dell'ambiente, del provincialismo perché poi questo è il grande difetto del cinema e della letteratura italiana. Un enorme provincialismo. Se arriva un attore nuovo, come Garrone, si dice subito "è un genio". Se fa il secondo film si va subito a vederlo con l'atteggiamento di dire: "secondo me lo sbaglia, secondo me lo sbaglia...". Cioè si grida facilmente al genio però facilmente ti viene la voglia di distruggerlo. E questa è una cosa che io ritengo abbia a che fare solo con l'Italia. Perché è un atteggiamento non solo [antropologico?], non so da dove arrivi, però io lo vedevo anche nello sport. Nello sport c'era ... quando io giocavo a basket qualsiasi grande campione che superava i 25 anni o finiva la carriera, veniva considerato un emarginato, un trombone. Negli altri paesi invece vedevi che queste persone erano rispettate, erano considerate, ascoltate. E questa è una cosa che in Italia è assolutamente identica. Io mi ricordo quando andai alla presentazione del libro di De Laurentis c'erano solo Monicelli, Risi, insomma c'erano delle persone della sua generazione come se noi non avessimo a che fare niente con questa gente mentre invece queste persone, Monicelli, Risi e gli altri, sono quelli che sono rimasti, Suso Cecchi d'Amico, sono dei fari di questo mestiere, assoluti. Eppure c'è un certo snobbismo anche verso queste... Casomai uno dice "è grandissimo" ma...

Non lo frequenta...

Non lo frequenta, non ti riguarda...

Ma anche perché loro almeno sono un passato talmente ingombrante, no?

Sì, sì...

... che chi vuole emergere, si sente un po'...

Loro rappresentano secondo me...

La memoria di ciò che è stato.

Non solo la memoria di ciò che è stato, che è assolutamente vero, ma rappresentano una fase del cinema che è la più frustrante per la generazione nostra, la fase del cinema di quantità perché non era soltanto una questione di qualità, erano registi che facevano 20 film in 20 anni, anzi spesso 25 film in 20 anni. E spesso ogni regista di questa generazione sogna di fare, o ogni sceneggiatore sogna di fare – gli sceneggiatori scrivono 5 sceneggiature all'anno, 6 sceneggiature all'anno. C'è questa vitalità quantitativa. Per tante ragioni, non c'era la televisione, ecc. ecc.... Però a prescindere dalle ragioni, la nostra generazione sente una grande frustrazione nei confronti di persone che scrivevano, giravano e montavano due, tre film alla volta. Che è come specchiarsi in un mondo del quale non si potrà più far parte, non c'è nessuna possibilità.

Questo sì. Le ultime due cose che vorrei sapere sono: uno, appunto, la televisione – ci abbiamo girato intorno fino adesso – la televisione io penso che in qualche modo, quella che almeno Umberto Eco chiama la paleo] televisione, di cui lui faceva parte, siamo un po' debitori, perché è stata uno strumento non solo di comunicazione ma anche un forte strumento pedagogico.

No, io devo dire ho un atteggiamento verso la televisione assolutamente positivo, nel senso che, ovviamente con i limiti che la televisione ha, che la televisione sia il male, io non lo capisco in nessun modo. Prima di tutto perché la televisione è un mezzo dentro il quale ci sono tantissime cose e per esempio la nascita della televisione satellitare fa capire invece che c'è una possibilità di qualità enorme che si rifà anche all'insegnamento della logica, ai tempi lenti e ai tempi più approfonditi di una televisione che c'era prima. Poi io sono anche più morboso, se è per questo, perché guardo anche la televisione peggiore, nel senso che anche se non sono appassionato, sono curioso di tantissime cose e quindi conosco la televisione e un po' cerco di capirla. Poi, dal punto di vista narrativo, adesso io sto per scrivere anche una cosa televisiva. L'ho già fatto, insieme a Starnone, tratto da due romanzi di Carofiglio, che non so quando usciranno però. Adesso credo di accettare due, una serie... due puntate su Moro e qui appunto credo che ci sia ancora la possibilità di fare una televisione che racconti agli italiani la storia di questo paese e i personaggi di questo paese.

Cosa per cui c'è una forte domanda.

Cosa per cui c'è una forte domanda se ci si riesce, come stanno cercando di fare i produttori adesso. Ci sono fiction e fiction, e c'è una fiction, una strada che si sta prendendo che è fatta da registi di qualità, sceneggiatori di qualità, attori di qualità, montatori di qualità e produttori che credono che la qualità possa fare. Poi veramente le regole televisive ci sono, vanno rispettate, però... c'è il solito discorso che dice "il popolo sta a terra bisogna scendere lì dove sta lui" e l'altro che dice "non sta tanto a terra e noi ci mettiamo un po' più su", e quindi con delle regole di fruibilità a volte si possono fare anche delle cose di qualità. Quindi io la televisione non la vedo come un mostro. Ovviamente la scelgo, so che c'è tanta televisione mostruosa. Però per esempio non accetto il pregiudizio che ha

il cinema nei confronti della televisione anche dal punto di vista professionale. Ho amici attori, amici registi, amici sceneggiatori che dicono che lavorano in televisione come se dicessero “l’ho dovuto fare”, oppure “sono in disgrazia perché lavoro per la televisione”. E io non credo affatto in questo perché secondo me ci sono tante cose che si possono fare, belle. Non voglio citare la televisione americana che è assolutamente straordinaria, la fiction americana che è assolutamente straordinaria...

Però insomma anche qui negli ultimi anni ce le abbiamo avute delle cose che ...

Però qui ci sono delle cose appunto... Io l’altra sera ho rivisto – dopo tanto tempo che non lo vedevo – “Distretto di Polizia” e vedo per esempio che “Distretto di Polizia” è una cosa di assoluta qualità. E’ montato, girato e recitato benissimo. Ha delle storie vicinissime alla realtà. E’ una serialità godibile e capisci che è una cosa che ha valore.

L’unica cosa preoccupante, mi dirai, in televisione e’ questo aumento - non solo in televisione, almeno per me, ma in tutta la vita pubblica italiana - , è questo aumento del senso di religiosità.

Sì però il problema che bisogna porsi è sempre “perché succede?”. E succede perché l’Italia è così. L’Italia ... la televisione non è quella che vedi. Molti pensano che la televisione sia il luogo deputato della realtà. Io non ci credo o almeno anche [??] secondo me la gente è abbastanza intelligente per [??] Però la televisione è comunque uno specchio della realtà. Non è il luogo che determina la realtà ma la racconta. E questa crescita di religiosità purtroppo è reale.

E’ reale, certo, anche politicamente, certe posizioni che sono state prese...

Esatto. E’ radicata in questo paese e sta crescendo. Del resto la follia, l’assoluta follia di Wojtyla, di quello che è successo con Wojtyla, è qualcosa veramente che va al di là di ogni... però, voglio dire, la storia di questo paese...

... si regge anche su...

... la si può raccontare benissimo anche attraverso il suo eccesso di religiosità.

Il Ministero degli Affari Esteri ha dedicato le giornate degli italiani nel mondo a Wojtyla.

Certo. Se uno racconta l’Italia degli anni ’50-’60. Se uno racconta l’Italia degli anni ’30, se uno racconta l’Italia della fine dell’800 siamo sempre lì.

Sì, siamo sempre lì. Adesso, no, stupisce un pochino proprio perché siamo in un’epoca di globalizzazione, di mediatizzazione, notare che sempre di più ci sia questo fenomeno. Corrisponde - quella è l’ultima domanda - a una regressione, secondo me, dello statuto femminile, perché mi sembra di notare che sempre di meno la donna abbia un riconoscimento di quello che è il suo ruolo: o deve fare la mamma-casalinga e punto e basta, o altrimenti può fare la soubrette televisiva.

O altrimenti può fare benissimo, per tornare al nostro lavoro, la sceneggiatrice, la regista, l'attrice (vabbé l'attrice è un discorso diverso) però, però, ci sono sempre dei però, nel senso che devi superare degli ostacoli enormi, devi superare dei pregiudizi enormi. E' sempre sospettabile di qualcosa. La mia risposta a questa domanda è molto semplice, perché io da una parte credo che bisogna lavorare – questo ha a che fare con tutte le cose della vita – bisogna sia lavorare come individuo che come uomo di società, persone della società. Come individuo io questo problema non me lo pongo per niente, questo della donna, perché ho un rapporto appunto con la sessualità, a livello sia professionale sia di vita, assolutamente tranquillo, nel senso che non dico neanche, come un razzismo al contrario, che preferisco lavorare con una donna, ma mi sembra che dal punto di vista professionale, dal punto di vista lavorativo, la qualità delle persone mi interessa molto di più del sesso. E dal punto di vista appunto della mia vita questo problema non esiste, però sono sicuro e me ne rendo conto come essere sociale, come ... con un'identità civile che invece... e, ripeto, faccio l'esempio del nostro lavoro perché forse l'esempio che ci riguarda di più ma anche perché secondo me è un'esperienza... io ritengo, per esempio, che il cinema sia ancora un mondo fortemente maschilista, ritengo che la letteratura lo sia meno ma comunque sia un mondo...

C'è poi questo paradosso che poi quasi tutti i premi letterari negli ultimi anni sono andati a scrittrici. Tra l'altro. Però è vero che dal punto di vista della regia, nel cinema c'è comunque ... è maschile.

Il cinema è più violento nel senso che la letteratura ha un livello...

E' più subdola.

Sì è più subdola però è anche forse realmente un luogo migliore, un luogo più evoluto. Anche perché nella letteratura, per esempio, non esistono le regole gerarchiche che esistono nel cinema. Nel cinema le regole gerarchiche sono ancora molto evidenti e quindi anche, per esempio, più maschiliste. Nella letteratura c'è un rispetto per lo scrittore che è sensato, nel cinema c'è un rispetto per il regista o per l'attore che non è sensato. Cioè nel cinema la questione del potere, poiché si hanno più soldi, ha più valore. Nella letteratura ha meno valore. Forse questo è anche il ruolo che gioca la letteratura nella sua capacità di essere un po' più contemporanea dal punto di vista del progresso. Però nel mio lavoro sento che una sceneggiatrice, una regista, faticano di più, cioè devono essere molto brave, devono avere delle caratteristiche che non si esigono normalmente e questa cosa è veramente molto faticosa. Oltre al fatto che, appunto, in un mondo maschilista, una donna è sempre sospettabile di qualsiasi cosa quindi anche una donna che lavora è sospettabile di lavorare per qualche motivo che non sia la sua capacità, il suo talento. Questa per esempio è una cosa che non si pone mai per un uomo. Però questo è il discorso ... Dal punto di vista personale, veramente è un discorso che capisco ma che non mi tocca perché in fondo io dico tutto quello che una persona deve fare è vivere in sintonia con una verità assoluta rispetto a queste cose. E io ho sempre avuto – e ognuno ovviamente arriva da dove arriva –

un'educazione alla vita che non mi fa fare nessun tipo di differenza. E quindi non la riconosco, mi e' anche difficile riconoscerla, a volte me la devono anche spiegare però quando la capisco, mi rendo conto che ci sono invece vari livelli e questo mi fa abbastanza impressione. E con questo voglio dire che non m'importa tanto che ci sia una scrittura femminile, ecco questo, per esempio, o ritengo che sia falso o non m'interessa. A me interessano le persone di talento, le cose belle, e quelle, appunto, possono essere fatte da un uomo o da una donna, dal punto di vista di un uomo o dal punto di vista di una donna, non m'importa. Non seguirei nemmeno una strada al femminile dal punto di vista teorico o critico creativo.

No, perché poi sarebbe un ritornare indietro rispetto alle conquiste che sono state fatte.

Però c'è tutta un'idea di femminile ... che va difesa.

Sì so bene. Mi faccio aggredire regolarmente dal nucleo puro e duro.

Interview à Linda Ferri

Roma, 25 10 2005

Come si incomincia a scrivere un libro, come si comincia a pubblicare?

Come si comincia a scrivere ...io ho cominciato da piccola.

Quanto piccola?

Eh, piccola...

Piccola, piccola. E poi cosa ti ha permesso di coltivare questa passione?

Non lo so. E' una cosa che facevo naturalmente, non so come, era una cosa fisiologica.

... che ti veniva assolutamente naturale?

Sì, però io non pensavo che avrei fatto la scrittrice.

Piccole poesie, un diario ... come i bambini, no? Poi dei racconti. Ho cominciato presto e ho scritto tanto, sempre, insomma regolarmente. Poi ho lavorato a lungo in una casa editrice e questo qui è stato ulteriormente, strano, insomma, non pensavo mai che io avrei fatto un libro, l'oggetto-libro, la cosa-libro, e infatti l'ho fatto tardi: il primo libro l'ho scritto a 20 anni...

Tardi, secondo le statistiche i giovani scrittori pubblicano molto più tardi...

Sì, molto tardi, quest'ondata di giovani scrittori poi...

Ho pubblicato tardi ma è la prima volta che mi è venuto in mente veramente: "ma forse questo, no?, potrei pubblicarlo". E così è stato. Allora ha cambiato un po' il rapporto con la scrittura anche se ora sto ritornando ...

Alla scrittura...

Sì perché è un momento così particolare, così difficile. Penso non solo in Italia.

Un po' ovunque...

Sì occidentale, soprattutto, diciamo. Un problema di forma, di contenuto...

Anche la letteratura si sta ponendo un target, cioè un pubblico che comunque deve essere conquistato.

Ci sono sempre le eccezioni, ci sono sempre i bravi scrittori in qualsiasi contesto, io penso. Forse era così anche nell'Ottocento ma nel Novecento per un lungo periodo non è stato così. Questo trionfo della letteratura media, diciamo, no?

E soprattutto dopo gli anni 70.

Sì molto ... ci sono dei temi che devono andare bene. La parola globalista c'è dappertutto, no? Soprattutto i grandi editori pubblicano solo...

... autori che hanno già

E' un mercato ormai globale, mondiale, insomma. Penso che bisogna un pochino mettersi da parte, lavorare, cercare, capire cosa si vuole fare, perché uno scrive, perché è necessario, se lo è, appunto.

Quali potresti dire che sono i tuoi modelli di scrittori?

Degli scrittori che amo tanto?

Sì, modelli nel senso persone che ami tanto, che ti piace leggere...

Bhé, io amo molto i classici, soprattutto, che continuo a leggere e rileggere: Stendhal è uno di questi, mi dispiace che abbia scritto pochi libri, Checov...

Gli scrittori sud-americani?

Ho letto solo i principali, i più famosi: Marquez, Amado. Non ho una grande affinità. Non ho una grande attrazione.

Bhé se parliamo di classici!

Mi piace molto Michael Cunningham, per esempio. Lo conosci?

Sì.

Ti piace?

Sì.

Mi piace molto. E' molto carne e sangue. Trovo che, almeno per due aspetti, è una scrittura che veramente crea il soggetto. Illumina quelle parti di realtà che altrimenti non esisterebbero. Quello è un autore che apprezzo molto. Poi io amo molto Garcia Un uomo anche qui che [non udibile] ti fa stare male.

Bé non è una lettura fuggevole, diciamo.

E' un autore molto austero, un po' speciale, poco accattivante, no? Però io anche lì scopro delle cose che sono anche, non so, "Leggere e Vergogna" [????] lo metterei schiaffato sul muro perché il fatto che lui mandi a morire il suo cane...

Insopportabile!

Ecco, trovo che ha delle reazioni di grande forza. Quello mi piace.

Leggi mai fumetti o quello che viene definito paraletteratura?

No.

Cose che gravitano intorno alla lettura?

No, leggo molto cose per l'infanzia perché io faccio libri per bambini, che illustro. Mi piace molto, come le bibliografie, mi interessa molto tutto quell'ambito lì. Però i fumetti non li conosco, non li ho mai letti neanche da piccola.

E al cinema come ci si arriva?

Allora, al cinema io ci sono arrivata così: ho partecipato ad una sceneggiatura, per amici. Poi dopo ho fatto la stanza del figlio, poi ho fatto ...non tante cose alla fine. Come dire? Io non voglio che diventi il mio mestiere. Penso di poter fare bene, se ci riesco, un film all'anno. Così come penso di riuscire a fare un libro ... ne scrivo uno ogni cinque, ogni dieci, non so.

Devo essere attratta dal soggetto, devo essere attratta dalle persone con cui lavoro, con cui scrivo, dal regista.

Si tratta di un lavoro di équipe quando si fa una sceneggiatura, no?

Sì, certo, è completamente diverso dallo scrivere...

Cosa cambia? Ecco perché quello che mi interessa è anche questo. Cosa cambia quando si scrive un libro e quando si scrive una sceneggiatura?

Una sceneggiatura, non si scrive. E' un evento. Almeno per me, la scrittura è una cosa che accade solo nel momento in cui la sto facendo. E' come se ci fosse una parte del cervello che se non scrivesse non vivrebbe. Capisci? E' difficile che ci sia qualcosa che abbia a che fare con la scrittura e che venga prima della scrittura. Invece in una sceneggiatura, per esempio diciamo come si costruisce una scaletta. Allora: facciamo questa scena così, questa scena qui, allora questi qui dicono questo... c'è una mediazione con i vari componenti. Poi dipende anche con chi lavori. Io finora, per esempio, ho sempre lavorato con registi-autori, con registi che scrivevano. Quindi anche lì è diverso perché è un lavoro più di maieutica che fai. Tu, credo, che sei chiamato per aiutare quella persona a dire quello che vuole dire. Non è facile. E' un po' un lavoro di interpretazione. Tu devi cercare di capire, devi aiutare questa persona a capire cosa vuole dire e come farlo. Ecco, dargli un ventaglio di possibilità. Quindi non è un lavoro d'autore. E' un lavoro di mediazione, ecco. Di mediazione. Quando lavori con un regista che è anche autore, è più un lavoro di un editor. Adesso non esistono più bravi editor, quello che riuscivano a darti il senso di quello che tu stavi facendo, magari tu non ne eri ancora completamente consapevole, capaci di darti delle idee, di tagliare, di capovolgere. E più un lavoro di questo genere. Almeno per me, la cosa più impegnativa è l'aspetto psicologico, il più faticoso, direi.

Perché devi lavorare in comune con queste persone per più giorni? Perché devi interpretare, appunto...

Per tutte queste cose...

Quanto dura in media la stesura di una sceneggiatura?

E' abbastanza lungo.

E cosa cambia rispetto a questo lavoro così comune, di brainstorming, se vogliamo, rispetto al prodotto finale?

Non lo so. Io ho sempre scelto con molta attenzione le cose che facevo. Ne

ho fatte sempre molto meno di quelle che mi venivano proposte.

Non ti sei mai sentita tradita, mal interpretata...?

No, mai. Ma io ha fatto, ti ripeto, il film di Nanni, poi due film di Piccioni e adesso il soggetto di questo nuovo. Ho fatto il film di Kim Rossi Stuart che lui sta montando ora, che è il primo film da regista... Poi ho fatto il soggetto del film di [VeliaSantella] Quindi vedo che lavorare con Giuseppe, adesso è la terza cosa, insomma ci riusciamo, ora.

Giuseppe l'ho visto ad Annecy. Presideva la giuria ed era molto fiero del suo ruolo e stava appunto dicendo che c'era quest'idea di questo film che stava venendo fuori...

L'abbiamo finito poco dopo quindi, non lo so, ...

A te viene chiesto di delineare un personaggio femminile in genere?

No, no. Diciamo che poi se scrivo con degli uomini automaticamente mi trovo a fare il [non udibile]

La donna!

No, non è così rigido. Poi noi non ci dividiamo mai i personaggi

Ah, quindi i personaggi si formano sempre da questa azione comune?

No, noi non ci dividiamo né i personaggi, né le scene. Noi ci dividiamo eventualmente tutto l'insieme. Ci sono delle persone che lavorano così, "ci sono venti scene, tre persone, tu prendi queste...". Io almeno ho sempre lavorato insieme, scritto insieme.

Ma scrivere insieme significa che ognuno si mette lì e lancia l'idea sullo stesso tema, che ne so: "delineamo il personaggio femminile di quella scena: per esempio, quando Nanni entra a casa arrabbiato nella "Stanza del figlio" ... oppure quando Stefania Sandrelli decide di prendere la nipote e di partire e via.... Allora: si lavora tutti insieme su questo e poi dal confronto delle tre scene nasce la scena finale?

Prima nasce la scaletta, poi dalla scaletta scriviamo il trattamento, che in generale è all'americana, scena per scena con un po' di dialoghi. Non tutti, magari alcune scene non hanno dialoghi, e poi dopo scriviamo le scene vere e proprie.

C'è uno che dice "Io direi così", "ma no ma che dici", "così non si dice"... dopo varie ore siamo riusciti a scrivere quattro battute.

E' lungo e complesso...

E' complesso, sì. Poi dopo quando si è affiatati ognuno ha più un ruolo. Uno magari è più bravo in una cosa e allora è con più naturalezza che si distribuiscono le cose, all'interno sempre di questo lavoro che si fa insieme.

Ma diventa come in un libro in cui tu delinei i personaggi e poi alla fine i personaggi diventano te, è come se tu ti incarnassi, almeno questo mi hanno detto alcuni scrittori, che il personaggio diventa così

invadente...

Sì, certo, poi diventano ... Sì, in questo senso sono come dei personaggi ma poi diventano... Poi naturalmente l'attore si prende tutto.

Questo è un altro passaggio: quando la sceneggiatura va in mano all'attore.

Ma l'attore lo decidete voi o lo decide il regista?

Si fanno dei nomi. "Per me sarebbe quella persona lì", "farebbe bene questa parte". "Sì pure io penso a questo..." "Oppure "ma no!!" ...

Allora c'è questa cosa dell'attore che viene più o meno suggerito da tutti voi e poi c'è l'attore che dà un'ulteriore dimensione a quello che avete scritto....

Eh, certo.

Ma voi ci siete mai al set?

Sì

Ah, allora è sfatato questo mito che voi non siete mai sul set!

Noi andiamo, quando ci va. Non è mai successo di dover riscrivere delle cose, però.

Com'era nei vezzi del cinema hollywoodiano...

Ormai si arriva a girare con una sceneggiatura che è abbastanza testata. Poi Giuseppe, ad esempio, lavora moltissimo sugli attori prima di cominciare a girare.

Quindi fa delle preparazioni prima...

Certamente, fa delle prove. Fa molte prove. E' bravissimo, lavora molto bene con gli attori. Semmai in quella fase lì può venire fuori qualcosa. Un attore può dire che questa cosa non la capisce, ecco, può succedere questo.

Senti, tu le trasposizioni da libri...

Non ho mai fatto niente.

Non hai mai fatto niente..

Sì, adesso questa è la nuova moda. Tutti cercano di prendere ... di esaltare dei libri, insomma...

In questi ultimi anni soprattutto

Ultimamente, nell'ultimo anno c'è stato un aumento enorme. Infatti adesso c'è gente che scrive il libro per fare il film.

Non sempre...

Bhé insomma..

Parliamo invece di questi personaggi femminili. Alcuni dicono che il cinema è un mondo maschile. Confermi?

Non lo so. Io, non frequento il mondo del cinema. Io non l'ho sentito. Nel

mio caso, che fossi una donna non mi ha posto nessun problema. Posso capire, immaginare, invece che una persona, magari una donna che fa la sceneggiatrice, che fa tante cose, lavora magari anche per la televisione, posso immaginare che abbia il problema che ogni donna intellettuale ha.

Per esempio tutti hanno detto, in occasione della Stanza del figlio, che Moretti ha cambiato il linguaggio, come se ci fosse una netta separazione con i film precedenti, e qui c'è un'attenzione proprio ai personaggi femminili.

Inevitabile, credo. Io penso che Nanni non avrebbe chiamato due donne se lui stesso non avesse voluto, come dire? Se si pensa a Bianca, per esempio, è una figura di donna molto idealizzata. La posizione maschile, no?

Io credo che Paola, nel ruolo di Laura Morante, Irene la figlia, ... spero che siano delle persone reali.

Sì, assolutamente.

Allora penso che forse Nanni desiderava questo. Anche se io non credo che le donne scrivano meglio sulle donne.

No, il mio non è un discorso che vuole essere femminista.

Non credo che ci sia una specificità in questo senso.

C'è però uno sguardo diverso.

Sì, c'è. Lo sguardo nostro è diverso, ma sugli uomini e sulle donne.

Hanno lo sguardo diverso nei confronti e della realtà e nell'affrontare i personaggi. A proposito invece del prodotto finito, il film, come te la spieghi questa difficoltà di circolazione dei film?

Qui ci sono dei problemi di circolazione. Non so, in Francia, come sai meglio di me, si proteggono, no? Io adoro il cinema americano. Non credo nel cinema assistito, però penso che delle regole di buon senso per proteggere un pochino la nostra produzione, potremmo averle anche noi. Il problema è che ...il titolo che sta in 50 sale ...

... e altri devi andare a cercare con il lanternino e che devi stare dietro...

C'è un grande cambiamento in tutto l'ambito culturale – io poi posso parlare meglio dell'editoria e della letteratura in questo momento - però mi sembra che siano fenomeni molto simili.

Sì, ultimamente sì.

Il problema dello spazio nelle librerie, per esempio: si vende solo, che ne so, Ken Follet. adesso non so cosa c'è di americano come film ... come dire improvvisamente c'è una – e dico improvvisamente perché è molto molto aumentato questo fenomeno commerciale, immediatamente commerciale.

Ma per pubblicare un libro è sempre così difficile?

E' sempre più difficile e perché poi si pubblica moltissimo. E gli editori...

il fatturato non deve scendere, se fai tanti titoli non li segui bene. Le recensioni sono pochissime ormai.

Anche perché poi non ce la fanno a stare dietro a tutti i titoli che devono recensire...

Sì ma non ci sono neanche più i giornali, sono molto pochi. Magari adesso ci sono i giovani che stanno cominciando a fare un lavoro ... E' un cambiamento che investe tutti i [tagli?] della politica culturale. Nelle case editrici non hai più un referente.

E' vero, mentre prima c'era l'addetto che ti seguiva, l'agente...

Sì tu hai l'agente, quella è un'altra cosa. Ma quello che è dentro la casa editrice ... Non c'è neanche più una vera politica di vivaio cioè adesso cercano molto gli autori giovani però per fare il colpo subito non per farli crescere. E' così. Ci saranno anche degli elementi positivi, ora non li percepisco.

Di positivo forse c'è il fatto che almeno qualche in libro in più sul mercato italiano di autori italiani si riesce a vendere...

Sì ci sono degli autori italiani adesso che vanno bene. [Mio fratello?] è editore, e loro hanno adesso degli autori ... Carlotto, va bene, la Ferrante, con "Amore molesto", "I Giorni dell'abbandono"... Il film ha fatto da traino...

Si era venduto anche senza perché comunque Elena Ferrante ha un suo pubblico di lettori fedeli che la seguono e quindi ...

Sì però ha fatto rinascere il libro, l'ha fatto veramente rinascere. L'ha fatto arrivare dove non sarebbe mai arrivato da solo. L'ha fatto uscire dalla nicchia. Era andato bene ma per quanto fosse andato bene era sempre un libro più di nicchia, mentre con questo è arrivato là dove non sarebbe arrivato.

Carlotto poi ha avuto anche "Il fuggiasco" che è stato un bel film ma che non ha avuto successo.

No, non ha avuto successo.

Ha avuto più successo nei festival...

Adesso credo che abbiano finito di girare "Arrivederci amore ciao".

Sì, ecco, i film possono aiutare un pochino il libro a ... come dire?

A vendersi?

Sì.

Non è così semplice, solo se è piaciuto il film.

Però se il film tratta di un tema che ti interessa, se ne vuoi sapere di più, allora vai a leggere il libro.

Esattamente in quel senso funziona secondo me, cioè se il film ti lascia con un minimo di interrogativo allora uno dice "bhé fammi andare a

vedere se nel libro...". Perché io mi rendo conto che spesso e volentieri, io che leggo i libri prima di andare a vedere i film, riesco a capirli bene, però se non ho letto il libro alcuni passaggi mi risultano o troppo brutali o troppo veloci o un pochino oscuri quindi andandomi...

Ritornando al libro

... ritornando al libro che cosa hanno voluto fare e perché, perché certe scelte sono state fatte dal regista o dagli sceneggiatori rispetto al testo, mentre forse negli anni '50, negli anni '60 si parlava di traduzione, tradimento trasposizione, adesso secondo me si tratta semplicemente di sguardi, di punti di vista diversi. Cosa mi è piaciuto? Si ritorna un pochino al discorso del lettore attivo, cioè io come lettore che cosa vorrei? Cosa mi piacerebbe? Se dovessi diventare un regista, appunto, che cosa vorrei fare dei personaggi, come li vorrei far muovere, anche fisicamente, quale sarebbe l'attore. Penso che i nuovi libri diano almeno questa voglia. Anche perché la lingua è completamente diversa. La lingua letteraria in questi anni è cambiata tantissimo, è diventata molto più snella, molto più aderente alla realtà, con tutte le conseguenze, positive e negative...

Certo.

E la televisione?

Io non ne ho mai fatta.

Non ti ha mai influenzato, non ti ha mai attirato, non c'è mai stato qualcosa che hai visto in televisione che ti sia rimasto impresso? Che ti abbia in qualche modo formato.

Non mi pare. Forse delle cose quando ero piccola. Secondo me quando eravamo piccole c'erano delle cose molto [non udibile]

La guardo poco In generale. Io ho tempi di lavoro molto stretti, avendo un lavoro editoriale.

Questo è un grosso vantaggio...

Sì è un grosso vantaggio. Più ci si riesce a differenziare, più si riesce a rimanere liberi, no?

La tendenza sembra essere un pochino l'opposto: si diventa performanti ma più o meno rimanendo nello stesso ambito. Registri che diventano scrittori, scrittori che diventano sceneggiatori e viceversa come se ci fosse una sorta di pasta, che viene formata con ingredienti diversi ma poi ...

Io lo dico per una questione di libertà. Di libertà ...

Come ti viene l'idea per una storia di una sceneggiatura?

Ma...

Non lo so, Virzì mi dice che lui va per strada, vede un personaggio, fa uno schizzetto, poi da lì... oppure capta una frase, si annota sul

quadernetto la frasetta e poi da lì viene...

Non lo so. Quest'ultimo racconto, quest'ultima cosa che ho appena finito con Giuseppe Piccioni... perché con Nanni avevo un soggetto, un racconto proprio. Giuseppe mi ha detto "Io vorrei fare un film su questo". In generale, in questi casi qui, ancora una volta quando lavori con un regista-autore, ...

Lui ha già un'idea.

Sì, perché l'idea viene da lui, no? E difficile che lui riesca a sposare completamente un'altra idea. Magari dà un'idea molto vaga, si cerca insieme di approfondirla però l'autore è lui, non so come spiegarmi.

Sì è molto chiaro: intervieni con un lavoro di limatura...

Sì devi convincere lui. E' lui che deve riconoscersi.

Senti ma final draft lo conosci?

No.

Questo sistema di scrittura via computer che è usato ...

No, cos'è?

E' un sistema che è usato appunto per fare le sceneggiature che ti dice, una volta che hai fatto il lavoro di sceneggiatura, ti dice "sì questo funziona", "no, questo non funziona" "Non succede niente per venti pagine"

No, è interessante, ma è usato?

Sì, sì è usato poco in Italia. In Francia lo usano con molta diffidenza. In America invece va per la maggiore. Final draft sta dietro ... uno dei suoi più grossi successi è "La signora in giallo". Va molto bene, soprattutto, per le fiction a episodi. Se no può andare bene per delle sceneggiature su modelli storici, a più personaggi ... in genere viene usato dagli sceneggiatori americani o inglesi.

No, non lo sapevo che esisteva.

Che fine fanno le sceneggiature? Dove si possono trovare? Perché io confesso che una delle difficoltà è trovare le sceneggiature. Alcune sono pubblicate, però non sono tutte...

No, bhé alcuni, come Giuseppe, Non è mai stata pubblicata. Se no, nei nostri cassettei.

E se uno volesse farle uscire dai vostri cassettei? Anche a Cinecittà, c'è comunque una biblioteca... Dotare la biblioteca del Fondo Sceneggiatori, non ci hai mai pensato?

No, non ci ho mai pensato. E poi è poi è a discrezione del regista. Se non ha voluto fare il libro ... Non credo, non penso...

Off-dopo intervista

Io sono cresciuta a Parigi, ho studiato lì.

Al liceo italiano?

Sì al liceo italiano, poi a Science Po. Poi sono tornata in Italia, ma tutta l'infanzia l'ho passata lì.

Interview à Doriana Leoneff

Roma, 30/01/2005

Tu hai incominciato facendo il Centro Sperimentale di Cinematografia, facendo la scuola di sceneggiatura?

In realtà c'è un piccolo antefatto, perché finita la scuola, maturità classica, io sono andata a Londra per imparare l'inglese, per lavorare, insomma mi sono presa una specie di anno sabbatico perché ero andata a scuola a 5 anni e quindi mi sentivo autorizzata a farlo. E lì vicino al mio College, alla mia scuola di inglese, c'era la London Film School, dove io sono capitata per caso, un giorno, da una porta di servizio – non sapevo proprio nemmeno cosa fosse – e c'era una proiezione de “Lo specchio” di Tarkovsky. Io sono rimasta lì, nascosta, nell'ombra, fino alla fine della proiezione e poi ho capito dove mi trovavo. Non ho frequentato la scuola, tra l'altro i corsi erano già cominciati, poi è una scuola veramente molto costosa e infatti erano tutti figli di emiri arabi o di armatori greci più o meno. Però un po' così, da uditrice, ho seguito un po' i corsi, ho fatto amicizia con alcuni degli allievi che erano lì ... quindi il mio, diciamo, primo approccio è stato lì. Poi sono tornata in Italia e mi sono trasferita a Roma con l'idea appunto di fare l'esame per il Centro sperimentale. Parallelamente mi sono iscritta all'Università, a Lettere, e mi sono laureata in Storia del Cinema e lì al Centro Sperimentale, all'epoca, c'era inizialmente un unico corso di Sceneggiatura e Regia il primo anno. C'era l'esame di ammissione in comune con tutte le prove. Il primo anno insieme, dopodiché il secondo anno c'era una sorta di divisione per cui gli allievi di regia si dedicavano alla realizzazione dei saggi di diploma, dei cortometraggi, mentre quelli di sceneggiatura facevano un lavoro proprio sulla scrittura.

E questa passione per la scrittura da dove viene?

Questa passione per la scrittura viene da lontano, viene sicuramente da molto prima della passione per il cinema perché è una cosa con cui ho sempre trafficato, mi è sempre piaciuto. Non mi sono risparmiata niente, dalle poesie al diario ai raccontini... Anche il cinema mi è sempre piaciuto. Quando ero a Londra, tra l'altro, ho fatto una scorpacciata di film perché...

Perché Londra, come Parigi, ti permette di vedere film a tutte le ore, a tutti i momenti...

Sì, a tutte le ore. In più dici non so ... “non ho mai visto L'ultimo tango” e sai che c'è il cinema che tutte le settimane te lo proietta. E quindi poi, proprio in quel momento lì, frequentando un po' la Scuola, avevo fatto amicizia con una regista, una giovane allieva di regia iraniana che mi ha detto: “Dammi una mano, proviamo a scrivere insieme qualcosa ...”. E poi lì era tutto in tempo reale, nel senso che lo scrivevi, lo giravi, veniva

montato e quindi avevi la soddisfazione di vedere tutto subito, cosa per cui invece poi ho capito che bisogna aspettare tempi biblici... però ecco c'era stata quell'illusione di dire "Ah, che bello!" Una settimana vagheggiavamo davanti a una tazza di thé nella stanzina di Nottinghill, poi due settimane dopo c'era comunque qualcosa di concreto...

E a Roma, il Centro Sperimentale? Scegli il corso di sceneggiatura, cominci a scrivere i primi saggi per diplomarti alla Scuola ... e poi?

E poi comincio da un lato a lavorare con uno sceneggiatore che era stato insegnante del corso di sceneggiatura lì alla Scuola, che è Nicola Badalucco, che ha lavorato con Visconti – ha fatto "Morte a Venezia", "La caduta degli dei" - e in quegli anni lavorava soprattutto per la televisione. Quindi io ho fatto una gavetta televisiva classica. E parallelamente avevo delle frequentazioni con giovani registi, si andava per tentativi, per fare cose più autonome e più indipendenti. Ho scritto alcuni film finanziati da quello che all'epoca era l'articolo 28 che poi è stato sostituito dal Fondo di Garanzia e spesso erano film che non trovavano una distribuzione, non uscivano nelle sale o uscivano, che ne so?, a Ferragosto a Cuneo per un giorno. Poi ho avuto la fortuna invece di entrare in contatto con Soldini perché Mario Sesti lavorava all'epoca per Medusa che aveva coprodotto il secondo film di Soldini e avrebbe coprodotto il terzo.

"Giulia in ottobre"?

No, "Giulia in ottobre" era ancora un mediometraggio. Aveva fatto "L'aria serena dell'Ovest" e "Un'anima divisa in due". E poi dopo abbiamo fatto insieme, "Le Acrobate".

Tu cominci con "Le Acrobate" con lui?

Sì, io comincio con "Le Acrobate". Mario Sesti, che aveva visto i cortometraggi di diploma della Scuola sperimentale, cercava un nuovo collaboratore per la scrittura. Per una serie di circostanze c'eravamo ridotti moltissimo, come allievi di sceneggiatura, per cui ci avevo messo un po' le mani. E a lui erano piaciuti, li aveva trovati comunque interessanti. E così poi, molto misteriosamente, mi ha detto "C'è un regista..." senza fare nomi, tutta una cosa nebulosa... Io gli ho fatto leggere, ho fatto avere a lui, ancora Soldini non si era materializzato, delle cose che avevo scritto, che erano delle cose che assomigliavano più a dei racconti veramente che a dei soggetti cinematografici. E così poi è cominciato questo rapporto con Soldini che aveva un'idea per il film che poi è diventato "Le Acrobate" e poi da lì insomma...

E' nata una collaborazione.

E' nata una collaborazione.

Senti, Soldini lo definiresti... alcuni registi mi parlano di "regista-autore". Condividi questa definizione?

Sì quasi tutti i registi con cui io ho lavorato sono degli autori e devo dire che sono molto contenta di questo, perché quando hai la possibilità di scrivere già con il regista e il regista ha un'idea, un progetto, e una visione

del mondo non chiusa e, come dire?, impermeabile ma è disposto a incontrarsi anche con un'altra personalità, con un'altra sensibilità, anche con un'altra visione poi del mondo, credo che possano nascere delle cose interessanti. In fondo Soldini cercava proprio questo, quando si è orientato verso la ricerca di qualcuno con cui collaborare. Poi io ho scritto anche per la televisione, E' completamente diverso perché il regista viene coinvolto quando ormai i giochi sono fatti e quindi scrivi sempre da solo, solitamente con l'altro sceneggiatore o gli altri sceneggiatori, magari un progetto seriale. E poi appunto il regista è più un esecutore però ho capito che per me lavorare con un regista è una condizione abbastanza ideale.

Quindi siete tu, il regista, eventualmente gli altri i coautori a lavorare insieme... come lavorate?

Quanto vi prende?

E' sempre diverso. E' diverso con ogni regista ma poi anche con lo stesso regista è diverso da film a film. Perché metti Soldini, per fare l'esempio della collaborazione più lunga che finora ho avuto. Abbiamo scritto "Le acrobate" che ancora non ci conoscevamo, quindi ci siamo visti per mesi, tutti i giorni, tutti i giorni, tutti i giorni, abbiamo fatto quella che si chiama "la scaletta", la fase intermedia tra il trattamento e la sceneggiatura. Poi ci siamo divisi la scaletta per blocchi, metà io metà lui. Abbiamo scritto le scene. Poi ce le siamo scambiate, io ho messo mani sulle sue, lui ha messo mani sulle mie. Così è stato veramente un progetto molto laborioso. Poi invece da "Pane e Tulipani" in poi lui ha deciso, cioè ha capito che preferiva non essere così coinvolto proprio nella scrittura materiale del film. Cioè abbiamo sempre fatto le riunioni, la scaletta... poi Soldini è uno che ha bisogno di sviscerare molto tutto, dedica molta attenzione a questa fase. Intanto eravamo soltanto noi due, quindi materialmente al computer mi sono messa io. Naturalmente poi rivedendo tutto insieme: molti dialoghi... poi per una commedia è più facile Insomma molti dialoghi li abbiamo scritti insieme, sempre con una stretta collaborazione però, come dire?

Senza più bisogno di questa vicinanza...

... sì di questa cosa proprio fisica e anche poi per "Brucio del vento" è stata la stessa cosa: io partivo da un testo letterario ma come metodo di lavoro....

Poi ci torniamo sul testo letterario...

E poi per "Agata e la tempesta" eravamo in due insieme a Francesco Piccolo e anche nel nuovo che abbiamo scritto e che uscirà, si spera, di questi tempi, anche lì abbiamo proceduto allo stesso modo, cioè riunioni preparatorie col regista e tutto quanto poi al momento della divisione – la divisione è avvenuta tra me e Francesco Piccolo – con Silvio un po' più esterno, per poi essere anche un occhio, alla lettura, un po' più lucido, un minimo più distaccato. Però poi non lo so... con Mazzacurati è stato ancor diverso. Nel caso de "L'Amore ritrovato", c'era un trattamento che avevano scritto lui e Piersanti...

Ah, sono loro che hanno lavorato inizialmente sul testo?

Loro hanno lavorato inizialmente sul testo, poi mi hanno dato questo trattamento chiedendomi di non leggere il romanzo di Cassola, che tra l'altro era introvabile. Poi è stato ripubblicato, ma o andavi in qualche biblioteca o davvero non lo trovavi. E mi hanno dato carta bianca su questo trattamento. Mi hanno detto: "Lavoraci tu per un paio di settimane e vedi cosa ti viene". E io così, con un po' anche di pudore ... poi alla fine mi sono lasciata andare e ho lavorato su questo testo. Dopodiché ci abbiamo rilavorato tutti e tre insieme e io e Piersanti ci siamo divisi la sceneggiatura perché anche Mazzacurati è uno che non si mette materialmente a scrivere sebbene dia naturalmente un contributo grandissimo a livello di idee, di intuizioni ... insomma è molto prolifico. Poi con Francesca Archibugi, lei invece veniva da anni in cui, a parte i primi due film, in cui aveva collaborato con delle sceneggiatrici, poi aveva scritto sempre da sola e quindi lì, naturalmente, all'inizio per me si è trattato di capire in che modo potevo essere utile al progetto e a lei in una situazione in cui, appunto, invece c'era una regista che scriveva, anche molto bene, con delle idee molto precise. Però poi anche lì, siccome abbiamo fatto tante stesure, poi si è trovato un metodo di lavoro.

Bene, e con la Negri invece per "In principio erano le mutande"?

Lì eravamo in tre: c'era anche Ivan Cotroneo oltre alla Negri e c'era già, credo, un testo. Forse c'era già una sceneggiatura che lei aveva scritto, non mi ricordo se con la Campo o con qualcun altro di cui però non era contenta. Quindi noi poi l'abbiamo messa da parte e anche sul testo abbiamo lavorato, diciamo, con molta libertà, cioè prendendo così, un po' un'idea di fondo dei personaggi ma insomma...

Sfruttando più che altro dialoghi del testo, no? ... ma neanche tanto.

Neanche tanto, direi, neanche tanto.

Che cosa era piaciuto per esempio alla Negri di questo testo? Che tra l'altro secondo me è il meno riuscito di tutti quelli che ha scritto la Campo, forse perché il primo tentativo...

Non era il primo... forse il primo che aveva pubblicato...

Sì, era il primo.

Non so, appunto.... è una domanda che anch'io le avevo fatto perché è molto particolare. Ma credo che da un lato le desse sicurezza il fatto di avere un testo letterario per il suo primo film. Poi perché proprio quello? Perché credo ci fosse un tono un po' sopra le righe che a lei piaceva, anche se poi, appunto, lei aveva fatto già dei cortometraggi alla Scuola, a Londra, che appunto andavano in una direzione un po' più... sempre sopra le righe però forse in una direzione un po' più sospesa e rarefatta rispetto sia al libro sia poi al film, comunque credo per questo insieme di motivi.

Invece Soldini dopo il testo della Kristof?

C'era l'idea e il desiderio di provare a lavorare su un testo letterario. Lui si stava leggendo molte cose. Poi io ho letto questo romanzo della Kristof e

subito ho pensato che poteva essere una cosa interessante per lui. Infatti gliel'ho mandato e lui l'ha letto e subito si è entusiasmato all'idea e quindi con la sua società hanno fatto un'acquisizione di diritti. E abbiamo cominciato a lavorarci, poi, siccome man mano che il lavoro si chiariva era sempre più chiaro che si trattava di un progetto molto difficile dal punto di vista produttivo, realizzativo, ecc.

Non era facile, visto tutti gli esterni, tutte le cose ...

Poi girato in Svizzera, con attori dell'Est europeo, insomma non c'erano molti appigli, quindi mentre il progetto andava avanti, nel suo iter solito di ricerca di finanziamenti europei e cose varie, noi abbiamo detto: "Nel frattempo, che facciamo? Proviamo a fare un film, un piccolo film". Magari una commedia, perché anche quello era un desiderio che avevamo già da "Le Acrobat" e così è nato "Pane e tulipani". Con l'idea...

Con l'idea del personaggio di lei, lasciata nell'autogrill

Quello...

Ma come vi è venuto in mente di fare una casalinga protagonista di un film?

Io ero proprio esasperata da questi volantini che trovavo sempre nella posta che reclamizzavano gite a Pompei, 19.900£, tutto compreso. Cosa c'è sotto? E chi ci va a queste gite? Allora sotto c'è che ti vendono le padelle piuttosto che il corredo, le lenzuola, le cose... E poi la gente che ci va è molto varia, insomma sono un po' i personaggi che poi popolano il pullman, no? di "Pane e tulipani". E poi quindi abbiamo detto: "sarebbe bello provare a raccontare una donna, non so ... meno problematica dei due personaggi delle Acrobat"...

Sicuramente!

che sembra tutto sommato pacificata con la sua vita. Poi andando a scavare scopri una serie di cose, però come dire? Una piccola fuga che non nasce da un desiderio di conflitto, che non nasce da un desiderio di rivendicare niente. Allora inizialmente avevo mandato una mail a Sodini perché stavamo lavorando a un'altra cosa, sempre con quest'idea di commedia però un'altra cosa... a un certo punto ho detto: "ma perché? ... a me mi torna sempre in mente questa cosa, dei volantini, del pullman, perché non proviamo a raccontare la storia di una donna, di una casalinga che fa questa gita? E poi nella primissima cosa io avevo pensato Sai quei grandi Autogrill, che poi è quello nel film, che prendono le due carreggiate dell'autostrada...

Ah, quelli proprio sospesi...

Esatto... che lei uscisse dalla parte sbagliata.

Ah, ecco ... che si ritrovasse dall'altra parte...

Che si ritrovasse dall'altro lato e a quel punto che le scattasse questa cosa.

E invece lì Soldini ha detto: "Allora facciamo che invece di sbagliare sono loro che se ne vanno".

Cosa che può succedere forse più normalmente...

Sono loro. E subito ci è sembrata la cosa giusta perché è proprio una dimenticanza. E poi anche tutte le cose che succedono nel film sono sempre un po' sotto questo segno perché lei perde il treno... è sempre una cosa che sembra andare un pochino oltre la sua volontà...

Lei sembra un po' più una spettatrice, inizialmente...

Inizialmente, un po' con degli scivolamenti progressivi in situazioni diverse ma dove lei non dice mai "no, io"...

Ma quest'idea di lei personaggio, appunto casalinga con questo marito, con questi figli, vi è venuta spontaneamente oppure vi siete riferiti a qualcosa che conoscevate, avevate visto, avevate osservato?

Come sempre è un po' un misto. Per me quelle tipologie, quelle cose che vengono dal Sud, da una città di provincia insomma mi è tutto molto...

... familiare

... familiare. Al tempo stesso non c'è nessun riferimento, no?, così...

La dimensione bella secondo me è proprio questa.

Sì. Queste donne in una famiglia di uomini che le vedi sempr un po' come il personaggio di Rosalba all'inizio, carica di maglioni, macchine fotografica, ... le cose che tutti le affibbiano, no? E a lei sembra normale...

Normale doversi accollare tutti quanti.

Normale doversi accollare tutto il peso... [è la battuta dell'amante].

L'idea dell'amante [che dice "io sono il tuo amante"], chi l'ha avuta?

Quella è mia.

E il personaggio di Bruno Ganz com'è venuto fuori?

Il personaggio di Bruno Ganz è venuto fuori una volta scritta la sceneggiatura. Inizialmente nella prima stesura della sceneggiatura c'era questo cameriere che parlava con questo linguaggio ma non era uno straniero.

Ah, ecco.

Dopodiché, scritta la sceneggiatura, Soldini ha cominciato a pensare che potesse essere anche uno straniero un po' perché era difficile, non c'era venuto in mente un attore italiano che lo potesse fare, un po' per via del linguaggio che lui parla. Mio padre era bulgaro, gli stranieri con un certo grado culturale comunque possono parlare un italiano un po' speciale, e così abbiamo cominciato a dire: "però potrebbe essere...". Era anche un pochino più giovane come età rispetto a Bruno Ganz. E poi Bruno Ganz è venuto in Italia per presentare non mi ricordo più quale film di Angelopoulos, quello dove lui è il protagonista ... [Lo sguardo di Ulisse"]?

L'intervista era uscita su Repubblica e l'intervistatore gli aveva chiesto: "Ma c'è qualche regista italiano con cui le piacerebbe lavorare?". E lui aveva detto Soldini. Forse aveva detto anche qualcun altro, però insomma aveva fatto un paio di nomi e uno di questi era Soldini perché lui aveva visto "Le Acrobate" a Torino e gli era molto piaciuto. Poi qualcuno ha segnalato questa intervista, nessuno di noi l'aveva letta ... però qualcuno ha segnalato a Soldini questa cosa e subito: "Cavolo! Bruno Ganz! Ma sarebbe perfetto!" E poi c'era questa cosa che era una commedia e Bruno Ganz non aveva mai fatto una commedia, e poi non sapevamo quanto lui parlasse l'italiano. Soldini poi è andato a Zurigo, ha preso contatti con l'agente di Bruno Ganz, gli ha portato il copione, gli ha raccontato, insomma, un po' di cose. Lui parla italiano perché sua madre era italiana. Quindi non è esattamente bilingue però lo parla bene, abbastanza bene. E gli è subito piaciuta molto l'idea di fare una commedia, di fare quel film lì... quindi poi già dalla prima lettura che abbiamo fatto qui a Roma, già lo sapeva a memoria, aveva già preso la voce.... aveva studiato, insomma sembrava già Fernando...

Questa attenzione che tu hai, nei film in cui c'è la tua scrittura si vede, per i personaggi femminili, viene in parte da un tuo vissuto, da una tua familiarità maggiore con il femminile piuttosto che con il maschile?

Sono state anche un po' le circostanze. Nel caso di Soldini, lui è un regista che ha di suo una sensibilità al femminile e che mette molto spesso al centro...

... che è intrigato dal mondo femminile... come se volesse scoprire come funziona...

Sì, sì lui in qualche modo ha un po' l'idea che le antenne più sensibili, più ricettive in questo momento sono quelle delle donne. Io mi sono quindi un po' messa al servizio, molto naturalmente, di questa cosa. In questo momento a me interessa per lo meno altrettanto, se non di più, raccontare personaggi maschili proprio perché c'è un passo in più da fare. E poi perché io non mi sono mai sentita, non mi sono mai considerata una specialista dei personaggi femminili. Poi un po' le circostanze, cose oggettive, il fatto che è vero che il cinema italiano negli ultimi anni era stato abbastanza avaro di ruoli per le attrici, che i personaggi femminili erano sempre un po' strumentali, un po' sbiaditi, e allora certo, c'era anche un po' questa carica. Adesso, sono passati dieci anni... mi sembra che l'importante sia fare dei bei personaggi, che siano femminili ...

Su questo sono d'accordo. Un'ultima cosa, Dorian, sempre rimanendo però nell'ambito del femminile: quando tu descrivi le donne, parli delle donne, parli di situazioni di vita in cui queste donne hanno un rapporto, come nel caso di Rosalba, non conflittuale: lo vivono, lo subiscono, poi in qualche modo c'è una voglia di fuga oppure come nelle "Acrobate" ci sono delle vite un po' spezzate rispetto a delle storie sentimentali o anche ne "L'Amore ritrovato" che è molto più interessante rispetto a un lui che invece si perde, come

diremo, nell'ombelico, no?

Quello è proprio Cassola, comunque.

Sì è proprio Cassola, l'ho letto, però secondo me c'era anche un'accentuazione....

Bhé, sì. Perché nel momento in cui comunque ti accosti con la sensibilità di un contemporaneo a un personaggio di un'altra epoca, degli anni '30 in quel caso anche se poi Cassola romanziere era dell'inizio degli anni '60 quindi c'era già uno scarto temporale anche nel suo caso, però tutti e due i personaggi, sia quello maschile, sia quello femminile, avevano bisogno di essere resi più vicini agli occhi di uno spettatore contemporaneo. E il personaggio maschile era veramente molto molto penalizzato, cioè lui è proprio...

E' terribile il ritratto di Cassola! Mamma mia!

E' proprio un mediocre. Noi lo abbiamo abbastanza tirato su, abbiamo cercato di farne più un debole, più un uomo medio, un uomo qualunque, come tanti, che però alla fine, attraverso le esperienze della vita - passare attraverso la guerra, e passare comunque attraverso l'incontro con questa persona. Forse lui, quando ci sta insieme non la capisce mai veramente, non la vede per quello che è. Quello che poi si può intuire, immaginare, è che nell'arco di tempo in cui loro prendono i contatti e succedono tutte queste cose, in qualche modo lui ridia un po' un ordine alle cose, una scala di valori in cui lei trova una collocazione, ... la giusta collocazione. E lei anche. Era forse un pochino anche lei un po' troppo una vittima, nel romanzo di Cassola mentre a noi interessava di più una ragazza di quel ceto sociale, che fa un lavoro piuttosto umile come la manicure che però è capace...

Ha una sua stima di sé.

Sì, ha una sua stima di sé. Quando capisce che la vita che lui le sta prospettando, in cui lui è disposto anche ad aiutarla ad aprire la sua profumeria con l'angolo per fare la manicure e poi l'appartamentino, magari è lei stessa che glielo dice, lui non ha neanche il coraggio di formulare la cosa così chiaramente, però insomma gli sta proponendo di fare l'amante quindi per lui è una situazione ideale... e questa è una cosa vera, credo, in qualunque epoca, a qualunque latitudine. Rimane, è sempre così. E lei gli dice no, con una sofferenza che la strazia perché comunque lei quest'uomo lo ama profondamente. E' veramente innamorata quindi rinunciare a lui in quel momento è proprio come rinunciare a una parte di sé. Però lo fa.

Ce la fa. E poi il destino fa in modo che si rincontrino... e lui rimanga con questo senso di rimpianto...

Sì, sì. Di rimpianto perché per lei di lì è partita quindi anche lui poi non ha avuto un ruolo così negativo e devastante nella sua vita. Certo perché lei è stata brava a non farglielo avere, però... Insomma non viene demonizzato.

Nei film in cui c'è la tua sceneggiatura non viene mai demonizzato il

personaggio maschile, anzi... anche lui, il marito di Rosalba, alla fine voglio dire...

Ma infatti no, poveretto...

Fa quasi tenerezza...

Fa quasi tenerezza.

Possono prendersi a schiaffi dalla mattina alla sera... i figli pure...

Però è veramente... C'è un'inadeguatezza...

Questo è vero.

Sì, a cui io sono molto sensibile.

Un'inadeguatezza del maschile rispetto al femminile?

Noo...

E' reciproca, vero?

Sì, dell'essere ... anche Rosalba è comunque inadeguata, no? Dall'inizio fa cadere l'orecchino nel gabinetto, si preoccupa di andarlo a riprendere, non sa uscire dalla porta, fa tutta una serie di errori forse perché è quello il suo modo di manifestare un disagio, in un modo confuso. Sono dei piccoli segnali di non essere, di scollamento con la realtà.

Ti è mai capitato di scrivere delle sceneggiature che non siano legate a un rapporto, a una relazione ... sceneggiature, che ne so?, di polizieschi, per usare generi conosciuti, horror, fantasy?

Di spaziare così, no e mi piacerebbe provare... L'ultimo film che abbiamo scritto con Mazzacurati adesso è un noir, molto particolare però è sicuramente imparentato con il giallo, con un genere preciso. E infatti mi è piaciuto molto. Erano anni e anni che dicevo: "Ah ma prima o poi ... ma come sarebbe bello ...". Perché poi io non sono un'appassionata di gialli però Simenon, la Highsmith sono comunque per me scrittori di culto, quindi ho cercato di riuscire a trovare il modo di incanalare tutte queste letture, queste atmosfere, queste cose che mi piacciono tanto e forse, speriamo, ce l'abbiamo fatta.

Hai scritto un personaggio femminile o un personaggio maschile questa volta? O forse tutti e due?

Tutti e due. Anzi diciamo sono tre. Sono tre protagonisti: una donna, un uomo e un ragazzo giovane.

Ti sei lanciata in tutte queste cose...

E poi c'è anche un coro, uno sfondo di piccoli personaggi intorno, sono tanti personaggi.

Final draft lo conosci?

Come sistema di scrittura? Ma, guarda, non l'ho mai usato. Ce l'ho nel mio computer ma non l'ho mai usato perché dovrei mettere ogni volta il dischetto, la cosa ecc.: è solo pigrizia. Chi lo usa, alcuni miei amici, mi

dicono che si trovano bene. Magari nel 2006 arriverà anche l'ora di final draft.

Interview à Stefano Rulli

Roma, 27 gennaio 2005

[manca inizio]

All'inizio non è stato come sceneggiatore ma come regista di cinema [???] diciamo che il periodo cinematografico [?], Cinema 60. E poi cominciai appunto con "Matti da slegare" a aprirmi al cinema documentario con Bellocchio, Agosti e Petraglia. Abbiamo fatto cine-documentari, diciamo come registi. Poi dopo per una serie di vicende pratiche ... diciamo che quel cinema era finito, cioè era finito almeno in quella fase, non aveva più sbocchi, non aveva più circolazione e quindi è capitata l'occasione – ma proprio pratica – di poter lavorare con Bellocchio prima all'adattamento del "Gabbiano" che era un adattamento e non una sceneggiatura, di un testo di Chekhov e di misurare così il fascino di quel tipo di lavoro nel cinema, insomma. E poi, appunto, c'è stata più possibilità di lavorare come sceneggiatore che è stata la mia scelta successiva. [?Adesso io non volevo fare né lo sceneggiatore, né lo scrittore]. Spesso gli sceneggiatori hanno o una matrice diciamo letteraria, e quindi sono scrittori di romanzi – è il caso di Cerami, per esempio – o altri che hanno una formazione più cinematografica: sia io che Sandro veniamo da questa esperienza più di cinema.

Ho capito. Tu hai sceneggiato diversi romanzi, soprattutto dell'ultima produzione letteraria italiana. Da che cosa è nata, innanzitutto, la scelta di un romanzo rispetto a un altro?

Ma, nel romanzo ... quasi sempre ... poi il nostro lavoro è di allontanarsi dal romanzo molto, quindi avvertiamo spesso sia gli autori che i produttori che ci viene abbastanza naturale questo, insomma, che non ci interessa fare l'adattamento di un libro. A meno che non hai appunto il "Gabbiano" dove tu fai un umile lavoro di servizio, insomma, in quei casi. Però normalmente è come se il cinema richiede un tale lavoro di scrittura del testo letterario che inevitabilmente poi necessita di una reinvenzione. Ora, in alcuni casi si può condividere con un autore come è stato il caso di "Romanzo criminale", l'ultima cosa che abbiamo fatto con De Cataldo. C'è stato un ottimo rapporto. In altri casi invece preferiamo lavorare, diciamo, da soli, insomma. In generale la cosa che più ci affascina dei libri è quando ci portano a conoscenza dei mondi che noi non possiamo conoscere direttamente. Per esempio "Romanzo criminale" è chiaro che era un testo che veniva da un'esperienza professionale, in questo caso di un giudice, che aveva conosciuto dall'interno, per talmente tanti anni, quelle persone che il loro modo di essere, di comportarsi, di parlare, era appunto legato ad uno sguardo privilegiato che noi non avremmo mai potuto avere se avessimo voluto fare anche noi un film in diretta sulla banda della Magliana, per intenderci. Quindi in quel caso il libro ci

trasferisce un'esperienza che tu non potresti mai fare diciamo direttamente.

La stessa cosa è stata per me "Mary per sempre", un libro di Grimaldi che raccontava l'esperienza di un insegnante dentro un carcere minorile ci ha portato a conoscere un mondo proprio attraverso quelle pagine. Uno dice: "vabbé ma sono realtà tali, queste, sociali, che forse uno sceneggiatore dovrebbe andare a conoscersi da solo". La famosa inchiesta: uno sceneggiatore fa le inchieste. Io devo dire non le mitizzo affatto e dico che in certi casi invece sono controproducenti. Per esempio, pensare di conoscere un carcere minorile quando vai a fare due viaggi giù in Sicilia a vedere e quando sanno che arrivi allora ti mettono i fiori nelle fioriere, tutto pulito, allora ti fanno vedere il settore giusto, i poliziotti sono tutti gentili, è meno interessante, meno reale, di quelle pagine di uno che ha fatto il maestro e l'ha visto per quello che è. Quindi rischia di essere fuorviante a volte un'indagine vista dall'esterno. La stessa cosa per quanto riguarda il mondo della "mala". Voglio dire: cosa vuoi andare a scoprire tu andando in giro per i bar? Ecco, l'esperienza in questo senso di alcuni testimoni oculari, e sono anche scrittori, diventa straordinariamente interessante, insomma per chi fa questo lavoro.

Quelli sono i libri che ci portano più istintivamente ad avvicinarci a un romanzo, non tanto perché sono già bell'e confezionati, ma perché ci comunicano delle esperienze di vita che noi non potremmo mai attingere dalla nostra esperienza. Perché noi spesso lavoriamo a partire dalle nostre esperienze o personali o che conosciamo di persone, amici. Alcuni temi che ci interessano invece non li avremmo potuti conoscere se non attraverso proprio questi sguardi privilegiati... Parlo per esempio anche del mondo della scuola. L'importanza che ha avuto per noi il libro di Starnone, nel racconto che abbiamo scritto poi per Luchetti, che è "La Scuola", ma anche per "Auguri professore" il film che scrivemmo poi per Milani. Ecco lì abbiamo proprio preso i libri di ... e abbiamo scritto con Starnone dei film che si ispirano ai suoi tre libri, ma non a uno, però ecco se devo dire uno dei casi in cui il rapporto tra scrittura dei romanzi e cinema è stato molto forte è stato in questo caso perché davvero quel mondo della scuola che ci aveva comunicato Starnone era talmente originale e diverso dal ricordo che ne avevamo personalmente o dallo sguardo esterno che ci poteva essere comunicato genericamente dai nostri figli o amici, ecco in quel caso ci siamo molto appassionati. Io mi ricordo che appunto poi ne parlammo noi con Luchetti dicendo "Guarda che questo è un film che devi fare!" Sapevamo della qualità, della leggerezza di scrittura di Daniele e corrispondeva a quello sguardo di Starnone Ecco per esempio [???] ci aveva proposto di fare un film sulla scuola ma non l'avevamo fatto perché ci veniva in mente la nostra scuola, quella della generazione del '68, che era tutta un'altra cosa, con altre motivazioni, altri limiti, no? Ecco questa che ci ha raccontato appunto Starnone nei suoi libri ci aveva particolarmente affascinato proprio per la sua diversità, come dire? Quasi sempre quando scegliamo di lavorare su alcuni libri è perché ci sentiamo dentro sicuramente qualcosa che ci riguarda, no? Qualcosa che ci tocca profondamente e dall'altro perché c'è uno sguardo, c'è

un'esperienza di vita che non potremmo avere in un altro modo quindi siamo anche un po' dei vampiri...

Come il buon scrittore, insomma... anche lo sceneggiatore deve essere un po' vampiro. Ma la scelta viene perché siete voi che li scegliete? Il regista? Il produttore?... Negli ultimi ... ecco parliamo dei film che hai citato per esempio.

Dipende. Cambia, di caso in caso. Per esempio nel caso di "Mery per sempre" è una proposta che ci venne da diciamo tutti e tre, te li dico tutti e tre perché c'è stata tutta una discussione [???]... che sono Placido, Pietro Valsecchi e Bonimento che sono stati i due produttori poi del film. Quindi la cosa venne da loro. Noi avevamo appena fatto con Placido "La Piovra" in cui Placido aveva avuto un grande successo popolare e allora Michele ci volle come sceneggiatori per questo film perché aveva apprezzato il lavoro che avevamo fatto sul suo personaggio, insomma. E quindi in quel caso siamo stati proprio chiamati a lavorare su un libro. Invece nel caso dei libri di Starnone siamo stati un po' noi i promotori di questo progetto sentendo Daniele poi per partecipare. Avevamo fatto anche uno spettacolo teatrale sui testi di Starnone. Però questa ipotesi di lavorare sui suoi libri è una cosa che abbiamo sentito molto, sia io che Sandro. E poi invece "Romanzo criminale" è stata una proposta che ci è stata fatta dalla produzione e in quel caso dalla Cattleya.

Anche per l'ultimo di Giordana? Quando sei nato non puoi più nasconderti?

Bhé quello di fatto c'è solo il titolo. [???] Lì siamo molto lontani. Il libro è un'indagine giornalistica... in quel caso ci sono state proposte, diciamo, in quel caso è venuto dal regista. E' stato il regista che ha proposto di partire da quel libro e l'idea iniziale del soggetto è di Marco Tullio, insomma. Quindi, appunto, cambia un po' da situazione a situazione.

E le chiavi di casa?

"Le chiavi di casa" è una proposta di Amelio. Amelio era rimasto molto colpito, ne aveva parlato con quelli della Rai. Stavamo addirittura scrivendo un altro film insieme e a quel punto decisi di interrompere per fare questo. Poi comunque il film è molto diverso dal libro...

Sì, completamente.

Però insomma Amelio, addirittura più di noi, ha deciso di rappresentare il sentimento di quel libro più che la trama o, appunto, gli intrecci.

E come sceneggiatore come lavori? Lavori in équipe? Vabbé, il tuo nome è sempre associato a quello di Petraglia ... O lavori da solo?

Io lavoro da solo. mai con gli altri.

Ah, tu scrivi proprio da solo?

Può capitare che si fanno delle riunioni di sceneggiatura. Ci sono dei registi che amano incontrarci molto, altri invece no, una volta ogni tanto, sulla base delle pagine scritte, insomma. Io anche per una mia scelta di vita –

per molti anni ho vissuto a Perugia quindi per me era anche così... ma anche prima. Con Sandro abbiamo sempre scritto autonomamente e poi diciamo che ci scambiamo le parti, ognuno di noi può riscrivere la parte dell'altro e modificarla anche radicalmente e di fatto arriviamo quasi sempre, prima di arrivare all'esterno, a una terza stesura che tenga conto delle posizioni di tutti e due o anche maggiore, anche più stesure, insomma. Però più ... abbiamo degli incontri dove noi parliamo dei personaggi, di alcuni movimenti, dopodiché la scrittura è un momento sempre individuale. Lavoriamo tanto insieme ma non abbiamo mai scritto una riga insieme.

Ah, benissimo! Però poi vi siete riletti e rivisti...

Sì in grande autonomia, in grande libertà.

Senti per la caratterizzazione dei personaggi femminili, come fai? Perché sono assai particolari, insomma, i personaggi femminili.

Sono particolarmente difficili perché ...

A cosa ti ispiri?

Alle persone che puoi aver conosciuto, sicuramente. E poi a esperienze che hai vissuto... E' difficile... Poi anche dai libri. Ci sono dei libri in cui ci sono dei personaggi femminili particolarmente ben raccontati e che ti aiutano a ricordare emotivamente delle cose che hai vissuto ... Anche lì è difficile che tu fai un personaggio femminile così perché così è stato scritto in quel libro ma perché ti risuona l'eco di altre cose, ti fa da spunto per poi un percorso tuo, insomma, di ricordo. Però devo dire che ho sempre una certa difficoltà a raccontare i personaggi delle donne c'è come ... c'è come? C'è un'alterità che è poi il loro mistero, anche il loro fascino, che le fa tanto diverse da noi, nel modo di sentire la realtà. Allora quasi sempre le racconto dall'esterno. Quasi mai ho scritto un film con la donna protagonista. Vesna, "Vesna va veloce" ma anche lì la scelta di Mazzacurati era di guardarla dall'esterno. Era un mistero Vesna. Per esempio Vesna che attraversa il confine e resta in Italia e fa la prostituta: perché resta? Perché fa la prostituta? Non c'è una spiegazione. C'è solo il comportamento di una ragazza che rotola dentro questa esperienza, è attratta da questo mondo, ma senza riuscire a raccontare, a dare spiegazioni. Insomma spesso c'è una sorta di fenomenologia rispetto ai personaggi femminili che sono spesso guardati dall'esterno in qualche modo per rispettare quel mistero che io credo che ci sia per un uomo quando va a parlare di una donna, a provare a raccontarla. C'è sempre qualcosa che ti sfugge. Ed è quella cosa per cui ti affascinano poi i personaggi, però in qualche modo va ammessa, ecco.

Ed è per questo che non sono mai personaggi allegri, diciamo? Sono sempre personaggi abbastanza inquieti, un po' problematici, un po' alle prese con questo ...

Sì questo è un tipo di donna. L'altro invece ... spesso c'è un modello di donna forte. Nelle nostre cose, soprattutto quelle televisive, insomma. Penso a "Come in America" che era tra l'altro un po' un omaggio alle

donne degli anni '50. Le donne forti, silenziose ma che hanno cambiato il paese, eh? Poi non so altri ritratti di donne forti...

Anche ne "Le chiavi di casa", c'è un ritratto di una donna molto forte.

Sì ci sono appunto queste due immagini ... così come in fondo nella "Meglio gioventù" le due immagini di donna sono una particolarmente sensibile e problematica e misteriosa che è il personaggio della protagonista e invece l'altra, l'altra donna che è Mirella che ha come una solarità dentro di lei nel [???], nel rapporto positivo con la vita che è quasi fisico. Lei non ha dei grandi dialoghi però ha quegli occhi che ti comunicano un sentimento della vita come riconciliato, insomma. Materno, forse. In qualche modo sono due modelli femminili che poi si completano e tutti e due hanno il loro mistero. Uno è un mistero doloroso, che è la ricerca della volontà di cambiare, di far quadrare un mondo che non si riesce a far quadrare oppure di far conciliare dei ruoli, dei sentimenti (essere madre, essere donna, essere rivoluzionaria) che non tornano; e l'altro invece che cerca di far quadrare tutto questo sulla base dell'istinto più che della razionalità, sulla propria sensibilità il sentimento della vita, insomma. Più o meno spesso tornano questi due modelli che poi possono diventare ...

Senti ma come mai fino adesso, almeno se i miei ricordi sono buoni, non c'è stata una grande tentazione verso un tipo di scrittura o un tipo di film un pochino più leggero ma sempre appunto film o a sfondo sociale o un affresco storico o storie intime...

Diciamo in generale poi uno ha un po' un ruolo, è anche chiamato per. Cioè spesso ci ritengono, sia me che a Sandro, particolarmente efficaci nei racconti come dire di realismo su temi importanti. Noi, non ci dispiace e in alcuni casi abbiamo fatto dei film che poi appunto sono stati ... ricordavo prima "La Scuola", "Auguri professore"... In generale sono stati ... tutti film di Luchetti. In fondo anche "Il portaborse" era un film abbastanza leggero di tono. Tutto il cinema di Luchetti oppure per Milani... Debbo dire che è più difficile in Italia trovare lo spazio per fare un cinema leggero d'autore perché come dire? Se fai la commedia devi fare la commediaccia, quella pesante, quella del Natale, insomma. O se no, il cinema drammatico, anche quello ha un suo pubblico. La commedia leggera, brillante, che è molto difficile tra l'altro francese come [?Jean Louis ?], insomma questi qua che io adoro questo tipo di cinema diciamo che è poco...

Non prende...

Poi oggi con la crisi che c'è del cinema italiano poi alla fine molto dipende dalle proposte che ti vengono fatte. Scegli tra quelle però insomma devi anche attenerci a quello che vuole il cinema.

E come mai i film italiani rimangono così poco in circolazione?

Bhé da un lato c'è un modo di distribuire il cinema che è diverso da una volta, cioè si punta a una grande intensità che è quella dell'uscita e poi più o meno se va va se no è fuori, ecco. C'è un modo più concitato, insomma.

Anche i film più importanti non stanno molto, puntano su tante sale. Il cinema italiano, a mio parere, probabilmente ha dei suoi limiti però dico sempre ... mi diceva anche il direttore del Festival di Cannes, una volta parlando: il cinema italiano è uno dei più vivaci dell'Europa. Parliamo di una cultura occidentale, europea non americana. Penso al negativo: il cinema inglese, tranne Ken Loach, e [???] adesso in parte il cinema è latitante. La Germania ... insomma in vari paesi europei tranne un po' la Francia e la Spagna ... di fatto l'Italia continua a sfornare i giovani autori, nuove proposte, nuovi scrittori in una situazione assolutamente disastrosa. Noi non abbiamo le leggi, le protezioni e i finanziamenti che ha il cinema francese, o il cinema spagnolo, con le nuove leggi. Cioè il nuovo cinema spagnolo ha una realtà produttiva molto più ricca, molto più interessante di questo disastro, che è stato aumentato dall'ultimo governo ma che, voglio dire, era già problematico. I problemi si sono moltiplicati, un disastro! Non si capisce come ancora si riesca a fare i film in Italia quindi direi che la difficoltà a produrci nelle sale è dovuta al fatto che non c'è ... a parte che non c'è uno star system che funzioni in Italia ... ma anche il problema delle sale che non sono adatte. Ormai più che le multisale abbiamo i multiplex. I multiplex sono tutte sale troppo grandi che non lasciano scampo a un cinema di qualità, magari con un pubblico più ridotto, di essere presente. Come dire? Se uno ha solo sale da trecento posti, un film italiano non lo prendono proprio. Se ci fossero sale ... una multisala più articolata una sala da 500 e anche una da 80 posti, può darsi che tu metti il film italiano nella sala da 80 posti e quelle 80 persone che lo vanno a vedere gli piace, c'è un buon passaparola e a quel punto se tu lo tieni lì, però, per un mese, può crescere. Ha la possibilità ... perché in questo tipo di rapporto, il pubblico si è disaffezionato al cinema italiano. Ha bisogno di avere la possibilità di vederlo. Ovviamente tu esercente non ci devi rimettere quindi se si potessero pensare più che dei multiplex delle multisale io credo che sarebbe una battaglia molto importante degli autori perché il cinema italiano ha bisogno di sale...

Ha bisogno di essere visto proprio...

Sì ... ha bisogno di essere visto e che abbia delle sale diversificate che gli permettano di andare ... di stare per un mese comunque in una sala, essere visto. E poi se va bene aumentare il numero delle sale, passare ad un'altra sala, insomma. Invece in questo momento la realtà è il cinema italiano si deve misurare con una distribuzione che è puntata su un modello di cinema che è quello americano.

Senti un'altra cosa, sempre a proposito del cinema italiano, tu hai attraversato, per motivi "generazionali", un po' diverse fasi e sai che in Francia soprattutto che il cinema italiano, appunto è in crisi, che non ci sono novità mentre tu poi poc'anzi hai confermato una delle mie teorie cioè che in fondo ci sia che ci sia una grande vivacità e una vigilia innovativa che dà da queste figure che potevano essere nuove quindici anni fa e che invece adesso si sono installate e che producono comunque cinema d'autore e cinema di qualità. Cosa si può fare perché in qualche

modo questa immagine negativa, questa patina negativa di orfanelli venga un pochino tolta?

Una promozione diversa del cinema italiano. Quello sicuramente. Però debbo dire che è un po' ... insomma quando io vado all'estero invece sento una grande curiosità e stima... Sono stato ultimamente alla settimana del cinema italiano di New York oppure a Parigi. Insomma il cinema italiano è seguito con grande interesse perché tira sempre fuori delle punte che voglio dire, non oggi quale cinematografia europea possa contare quest'anno su uscite come Moretti, Bellocchio, Amelio, Sorrentino, Virzì ... Ho citato solo i primi cinque che mi vengono in mente e sono autori di livello internazionale e di grande qualità. Su una cinematografia che fa 50 film l'anno, se va bene, insomma. Per non parlare ... non c'è Martone quest'anno, non c'è Garrone. Cioè noi abbiamo una serie di giovani autori che sono venuti fuori...

Il problema è, a mio parere, che non c'è un'industria, spesso non c'è un'industria che li accompagni questi autori, che dialoghi, che si confronti con loro e ci si scontri anche. Io spesso ho come l'impressione ... la cosa più drammatica per un giovane autore di talento è quasi sempre il secondo film perché c'è come questo delirio di onnipotenza che il primo ti ha rivelato come autore, i produttori hanno interesse ad averti nella loro scuderia e in alcuni casi tu hai questo delirio di onnipotenza, di grande libertà che poi finisce in una cosa che non è spesso né autoriale, né industriale ... cioè è qualche cosa che spesso è inferiore alle attese. Non per tutti ma questo, a mio parere, è un po' lo scotto che si paga proprio in una situazione dove uno deve decidere dove stare: se deve stare dentro l'industria, se deve continuare a farsi il suo film da solo con un passo autoriale, artigianale, insomma. E quindi diciamo che quello che si paga, che paghiamo, io credo ecco ... che noi siamo forse degli autori di film. Abbiamo, credo, molti autori di film interessanti ma non abbiamo un nuovo cinema italiano perché la somma di tanti film non fa un cinema. Il cinema è un qualche cosa che riflette un clima, riflette delle consonanze culturali ideali, a volte anche politiche. Il neorealismo, la commedia all'italiana, sono stati, ancor prima che una galleria di bei film un cinema italiano, insomma, dove avevi dei produttori come Cristaldi, avevi degli autori come Angelo Scarpelli, avevi dei registi come Comencini, Monicelli, Scola e così via e degli attori come Sordi, Gasmann, Tognazzi. L'insieme di tutto questo faceva, al di là di ... un clima, un cinema italiano. Io ho l'impressione a noi manca quel collante, quel qualcosa che faccia, della somma di questi film, un cinema. Perché non ci si riesca, non lo so ecco. Però la sensazione è abbastanza forte ed è un peccato perché in realtà poi il talento, le idee, gli autori ...

Non mancano!

... ci siano.

E ricondurresti le produzioni di questi nuovi autori, di questi nuovi registi, scrittori, a filoni tradizionali del cinema italiano o pensi che si siano distaccati, che ci sia in qualche modo una ricerca di una nuova forma?

Perché spesso e volentieri i film di Giordana sono stati tacciati di neo-neorealismo o di nuovo cinema d'inchiesta ...

Ma, ci sono dei grandi filoni che sono propri del nostro cinema. Anche qui il discorso sulla tradizione forse l'abbiamo troppo spesso considerato con un rispetto troppo facile. In realtà la tradizione è quella continuità anche nell'immaginario italiano, no? e allora io come autore non mi devo misurare soltanto con la mia creatività individuale ma capire quanto parte di questa creatività possa in qualche modo incidere o confrontarsi con quella dell'immaginario del pubblico italiano in senso più lato, no? E allora in questo senso, quando uno vede Amelio è chiaro che ti ricolleggi a un immaginario che è quello del cinema neorealista. Certo non fa film neorealisti ma quel sentimento della realtà che entra nel cinema e nelle strutture narrative nasce da quell'ispirazione lì. E c'è un pubblico che si porta dentro quel cinema e in qualche modo ci si ritrova. Così come la commedia di Virzì, nel senso alto, o altre commedia, di cui non faccio nomi ma in senso sicuramente basso, vanno a pescare su una parte comunque di un immaginario che è quello della commedia con cui gli italiani si riconoscono, insomma. Diciamo non tanto che c'è una formula per cui uno si mette lì e ripete lo schema ma ci sono come dire? degli approcci all'immaginario del nostro pubblico che a volte ci viene istintivo ripercorrere, cercando ovviamente di fare una cosa personale e tenendo conto di quanto tutto è cambiato, di quanto è cambiato il paese, di quanto sono cambiati anche gli stili di racconto, anche degli altri paesi ... Se poi uno va a vedere un film come quello dei Dardenne, ti colpisce particolarmente perché lo sento così vicino a quel nostro filone del cinema neorealista. Poi il cinema di Amelio, per dire. Ecco quello è un cinema che ci riguarda e che ci può aiutare anche a noi a innovare un modo di raccontare la realtà, insomma. Ma che è qualcosa che non ci portiamo, diciamo, dentro. Così penso che anche in altri casi si può innovare però tenendo conto dei mezzi che tu hai a disposizione. Per esempio credo che il lavoro che abbiamo fatto con Sandro soprattutto in televisione come scrittori è stato un tentativo di portare nella televisione più cinema. Invece di fare uno sceneggiato dai toni letterari, appunto, usare anche il "genere" quello che una volta era il "cinema di genere" trasferito nel linguaggio più popolare della televisione. "La Piovra" in fondo è stato questo come fenomeno, poi parlo dal punto di vista non del successo, insomma, ma della ricerca, del lavoro di ricerca che abbiamo fatto, facendo televisione. Abbiamo provato ad innescare [???], il cinema poliziesco, il cinema comico cioè i vari generi in una sorta di supergenere narrativo che era poi quello della "Piovra". Io trovo che anche questo ... quando si parla poi dell'innovazione oggi bisognerebbe fare un discorso su che cos'è l'innovazione. Innovazione non è soltanto fare un cinema d'avanguardia o underground. Io credo che sia quello di riflettere rispetto a quello che è per me un linguaggio che oramai difficilmente si può distinguere in cinema e televisione. Credo che ci sia un linguaggio dell'audiovisivo che oggi debba prevalere la possibilità di fare un corto o un lungometraggio, 10 ore, no?, con una narratività, un racconto interno che deve poter prendere il meglio da tutti questi mezzi, di questi linguaggi. In qualche modo per me uno

degli aspetti più interessanti è l'esperienza della "Meglio gioventù" è quando c'è la disputa sul fatto se è un film per la televisione o un film per il cinema ...

M'hai tolto una domanda!

Ecco io penso che proprio quando vai nella direzione di questo oggetto unico, come si parla l'Europa rispetto ai paesi, "ma siamo italiani o siamo europei?". Io penso che quei confini là si stiano abbattendo ... non sono abbattuti ma si stanno articolando in maniera diversa quindi uno deve farsi ... si siede in sala e vede "La meglio gioventù" e se ne frega di sapere se è fatto per la televisione o per il cinema. C'è un linguaggio, una narratività che è più cinematografica, per esempio. Ma c'è un sentimento del tempo, che sono le sei ore, che te lo può dare solo la televisione. Quale produzione privata ti può dare la possibilità di metterti lì e raccontare una storia in sei ore? Nessuna. Ti danno un'ora e mezza. Ma l'ora e mezza è già una limitazione narrativa perché è difficile dare quel sentimento del tempo che passa attraverso un racconto dove tutto deve succedere ... trent'anni di storia in un'ora e mezza! E quindi noi credo che abbiamo usato in quel caso la televisione per quello che ha di più affascinante: il senso del tempo, il senso del tempo che passa. Quando uno vede una puntata e aspetta la prossima e passa una settimana anche dentro di lui, c'è questo sentimento di attesa, di aspettativa che il cinema non ti dà. Tu arrivi, ti siedi, guardi il film, esci e te ne vai. Non c'è un percorso anche dello spettatore, no? nel tempo. Invece in qualche modo anche "La meglio gioventù" te lo devi vedere o insieme o in due parti comunque ti mette anche a te spettatore in una condizione che è un po' diversa dalla posizione tradizionale.

Io credo che in prospettiva anche questo è un modo di ... adesso per esempio sto lavorando a una serialità lunga, una cosa di 26 puntate di cinquanta minuti l'una, quindi ...

E' lunga questa!

Sì. Si chiama "Raccontami" ed è una storia di una famiglia italiana, colta in uno o due degli anni chiave del nostro paese che sono il 1960, il 1961 e il 1962, quasi raccontata mese per mese attraverso un andamento che è quello della serialità lunga. Le possibilità di intreccio, dei sotto-intrecci, degli amori... non tanto centrando, come si fa adesso nella serialità lunga, sull'episodio ... ognuno ha una storiella che fa ... e poi gli altri personaggi restano ... piccoli cambiamenti. Invece fare come un racconto lungo che percorre queste 26 puntate come una volta si facevano i romanzi popolari. Quelli erano a puntate e di mese in mese uno aspettava la puntata. Anche Dickens scriveva in questo modo, non è che scriveva libri. Per un pubblico popolare ... e quindi quelle puntate hanno proprio un modo di raccontare che tu ritrovi in quegli autori di quel periodo, ti parlo dell'800. Mi chiedo se oggi non si potrebbe, non si dovrebbe fare una riflessione sulla serialità lunga di quel tipo fatto nell'800 dei grandi autori che hanno fatto i romanzi popolari. Cioè tu puoi fare Victor Hugo, lo puoi fare [???].

Poi il problema è cosa scrivi, come lo racconti ... Allora io penso che oggi, noi autori siamo chiamati non tanto e non soltanto a dire “facciamo la televisione perché lì guadagniamo e ci permette di vivere e il cinema è un lusso oramai per i signori di campagna”. No, io credo che sia giusto lavorare su tutta la narratività dell’audiovisivo perché credo che ci siano dei margini, per esempio, di cambiamento e di innovazione molto più ampi in settori nuovi tipo la televisione proprio perché da un lato sono linguaggi recentemente nuovi e utilizzati al minimo dal punto di vista delle proprie potenzialità narrative perché limitato da un certo conservatorismo, da un’idea della popolarità, spesso sempre rivolta verso il basso. Insomma io credo che lì ci sia un margine di cambiamento e di innovazione molto maggiore che non nel cinema dove in realtà ... insomma la ricerca è stata straordinaria per tanto tempo, soprattutto nella fase in cui tutti hanno sentito il cinema come l’Arte con la A maiuscola, quella che rappresentava, doveva rappresentare l’immaginario del pubblico italiano. Adesso questo primato è in gran parte, anche per motivi non nobili insomma, vediamo che è la televisione. E’ la televisione che forma l’immaginario...

Non solo forma l’immaginario del pubblico ma ha formato anche l’immaginario di nuovi autori e di nuovi registi ...

Sì, sì, la percezione scrittura...

Soprattutto a livello di scrittura è evidentissima questa formazione televisiva che privilegiano, direi....

Sì, sì ... un linguaggio più ... a flash, a quadretti...

A quadretti, a microstrutture narrative che si incontrano, si scontrano, si perdono e poi le ritrovi in fondo alla pagina.

Però credo che questo nodo ... per tanto tempo c’è stata questa divisione: gli autori televisivi, gli autori cinematografici, no? con una certa anche riluttanza degli autori cinematografici a misurarsi col linguaggio della televisione. Io però invece ... a me sembra però che sia difficile tenere distinte ... l’uso politico che sia fatto dalla televisione delle sue potenzialità come mezzo e come linguaggio, se vogliamo chiamare linguaggio quello della televisione. Ha delle sue potenzialità, per chi racconta delle storie che sono in parte diverse da quelle del cinema.

Interview à Federico Moccia

Roma, 31/01/02006.

Allora: Tre metri sopra il cielo, un libro che ha dato un successo dopo molto tempo che tu l’hai scritto. Come dici tu dopo che l’avevi ben digerito. E’ stato un successo sorprendente.

Sì, bellissimo. La cosa pazzesca è che l’altra sera, Vasco, a “Striscia la Notizia”, Vasco Rossi ha detto “tu sei tre metri sopra il cielo”, cioè l’ha citato, l’ha usato addirittura come gergo e come termini per indicare felicità. E questo è forse una delle cose più sorprendenti perché per esempio il titolo di un libro che è “Ho voglia di te”, quello naturalmente è un termine, una frase che già è usata, una frase che tu usi, mentre “tre metri sopra il cielo” non ci può essere dubbio: è una cosa che viene esclusivamente da me.

E come si sente adesso che è citato?

Bhé io mi sento sempre molto normale... non è che mi cambia. Mi fa piacere, mi diverte però non è che ...

Non ti sei montato la testa...

No ogni tanto anzi mi crea delle scocciature perché ti fanno leggere ... la gente che ha capito chi sei o che associa il nome, ti porta ...manoscritti “leggimi questo libro...”, per cui mi scrivono tantissimo. Poi hai voglia essere buono e generoso, non ce la fai. E l’altra cosa è che magari in un ambiente di lavoro come la televisione arrivano quelli che ti dicono “Ma tu sei l’autore, mi firmi il libro? Ti prego” davanti agli altri autori comunque non viene mai vissuto purtroppo ... con difficoltà le cose che [devi dire?] veramente. Quindi in certi ambienti, in certi momenti è una scocciatura. In certi momenti è la cosa più bella perché è ciò che ti piace.

Senti, parliamo un pochino di queste “ri-edizioni” di Tre metri sopra il cielo cioè diventa un film, diventa un dvd

Ma io credo che ancora diciamo l’opera perfetta di Tre metri sopra il cielo ancora non c’è. Cioè c’è solo nel libro comunque, nel primissimo libro. Dopodichè sono state tutte delle soluzioni che in realtà sono andate a pescare su un momento di ... come si può dire? ... di necessità che avevano questi ragazzi, che avevano quelli diventati un po’ più grandi... di trovare un sentimento che in qualche modo ... o un ricordo andato un po’ perso o appannato. Io... è normale che c’è un fenomeno che diventa poi così grande appunto da essere usato addirittura come termine. Per me quello è la cosa più sorprendente, no? Non tanto vendere tanti libri ma quando qualcuno che per te è un idolo dice “tre metri sopra il cielo”, lui, proprio ti lascia senza parole.

E vederlo in diario?

Il diario è stata una scelta, un'idea di mio nipote veramente che ha detto "ah, quando torno a casa non vedo l'ora di comprarmi il diario di Tre metri sopra il cielo". E io ho pensato che avesse ragione. Che comunque per chi l'aveva letto e per chi è così giovane è bello avere un piccolo ponte che permetteva di arrivare al libro che sarebbe uscito con la continuazione, quindi è stata un'idea... Mi fa piacere perché è un posto, secondo me, Tre metri sopra il cielo. A parte il luogo degli innamorati ma anche le altre sfumature che possono andare dalle [?braghe?], alla maglietta, alle foto. A me piace molto, come quando vedo un film che mi piace come è girato, che mi sarebbe piaciuto girarlo e magari lo vedo ben raccontato, che ha quelle atmosfere, quelle dissolvenze, quei tipi di momenti che hai vissuto nella vita da innamorato e che ti diverti a vedere raccontati o come immagine o come... Cioè, io credo che siano tutte cose che ti fanno compagnia, dal diario al libro, alla maglietta, alla borsa, alle immagini.

Senti, rispetto al libro, il film ... cioè il film si apre con lui inquadrato che pensa: chi ha deciso la scena di apertura, per esempio, del film? Il libro comincia con "Katia ha il più bel culo d'europa" e c'è una digressione, nel film si vede solo lui in una specie di scena in cui fanno a botte...

Ah, sì. Non è che sta pensando ... Ma guarda quello io ho fatto una prima parte della sceneggiatura e poi c'è stato un montaggio e uno smontaggio da parte della Warner che alla fine non ho visto neanche. Forse l'altra sceneggiatrice che però mi è subentrata, quindi io non ...

Quindi tu la sceneggiatura c'entri e non c'entri?

No, io non l'avrei fatta così. Io l'avrei voluta fare tutta in un altro modo, fin dall'inizio. Un pochino com'era "American Beauty". Io avrei raccontato dal Natale, con lui che sta dispiaciuto e tutto quanto, e che poi si ricorda.

Quindi saresti partito dalla fine del libro per andare verso l'inizio. Secondo me forse avrebbe funzionato di più anche il film.

Sì

E infatti c'è una legatura secondo me nel film che se tu non hai letto il libro non segui. Se hai letto il libro riesci a seguirla però appunto si presuppone che tu l'abbia già letto.

Quindi hai lavorato sulla sceneggiatura?

Diciamo che sono stato sufficientemente ...

Motivato?

No, motivato, ma a volte negli incontri con il produttore

Perché comunque il film è stato la ragione per cui poi tutto è successo quindi ...

Sì lo so. Ma lui l'ha detto, quando è venuto ad Annecy, lui l'ha detto che tu hai voluto prima il libro e poi il film. Anzi lui, il produttore di Cattleya, Riccardo Tozzi, ha raccontato proprio questa cosa: è venuto l'autore ha voluto che si pubblicasse prima il libro...

No perché loro hanno detto: “facciamo il film!” E io ho detto: “Ma scusate perché non lo ripubblichiamo il libro?” Dopodiché però nei confronti di uno che fa sì che tutto questo si muova non puoi spingere così tanto da poter determinare ... “no, facciamo così!”. [inaudible]

Perché poi il film non ha funzionato come volevate ... come volevano.

E' andato benissimo tra i giovanissimi...

Ma come DVD è andato bene, non come uscita in sala. Infatti questo è un altro fenomeno curioso sempre legato a Tre metri sopra il cielo.

Perché non hanno fatto in tempo. Ti spiego perché: perché nella realizzazione, nel leggere, nel passaparola che si è sviluppato intorno al libro, che è uscito, purtroppo, contemporaneamente al film, allora automaticamente, non hanno avuto la possibilità di leggere già il libro poi andavano assolutamente tutti a vedere il film. Quindi in sala non avevano conoscenza ... Hanno scelto una linea di pubblicità molto particolare non, diciamo, la solita ufficiale.

No è stata proprio una sorta di promozione

Dopo invece tutti quelli che hanno letto il libro, hanno detto: “ma veramente è stato fatto un film”. E siccome non c'era più hanno cercato il DVD. Ecco com'è successo: troppo poco tempo in sala. Perché non hanno fatto in tempo a comprendere di che cosa si parlasse, che cosa accadesse, capito?

Senti, tu invece nasci ...? Qual è la tua origine? Come sei arrivato alla scrittura?

Ma, la scrittura mi è sempre piaciuta. Io sono ... ho iniziato a lavorare come assistente alla regia perché sono “figlio di” [Giuseppe]. E quindi ho fatto come primo film, che mi fa piacere che oggi sia diventato un cult: “Attila flagello di Dio”. Però diciamo che la scrittura poi ti permette ... mi sono divertito perché mi è sempre piaciuto leggere molto e mi sarebbe piaciuto entro i trent'anni scrivere un libro. Me l'ero sempre riproposto e quindi l'ho fatto. Poi, una volta che l'avevo finito, ho deciso di cercare la possibilità di pubblicarlo, non trovando un editore... però mi piace. Sono fortunato perché faccio un lavoro che in tutte le sue varie sfumature differenti che ci sono in questo campo mi piace moltissimo da tutti i punti di vista. Dal punto di vista delle immagini, del montaggio, di scrivere, della però le varie differenze di questo mondo della ... anche nei quadri, quadri particolari che comunque raccontano una cosa per me è una realizzazione ed è un divertimento. Quindi per me è molto naturale, mi manca proprio... E questa è una fortuna: non c'è niente di più bello di fare il lavoro che ti piace. E in più se sulla cosa che più ti piace al mondo addirittura hai successo...

E' un bel riconoscimento. Senti, i colleghi scrittori?

Ma, sai, i colleghi scrittori io li considero e non li considero cioè mi piace molto leggerne alcuni però non è che so, o frequento, c'è il “caffè degli artisti” in cui ci si ritrova ... io sono molto indipendente. Mi piace leggere

degli scrittori, come mi piacciono meno degli altri però non li considero né positivamente, né negativamente, né le loro considerazioni perché chiaramente io credo che ognuno sia talmente personale ed unico nel suo esprimersi poi ... come quella persona che quando la conosci, è carino, ti diverti e ti ci trovi bene e poi non ti piace, ti sta sul cavolo.

[Ogni cosa è determinata dall'espressione che uno fa?] quindi non c'è né conflitto, né ... ci sono delle persone tipo Nicolò Ammaniti che personalmente mi è simpatico a prescindere che sia uno che ha avuto successo ...

Sì è molto simpatico Nicolò, l'ho conosciuto. E' molto divertente tra l'altro.

Sì mi piace proprio. Altre persone magari che le ho conosciute di sfuggita e non le posso giudicare, come Piperno: ci siamo incrociati, ci siamo salutati ma non ci siamo scambiati, non so che pensa lui di me o io di lui. Invece con Antonio Scurati, quello che ha scritto "Il Testimone", no, non "Il Testimone", "Il sopravvissuto", che ho conosciuto e che mi è sembrato molto pieno di sé però eravamo in una trasmissione televisiva, tutti e due in onda, uno di fronte all'altro, è chiaro che lui doveva fare la sua parte ma magari non è così. Non lo so.

Senti e con le donne?

[silenzio]

No, non le tue avventure sentimentali. Cosa pensi delle donne], dei personaggi femminili?

Mi piace moltissimo perché il libro ti permette in maniera tranquilla, serena ed equilibrata, di poter senza problemi andare dalla loro parte e vederla dal loro punto di vista e immaginare come la vedono dal loro punto di vista. Il fatto che una donna, anche nell'atto sessuale, come si sente presa, come ... tutto questo è inimmaginabile. E' talmente vostra che uno non può proprio fisicamente pensarla...

Certo.

E quindi mi piace che attraverso la scrittura possa accadere anche questo. Che addirittura ti metti e ti immagini come possa essere il punto di vista, in tutto e per tutto, di una donna. Mi piacciono moltissimo le donne, mi piace notarne la particolarità, il modo, il sorriso, il vestire ... la particolarità di ogni donna.

E la donna italiana, secondo te com'è?

Ma, è molto variegata, quindi vai da quelle del Tuscolano a quelle dei Parioli dove puoi trovare un denominatore comune costituito dalla bellezza della terra, della nostra terra, che è splendida. E poi trovi una selvaggia, un modo di fare, un modo di muoversi, che ti riporta ad alcuni modelli nella loro scompostezza e invece uno stile elegante, che ti fanno vedere che poi la televisione, la moda e tante altre cose hanno trasformato nel naturale evolversi.

Ma tu che sei appunto con il blog in contatto con molti ragazze e ragazzi, molti giovani ... Ecco questo volevo sapere: loro per esempio il rapporto con la sfera femminile, come lo vivono? Cioè c'è un ritorno, secondo te, alla tradizione?

Sì e no. Nel senso che secondo me ci sono delle cose che fanno con molto automatismo, nel senso che ormai sono talmente svezzi dall'aver continuamente visto immagini molto forti, alla televisione o al cinema e tutto quanto, che certe cose le fanno in maniera automatica. Poi in realtà c'è un recupero della voglia di essere amati e di amare in un modo più bello. E quindi mi fa piacere che giovani, a volte giovanissimi, facciano delle cose senza neanche rendersi conto...

[????] in qualche modo.

Bhé lì è un fenomeno molto costruito, mentale, immaginario e magico, quindi è diverso, lo fanno con tranquillità. Quindi è un bel male. Purtroppo a volte non si rendono conto di quello che è [accade?]

Un'ultima cosa: qual è il film che ti sarebbe piaciuto fare?

Io, il film che avrei voluto fare e che è esattamente tutto quello che penso, tutto quello che avrei voluto girare ecc. è "Crash, contatto fisico", quello appena uscito. Io lo trovo di una bellezza spiazzante, assordante. E' bellissimo, è la vita che si intreccia. E' la difficoltà, è l'errore che a volte fai a volte fai nel giudicare, nell'interpretare a modo suo, dal tuo punto di vista, come veramente una persona è, come si comporta, perché in realtà fa così.

E lui che è bravissimo. Che prima ti sta antipatico e poi capisci che ha tutta una storia ... tante volte noi siamo così...

Ci fermiamo alla prima.

Non abbiamo la capacità, l'attenzione e l'intelligenza di poter pensare che le cose possono essere differenti. Io spero che [questo secondo?], tipo "Crash", piaccia, che sia divertente, dopo tutto il lavoro fatto.

I tuoi personaggi sono più bravi questa volta.

Sì ma proprio un lavoro di costruzione, mi sono divertito. Mi piace molto perché comunque sono a posto con la coscienza. Non è un libro per fare il seguito, capito?

Sì questo penso che sia importante.

Sì anche quando si è nella diretta, dicono "Ma non è emozionato?". Io tutto quello che potevo fare dal lunedì al venerdì per andare in onda l'ho fatto. Ho trovato quello, ho scritto a quello, ho intervistato quello ... adesso a questo punto [inaudible] Cioè quello che ho potuto fare l'ho fatto. Certo avrei potuto continuare anni a rimettere a posto: "io avevo detto...", "io non volevo proprio dire così...". Puoi cambiarle mille volte, mille ancora e non fermarti mai ma poi è bello anche saltare a un certo punto: cioè finito ...

Si passa ad un altro capitolo...a Parigi arriverà un po' dopo ...

Tra un po' arriverà a Parigi...

Questo volevo sapere: quando esce a Parigi?

Non lo so, credo con Gallimard.

Chi te l'ha tradotto?

Non lo so uno francese, loro. Non m'hanno contattato. Adesso in marzo esce in Spagna. E' uscito in Olanda e in Polonia. Uscirà in Brasile, in Giappone, in Russia, ...

Lo vieni a presentare in Francia, si?

Mi piacerebbe molto ma lì bisogna vedere anche se riesce ad avere un suo pubblico...

Interview à Teresa Ciabatti

Roma, 28/10/2005

[manca pezzo iniziale]

Allora le case editrici poi secondo me mettono sul mercato, a meno che tu non sia un autore conosciuto, che in un certo modo tu garantisca un certo numero di copie vendute, non ti fanno nessun tipo di battage pubblicitario.

Questo è normale [???

Quello sì. Dipende anche dalla forza del libro. Io mi ricordo Simona Vinci. Du lei, con merito, con tutto il merito, se ne parlò molto. Perché aveva fatto un libro bellissimo, forte e sconvolgente.

Perché per esempio mi sembra strano che dai suoi romanzi non venga tratto un film, uno sceneggiato.

Cioè sul primo è impossibile perché o tu tutto quello che succede non lo fai vedere o lo intuisce attraverso, insomma, una porta chiusa. Non è che i produttori oggi, il cinema italiano... il primo è molto tosto, non è facile. Poi c'è stato "Come prima delle madri" ... Simona Vinci è una grandissima scrittrice, secondo me una delle migliori proprio, se non la migliore, insieme alla Mazzucco, e però non c'è un plot così forte da dire "faccio una trasposizione cinematografica". Quindi secondo me forse un po' è quello.

Senti, allora, veniamo un pochino al nostro piccolo "Adelmo torna da me". Innanzitutto spiegami la genesi del titolo che mi è sembrato molto carino.

Sì che ovviamente nessuno ha capito che era ironico e quindi... Ecco, tutti l'hanno preso sul serio pensando che fosse una grandissima storia d'amore. Vabbé io sono una grandissima appassionata di soap opera, di cose un po' trash e quindi questo titolo che era molto nel linguaggio della protagonista, così molto melodrammatico, no? Adelmo, torna da me, mi piaceva perché era appunto il linguaggio della protagonista e anche mi faceva ricordare a che ne so mi faceva pensare a una telenovela argentina, un po' trash.

E l'idea come ti è venuta?

L'idea è in parte, cioè ovviamente c'è molta biografia nel senso che io sono nata e cresciuta a Orbetello, che è un paesino in provincia di Grosseto ... fino a quando c'avevo 15 anni stavo a Orbetello. E ho sempre vissuto una situazione di confine perché d'estate venivano questi romani miliardari, no? E noi ragazzine di paese ci chiudevamo in casa perché vedevamo queste ragazzine romane bellissime, ci sembravano

meravigliose con tutti i vestiti .. quindi quel prototipo di ragazzina che è [camilla?] per me è sempre stato lo spettro dell'adolescenza, la mia vera paura.

Sì capisco bene.

Perché odiavo quel tipo di ragazzina.

Bhé perché venivano ad infrangere un equilibrio che c'era tutto l'anno, no?

Sì, poi pensa che in quegli anni, ora un po' meglio, però c'era una separazione tra i vacanzieri e quelli del posto, gli indigeni, che era proprio... poi questi vacanzieri molto ricchi, è un turismo molto di élite , erano [?????] l'invasione. E quindi era ... ora un po' di meno, c'era un conflitto enorme. E generava tantissimi complessi soprattutto nelle bambine, le adolescenti del paese. Quindi per me scrivere di una ragazzina così era per me superare una paura anche nella vita reale. Dopo di che però io anche a 15 anni sono venuta ad abitare a Roma e sono andata a scuola ai Parioli, al Mameli, che è proprio la scuola ...

E quindi abbiamo ricreato ...

E quindi erano tutte così. Perciò c'era anche un po' d'amore in quello che scrivevo ovviamente. Però è un contesto che effettivamente conosco, conoscevo. Con tutte le riserve.

Quindi ti è venuto in mente di fare questo romanzo un po' per vincere le paure e per raccontare effettivamente che cosa può provare una ragazzina che si trova in un universo che non è il suo.

Sì, poi io, ti dico, appunto era in una situazione di confine nel senso che ero la figlia del chirurgo del paese, quindi mi sentivo anche lì straordinaria e d'estate c'avevo questa casa al mare con la piscina per cui a un certo punto ero un ibrido strano e quando io sono venuta Roma quando tornavo lì d'estate mi vergognavo di dire che ero di Orbetello e riuscivo a conquistare tutti quello romani che andavano allo Yachting club con la mia casa con la piscina. Usando in modo...

Sono cose che si fanno nell'adolescenza quando si vuole per forza far parte di un gruppo.

Sì nell'adolescenza, esatto. E quindi però sono sempre stata in bilico tra questi due mondi.

Come hai reagito alla cattiva accoglienza della critica?

A distanza di tempo ... allora la stroncatura a me mi ha fatto veramente bene perché io ho capito... ho lavorato tantissimo in questi 3 anni, ho scritto due romanzi e li ho buttati perché sentivo che cioè proprio dovevo impegnarmi tantissimo, dare il meglio di me, crescere e maturare tanto, se no era inutile. Cioè dovevo fare un passo avanti da questo primo romanzo, ma enorme. E cosa che senza la stroncatura io non avrei fatto. Mi sarei molto adagiata, magari avrei fatto un altro romanzetto, altri due o tre, poi...

Chissà?

Poi magari sarei arrivata a un romanzo più corposo. Mentre invece questo mi ha subito messo in una situazione proprio di grande impegno, di grande ... E ovviamente ... subito ho visto – non l’ho mai riletto – ma subito ho visto, ho capito i difetti ma soprattutto anche i limiti della scrittura insomma.

Di una scrittura che comunque cerca di riprodurre almeno in parte il linguaggio parlato.

Sì, quello sì;

E un linguaggio anche abbastanza gergale anche se poi non è completamente gergale.

No.

Riproduce in modo abbastanza fedele quello che è il linguaggio giovanile, con tutte le costruzioni del parlato trasposte allo scritto però si capisce che è una trasposizione dal parlato allo scritto, cioè non c’è nella scrittura il tentativo di riprodurre realmente in modo ermetico.

Sì infatti, ti dico, a me la cosa che mi piace di più insomma rimangono i dialoghi e poi sono le ragazzine, capito? Quella è la cosa che non rinnego.

Anche la madre.

Sì ma proprio mi piacciono tantissimo. E lì io ci tenevo proprio a dei dialoghi ... sì ripresi dalla realtà, vabbé sono cose che conosco, ecc., però anche sulle microsituazioni, le idiozie, quindi anche i vezzi, non solo linguistici, ma anche di quell’età di stupidaggini, il riferimento alla canzone, oppure le domande appunto su ... proprio un vero dialogo tra adolescenti. Io su questo ci sto attentissima, capito? Sulle inezie. E quello penso che sia una cosa... cioè per me funziona.

Quello infatti ha funzionato e funziona e penso sia stato uno dei motivi per cui il libro è stato scelto per diventare un film o mi sbaglio?

Sì.

Allora dimmi allora qual è la differenza tra lo scrivere un libro, si dice “atto solitario” e scrivere invece una sceneggiatura che si dice “atto corale. Confermi?

Ma sai, vabbé io prima avevo scritto “Tre metri sopra il cielo”...

Parleremo anche di quello.

Eh, vabbé. Però è stata un’esperienza di lavoro diversa perché abbiamo scritto separati. In questo caso è stato particolare perché io ammiravo da sempre Paolo Virzì. Quello che ha incuriosito lui e Carlo, il fratello, è stato il punto di vista opposto a quello di "Ovosodo". Lì c'era il povero che incontra la miliardaria che lo tratta male. Nel mio libro invece la miliardaria mitomane che tampina

... il povero Adelmo

....il povero era proprio l'opposto suo

... speculare

Era speculare. So che sarà più bello il film del libro, cioè c'è una fiducia cieca. E abbiamo lavorato con grande intesa. Vabbé è stata un'esperienza importantissima.

Quindi avete lavorato tu e lui da soli?

No, abbiamo lavorato io, lui, Francesco Bruni e Carlo.

Quando lavorate insieme come lavorate? E che cosa rispetto al libro... Per esempio: qual è la scena iniziale e come si decide?

Guarda anche qui è molto atipico perché lavorare con Virzì è ... non penso che sia proprio la norma perché lui ... Cioè io mi ricordo una cosa che mi colpì perché io avevo provato a fare una scaletta del romanzo, non riuscendoci assolutamente, mi ci arrovellavo e tutto, e mi ricordo che lui disse il primo giorno che ci siamo visti mi disse: "Vabbé iniziamo con la scaletta, via!". Lui si mette al computer – scrive sempre lui – e noi lì vicino: turutututu, ha fatto la scaletta. E ti giuro che era perfetta. E io ho detto "allora io non ce la farò mai nella mia vita a arrivare a questi livelli" e lui l'aveva fatta, hai capito? Poi abbiamo studiato, scena per scena, abbiamo rivisto tremila volte, ci abbiamo messo tanto a fare la sceneggiatura, comunque mesi e mesi. Curatissimi i dialoghi. Poi per esempio ad un certo punto abbiamo fatto una cosa molto divertente che è ... i dialoghi, soprattutto tra Camilla e Adelmo, li abbiamo fatti io e Carlo.

Recitati o scritti?

Scritti. Perché Carlo è un po' l'Adelmo quindi, diciamo, che la struttura vera ... essenzialmente l'hanno fatta Paolo Virzì e Francesco Bruni. E noi stavamo lì, seguivamo, davamo opinioni però insomma... E poi c'è questa fase di lavoro sui dialoghi, molto divertente, per cui appunto Carlo portava tutto il suo mondo e io il mio. Lui è cresciuto a Livorno, ha fatto i lavori più disparati, è un musicista, ha messo su una band musicale, "Gli Snaporaz" molto famosa in un circuito underground. È stato un adolescente per certi versi molto simile ad Adelmo.

E quindi ci siamo fatti questi dialoghi, ci siamo divertiti da morire, fino alle lacrime.

Quindi rispetto al libro originale, cosa è rimasto dell'ossatura, se vogliamo, del libro originale?

Abbiamo eliminato tutta la parte di Orbetello.

Quella l'avete eliminata. No, no. Cioè il luogo per tutto [il maestro di guida???

Cioè ci dovevamo concentrare su Camilla e Adelmo, la storia d'amore. E a un certo punto c'è l'incursione, cioè quando Camilla, quindi col punto di vista di Camilla, segue Adelmo alla cena a casa con la famiglia ... c'è tutto... prima vanno con gli amici nella sala giochi, quindi vede tutti gli amici, poi va a casa dei genitori, cioè della famiglia di Adelmo e quindi

vede questa famiglia e niente però tutta la parte di Orbertello, la linea [????] narrativa non c'è. E poi c'è anche un arricchimento.. . Anch'io mi sono molto divertita. Siccome il mio puntiglio è quello appunto delle adolescenti, delle femminucce adolescenti e quindi mi sono divertita perché ci sono dei dialoghi molto divertenti, nuovi anche, alcuni, perché mi venivano ... sono molto fiera di questi dialoghi, che magari nel libro non ci sono perché sono venute cose molto più carine...

Perché comunque è una riscrittura?

Sì, sì.

E' una riscrittura, è una rielaborazione e quindi sono punti di vista di lettori diversi che si intrecciano e che danno origine ad una storia che diventerà il film.

Poi un'altra cosa: nel libro ... poi io ...vabbé mi diverto molto un libro scritto da maschi vedo come fanno le femmine ... e viceversa. E io mi sono resa conto, cioè il mio Adelmo non esiste: è un paio di camperos. E dice molto sulla mia persona e il mio equilibrio nella vita. I proprio i maschi, non so. Ero un rifiuto. Ero un rifiuto. Ora, per esempio, questo romanzo su questo maschio ci ho messo tanto a farlo e credo ora di essere arrivata... Ma all'inizio, appunto, la mia prima prima cosa sono un paio di camperos. Non c'è nient'altro.

Sì è ma già un'immagine indicativa.

Sì molto indicativa, inquietante. E quindi i Virzì e Bruni hanno portato ... hanno dato forma a questo maschio.

Bellissimo. Questo è un bell'esempio anche di lavoro in équipe, no?

Sì.

Senti, lasciamo un attimino Adelmo da parte che uscirà a marzo, no?

Fine febbraio.

Fine febbraio inizio marzo e veniamo un pochino alla sceneggiatura di Tre metri sopra il cielo.

Sì.

... che io ho incontrato Federico. L'ho incontrato, lo conosco, abbiamo parlato... perché lui di questo passaggio dal libro al film ne parla sempre poco volentieri. Ho come l'impressione che sia un po' reticente. Perché quando gli ho detto: "Guarda avete riscritto la sceneggiatura insieme a Teresa Ciabatti" mi ha detto "No, no l'ho scritto io da solo!".

Ha detto questo?

Ma per il libro lui diceva. Per il libro Tre metri sopra il cielo. Quando è uscito lui è andato da Feltrinelli e io dicevo "Sei stato aiutato da Teresa Ciabatti?" e lui ha detto: "No, no...".

Grandissimo!

Questo mi ha detto.

Bisogna dire che anche io vivendo un po' vivendo alla [????????] è rarissimo che uno scrittore ami il film tratto da un libro. E' una cosa quasi inconsueta. Quindi non mi stupisce, rientra nella norma

E questo lavoro di sceneggiatrice come è uscito fuori? Hai fatto il corso a Cinecittà?

No. Perché? Appunto è uscito fuori perché Cattelara prima di darmi "Tre metri sopra il cielo" avevano letto "Adelmo" e quindi avevano visto che ero capace di rappresentare gli adolescenti.

E ne hanno bisogno perché stanno puntando su questo target di pubblico.

Sì. Però lì per esempio è una visione della rappresentazione di adolescenti molto diversa da quella che ho fatto io.

Completamente. Anzi devo dire che in questo settore, abbastanza in movimento, questo che si occupa appunto delle adolescenti sono usciti dei libri che ne danno una rappresentazione quantomeno diversa. C'è un po' di regionalismo...

Sì.

E un po' appunto di visioni del mondo diverse. Penso a "Rosa sospirata", non so se l'hai letto.

No, non l'ho letto.

"Rosa sospirata" che è scritto in forma di ballata.

Sì me ne hanno parlato ma non l'ho letto.

Può andare, può essere un esperimento interessante. Molto bello secondo me invece è il libro di Santoanni che sono solo mostri.

Sì l'ho letto.

Quello però con i giovani ... io ho provato a farlo leggere ai miei studenti e non ha funzionato. Non ci si sono riconosciuti.

E tutti invece si riconoscono in "Tre metri sopra il cielo".

Si riconoscono in "Tre metri sopra il cielo" e nient'altro, che è diventato il "Porci con le ali" del 2000.

E una cosa che ...

Abbiamo aspettato trent'anni per poi riprodurre questo tipo di modalità...

Teresa, allora, questa volta la sceneggiatura è stato un lavoro comune e collettivo. Le altre volte quando partecipi alle sceneggiature, com'è? Lavoro collettivo o no?

Sì è un lavoro collettivo. Poi è bello, mi serve, mi fa capire tante cose quindi è una cosa che mi piace. Anche se tico io vorrei ... comunque vorrei fare la scrittrice e quindi non è che posso fare una sceneggiatura ... e poi son pigra ... e insomma mi piacerebbe come obiettivo fare romanzi e poi magari ogni tanto quando c'è una cosa che mi piace tantissimo...

Tu come la chiameresti la trasformazione dal romanzo al film?

Adattamento.

Lo chiameresti adattamento?

Sì.

E secondo te qual è la differenza? Tu hai vissuto le tre fasi, cioè hai scritto il libro, hai collaborato alla sceneggiatura e adesso vedi il film montato e finito. Secondo te cosa cambia in queste tre fasi.

Bhé, ti ripeto parliamo di un libro che comunque... perché per esempio "Con le peggiori intenzioni" di Piperno quello sarà un film molto diverso dal romanzo, quindi c'è un vero e proprio cambiamento, una trasposizione sensibile quindi trovi un mondo... cioè qui è un romanzo piccolo quindi c'è sicuramente la fedeltà al tono a cui io tenevo... non mi ricordo la domanda.

La scelta dei protagonisti? Gli attori per esempio...

Vabbé io mi sono innamorata della protagonista. Ti dico la cosa incredibile, ti ripeto è questa assoluta familiarità e sintonia con loro... per cui, capito? Il film io che ho visto è stupendo, è quello ...

Che volevi?

Ma nemmeno: di più. La protagonista ... ecco devo essere sincera mi piace un po' meno il ragazzino, Adelmo, ma la protagonista era proprio... E lì è stato Carlo che l'ha trovata perché lui ha sempre fatto i casting dei film del fratello quindi ha trovato... Caterina, tutti li ha sempre trovati lui. E lui su Camilla ha fatto un casting di mesi, ne ha viste tantissime di ragazzine e ha trovato questa su cui all'inizio i produttori erano un po' incerti. Una rivelazione: lei veramente ha un futuro davanti. E' un talento che ti fa venire la pelle d'oca. Quindi io mi sono innamorata di questa creaturina, capito.

Quindi ti senti assolutamente soddisfatta come scrittrice, anche del prodotto finale che poi è questo film.

Però ti ho detto è un caso particolare.

E secondo te questa visione filmica del tuo romanzo, tu mi hai detto ha già aggiunto dei dialoghi...

Sì.

Quindi ha aggiunto delle cose, lo ha in qualche modo...

L'ha reso più bello...

Sì ma io penso che sia una cosa che in qualche modo accada in molti

dei romanzi diventati film soprattutto nell'ultimo anno ho visto questo: che il film è altro rispetto al romanzo, cioè il romanzo c'è come base, come sfondo, come idea come trama, ma poi il film è altro. Non mi toglie la voglia di leggere il romanzo, anzi me lo vado a rileggere.

Poi ti dico per esempio il fatto che io sia stata messa nella sceneggiatura sono passati tre anni dal romanzo quindi è ovvio che c'è ...

... una distanza

... no, anche una persona più matura e più esperta e quindi potevo anch'io stessa arricchire quello che avevo fatto.

Certo.

E' stato proprio ... insomma è stato bello.

Benissimo. Senti invece stai scrivendo questo nuovo romanzo... quando uscirà?

Non lo so... io spero ... non lo so.

Allora abbiamo detto che a Catteleya c'è questa maggioranza femminile che è un po' una perla rara o no, nel mondo del cinema?

Per esempio ci sono tante sceneggiatrici donne.

Sì ma sceneggiatrici.

Sì certo magari i produttori sono più produttori uomini però ci sono per esempio c'è Tilde Corsi, poi c'è...

... Adriana Chiesa...

poi la moglie di Faenza, poi ... comunque è un ambiente ...

E se tu dovessi definire appunto la nuova donna italiana adesso, come la definiresti?

Come, diciamo, persona ... intellettuale, ora mi viene intellettuale ... artista?

Oppure no, come se dovessi fare una caratterizzazione, ecco. Descrivere appunto per un film la donna italiana: che caratteristiche le daresti a questa donna italiana?

Eh, vabbé guarda io c'ho una visione che ... a me sai gli uomini ... cioè i maschi non li sopporto. No, nel senso non capisco, invece le donne io le trovo molto più cazzute, molto più ... - una cosa che mi piace tantissimo - è il prendere posizione per le altre, fare squadra, tranne rarissimi casi. Molto più coraggiose, si prendono le proprie responsabilità, si prendono... arrivano fino in fondo sulle cose. Cioè mi piacciono tantissimo, soprattutto sul lavoro. Quando si lavora con le donne, è difficile ... infatti il mio ideale sarebbe di trovare un'editrice, insomma un editore donna. Però come si lavora con le donne, cioè non lavori così con gli uomini.

E quindi che cosa cambia?

Cambia ... non lo so: più coraggio, più fedeltà, più ... c'è sempre la componente sentimentale, emotiva, comunque c'è sempre. Che non significa mettersi a piangere o farsi mettere i piedi in testa però significa tener sempre conto di qualcosa di ... capito? della sensibilità, del sentimento ... ma non in senso sdolcinato, capito?

Se dovessi definirla rispetto ad una donna francese, inglese, americana, che cosa fa invece la caratteristica di una donna italiana, non dal punto di vista della professione?

No, io guarda, non penso che ci sia molta differenza tra una donna italiana e una donna francese. Non lo so... Vedo dai tuoi occhi che sto sbagliando di grosso. Mi viene ...

Questo attaccamento alla madre?

Sì esatto mi viene quest'immagine, per esempio, noi – fu divertente – che facemmo un libro, una raccolta di racconti, si chiama “Ragazze che dovresti consocere”. Lì era divertentissimo e ci fu una critica strepitosa che diceva “Ma che gli è successo a ‘ste ragazze? Con la madre soprattutto! Ma che hanno fatto?”. E quindi poi avevamo più o meno tutte la stessa età e c'erano delle tematiche proprio comuni che davano un'immagine per esempio delle trentenni oggi. Quella è una bella risposta ... anche a questa domanda che mi fai. Però lo vedi quasi tutte, ripeto coraggiose ...

[manca pezzo tra lato A e lato B]

L'insegnamento cattolico? Pesa o non pesa sull'educazione di una ragazza?

Da morire, pesa, però come tutte le cose che possono essere repressive o no. Può avere la reazione o di estrema negazione e quindi libertà oppure rimani in quella... Allora io posso parlare per esempio per me, mi rende, sicuramente proprio questa cosa cattolica, una ... secondo me dà colore, per dirti, alla mia scrittura. O comunque io sono una, pur non essendo cresciuta in una famiglia molto cattolica, per natura, non lo so perché, sono una sessuofoba. Capito? Emerge tantissimo nelle cose che scrivo, per dirti, anche come donna.

Questo malessere...

Sì, proprio che dici: “Poveraccia questa! Ma perché non si è fatta suora?”. Nemmeno quello, con gli altri, una bacchettona, capito?

E invece però trovi la donna, capito?, che c'ha voglia, proprio, la trasgressione esibita per cui Melissa P. diventa anche una risposta a quel tipo di educazione. Una risposta estrema nell'altro senso. L'esibizione, la

voglia – e non è in un libro come Melissa P. – però in alcune è la voglia per forza di ...

... apparire

Sì forse di apparire, però di stupire e sconvolgere quando però forse, insomma, non è che col sesso ormai sconvolgi tantissimo. Non è secondo me quella la strada. Sì però questo sempre parlando di un certo tipo di letteratura.

Teresa Ciabatti ha aggiunto questa postilla dopo aver riletto l'intervista nel 2008

Dopo il nostro incontro ho scritto insieme a Federico Moccia la sceneggiatura di "Ho voglia di te", poi, insieme a Sandrone Dazieri, la sceneggiatura di "Un gioco da ragazze" per la regia di Matteo Rovere. di prossima uscita. a settembre per Mondadori uscirà anche il mio nuovo romanzo "I giorni felici."

Interview à Giancarlo De Cataldo

Parigi, 18 marzo 2006

Successo con “Romanzo Criminale”, libro che esce nel novembre 2002, da Einaudi, e vende ma fa una sua strada tranquilla, diciamo del libro che esce, ha un suo successo

E' un longseller, non esce mai dai primi 50, ci resta sempre, tranquillo... Una buona vecchia carpa di fondo, di quelle che girano tranquille sui fondali rocciosi, ne vedono tanti di pesci più veloci che poi cadono, resta lì. E poi improvvisamente un giorno arriva un film e il libro esplode.

Esatto. Improvvisamente arriva un film? Per le conoscenze? Perché il libro è stato letto ed è stato suggerito? I casi della vita? ...

Dopo una settimana dall'uscita del libro, mi hanno cominciato a telefonare i primi produttori. L'interesse del cinema per la scrittura di questo libro era addirittura precedente alla pubblicazione. Il libro era già stato fatto circolare in bozze e c'è stato un innamoramento immediato della gente di cinema per questo libro.

E secondo te per quale motivo?

Per il semplice motivo che la mia scrittura si dibatte tra cinema e letteratura apertamente, senza farne mistero, sia per una passione personale bipartisan fin dall'origine tra cinema e letteratura sia per le caratteristiche di composizione della struttura del romanzo...

Vogliamo parlarne un attimo?

Ho frequentato delle scuole di scrittura di sceneggiatori americani, i corsi di scrittura organizzati dalla RAI, dalla rivista “Script” di Dino Audino. Ho frequentato il primo, il secondo e il terzo corso, cioè i corsi di origine, nel '96, '97 e '98. Ho capito che gli americani distillavano una conoscenza antica, un sapere narratologico che affondava le radici in Aristotele, filtrato attraverso percorsi da Gramsci a Gianni Rodari, a Galvano della Volpe, ai formalisti russi, alle funzioni di Propp... e hanno la capacità, gli americani, di volgarizzare, di organizzare la conoscenza, una conoscenza che non inventano, una conoscenza che sanno organizzare e volgarizzare senza nessuna paura della divulgazione. Ora, tutto questo non è che mi abbia insegnato delle cose che non sapessi già, ma mi ha aiutato ad organizzarle.

Ad organizzarle meglio...

C'è un romanzo che avevo scritto precedentemente, si chiama “Il padre dello straniero”, che è un romanzo cui sono particolarmente affezionato e a cui lavorando Ricky Tognazzi per il cinema. Questo testo aveva già dentro di sé tutte quelle caratteristiche del racconto che gli americani predicano come unica forma possibile del racconto.

Quindi anche i destini dei personaggi?

Non solo, anche le figure mitiche che si incarnano negli eroi narranti. Le funzioni, i personaggi-funzione, solo che io non lo sapevo. La scuola americana è stata una rivelazione. Mi ha anche fatto capire che un procedimento di formazione spietato, ferreo, ossessivo come quello della costruzione di una sceneggiatura, quindi attraverso dei percorsi anche di semplificazione, di direzionalità tipici del cinema, della scrittura per lo schermo, possono essere applicati con successo alla scrittura. Devo dire che anche questa non è una novità. Quando sono stato qui a Parigi a visitare la casa di Balzac a Passy, ho visto che Balzac senza l'aiuto del computer faceva esattamente quello che facciamo... che fanno molti di noi adesso. Cioè costruire delle scalette d'acciaio con i destini dei personaggi...

Che è poi anche l'impianto del final draft, manuale di sceneggiatura...

Esatto. E' esattamente l'impianto del final draft, solo che chiaramente quando te lo spiegano i Maestri, gli sceneggiatori americani, fanno ricorso a una conoscenza più articolata. Per esempio è utilissimo per gli scrittori studiare la storia delle religioni e infarinarsi un po' di psicoanalisi, in particolare studiare gli archetipi indiani. E' importante studiare anche i manuali di scrittura dei grandi scrittori. E' importante leggere un po' di antropologia. E' importante creare una base di conoscenze che ti permette di sapere esattamente cosa stai facendo, qual'è il destino dei tuoi personaggi, dove comincia e dove finisce. Dopo di che qual è il limite di tutto questo? Il limite di tutto questo è che si crea una specie di pensiero unico nella scrittura al di fuori del quale niente viene ammesso e quindi si corre il rischio di tagliare fuori quei difetti, quegli errori che a volte sono il sale della scrittura. Allora, quando si scrive un romanzo si ha il dovere di seguire le regole fino al punto in cui le regole non diventano una gabbia che bisogna abbandonare.

Quindi la scrittura risulta essere una gabbia...

Ci sono due errori da evitare: il primo è quello di affidarsi alla cosiddetta "ispirazione" che in realtà per uno scrittore serio degno di tal nome è solo traspirazione, fatica. La seconda è quella di affidarsi alle regole creando solamente delle macchinette. Le macchinette, specialmente nella scrittura di genere, servono ma c'è il rischio che siano troppo meccaniche e quindi bisogna anche lì tradirle al momento opportuno.

Cosa ha spinto Giancarlo De Cataldo a scrivere "Romanzo criminale"?

Prima di tutto una domanda ossessiva: come è possibile che con tutto quello che è successo in Italia in questi anni non fosse ancora stata creata una grande mitologia delle stragi, per intenderci. Il grande romanzo delle stragi che Pasolini voleva scrivere quando è morto, quando si accingeva ad affrontare "Petrolio". Comparato tutto questo alla forza con cui gli americani in particolare riescono a raccontare la propria storia. Il fatto poi che l'Italia in particolare sia un paese con una storia criminale di

lunghissima durata che va dal Rinascimento, ai sicari – Noi abbiamo inventato la parola sicario e adesso usiamo la parola killer.

Con i prestiti linguistici al contrario...

Tutto questo fa un po' inorridire l'italiano serio. Mano mano che andavo avanti nel lavoro poi mi sono reso conto che il racconto sull'Italia, il racconto forte, epico, sull'Italia c'era. Siamo noi che lo riteniamo confinato nella letteratura di genere ma in realtà... ci stavamo arrivando insieme in un po' di gente: Carlotto, Lucarelli, lo stesso Camilleri con i suoi romanzi storici. E da lì è partita la voglia di sfidare questa specie di tabù italiano sul racconto della storia recente, attraverso la qualità intuitiva di questa banda di criminali che mi dava lo sguardo, lo sguardo non saggistico, non cronachistico sulla grande storia italiana. Quindi seguendo i destini individuali ho trovato i punti di intersezione con la storia, con la S maiuscola...

Macrostoria nella microstoria e viceversa...

Esatto.

Nei personaggi di “Romanzo criminale” ci sono ovviamente dei personaggi femminili. A che cosa ci siamo ispirati nella caratterizzazione e nella tipizzazione di questi personaggi femminili che poi potrebbero anche incarnare le due anime?

I personaggi femminili sono croci e delizie per ogni scrittore degno di questo nome, ancora una volta. Patrizia per me è una metafora di Roma, è una sorta di personaggio–funzione di una città che ne ha viste tante, che tutti accoglie, che nessuno ama fino in fondo ma che nessuno respinge fino in fondo. Non a caso Patrizia alla fine sopravvive, così come sopravvive Scialoja. E' una forma di adattamento allo spirito della città, che diciamo a vent'anni si può considerare come immorale. A vent'anni ti fa incazzare questa malleabilità, questa mollezza. A cinquanta l'apprezzi, diventa una forma accettabile di compromesso con l'esistenza, che è un po' quello che perseguiva anche il Dandy alla fine della sua vita. Una forma di normalità un po' appannata, un po' sonnolenta ma migliore dello scannamento che c'è stato prima.

Anche questa nozione di normalità, che sembra essere il leit-motif anche degli scrittori che hai citato prima quando si analizzano un pochino più da vicino le loro opere, questo desiderio di normalità è intesa appunto come tranquillità e capacità di adattamento?

Sì, semplicemente intesa come il benessere piccolo borghese che è nel fondo dell'anima di ogni criminale. In più io partecipo i miei personaggi di una mia condizione personale di immigrato, a Roma dal Sud, così come dai due lati diversi della barricata i ragazzi di periferia cercano di conquistare il centro e Scialoja che viene dalla provincia cerca di conquistare una città che le appare ostile. Entrambi, in realtà, perseguono il sogno di non esclusione, di integrazione. E anche di conquista.

Conquista poi per sentirsi perfettamente integrati e accettati...

Sì accettati e integrati.

E nei personaggi femminili questa accettazione e questa integrazione rispetto al maschile, all'uomo ... con l'uomo, come avviene?

Non saprei rispondere. Non ti so rispondere, francamente. E' un problema che non mi sono posto. Roberta rappresenta un amore puro e innocente, quindi anche lei è una metafora di quella perdita dell'innocenza e delle illusioni che accompagna un po' tutti i personaggi del libro. Il finale, la frase finale del libro è un incredibile senso di sconfitta. Quella credo che sia l'anima un po' di "Romanzo criminale".

Nel dipingere... nel tratteggiare questi personaggi femminili ti sei ispirato a un modello particolare, ti sono venuti così oppure hai fatto lo scrittore vampiro che ha raccolto un po' a destra e un po' a sinistra?

Io faccio sempre lo scrittore vampiro. Una volta avevo intercettato in un processo la storia di un amore impossibile tra una prostituta e un poliziotto infiltrato in un giro di prostituzione. Quando lei lo scopre, per caso, perché va a fare una patente in prefettura e si trova davanti questo poliziotto, gli dice "Ma perché mi fai questo?" e lui dice "E' il mio lavoro". Lei è tornata a casa, ha aperto il gas e si è uccisa. Questa piccola storia mi ha fatto pensare a quanto noi da questa parte della barricata, dalla parte della legalità, della normalità, siamo portati freddamente a dare dei giudizi che poi si scontrano con le passioni e anche i dolori di chi vive un'altra vita e ha un'altra etica rispetto a noi ma se vai all'osso sono passioni e sono dolori anche quelli. Un po' di questo c'è in Patrizia. Invece Roberta è un personaggio completamente immaginario, un'invenzione.

Ma che rientra comunque in un immaginario femminile italiano...

Io avevo vent'anni quando succedevano questi fatti e mi sono calato nel me stesso di quando avevo vent'anni, nelle mie passioni, nei miei amori, nei dolori e li ho un po' seguiti. Mi sono anche lasciato guidare.

Chiarissimo. Un'ultimissima domanda. "Romanzo criminale" diventa film e come è detto in questa brochure illustrativa della Warner Bros Francia ci sono delle infedeltà. Ma tu credi che sia ancora giusto parlare di fedeltà, infedeltà rispetto al testo letterario oppure bisogna cominciare a vedere questi passaggi come altro, come tu suggerisci alla fine di questo brano?

Ah! Io sono ben oltre, oltre i generi, oltre le fedeltà e le infedeltà, oltre i tradimenti. Ho una coscienza laica perfettamente sviluppata o per lo meno tendo ad averla. Voglio giudicare un film per il film e un libro per il libro. Credo che al fondo il rapporto tra cinema e letteratura in Italia giovi ad entrambi e credo che non è un caso che i produttori guardino a noi scrittori perché sappiamo regalare una complessità e una ricchezza che fanno bene al cinema. Penso che il cinema possa fare benissimo alla letteratura perché può portare al grande pubblico, a un pubblico che non leggerebbe dei libri, ma che forse è invogliato a leggere dei libri, delle opere che altrimenti sfuggirebbero. Noi in questo momento abbiamo un grande nemico.

Chiunque lavori nell'industria culturale a qualunque livello e sottolineo "industria culturale" perché...

E' molto importante questa nozione!

... non si fanno i libri e i film per tenerli chiusi nel cassetto. Si fanno per portare delle idee alla circolazione, alla maggiore circolazione possibile. Il nostro nemico è il calo di qualità, è l'abbassamento, l'involgarimento che viene costantemente perseguito in particolar modo da quella grandissima agenzia di informazione, di riempimento della nostra esistenza che è la televisione, nel senso che la televisione stessa ha delle potenzialità immense che solo in parte vengono sfruttate.

Ultimamente sta ritornando a farle funzionare. Diciamo che si è addormentata per un lungo sonno e negli ultimi tre o quattro anni, prima con segnali molto intermittenti ma adesso, mi sembra, con un minimo di metodicità, comunque qualcosa sta venendo fuori...

Speriamo, speriamo che venga sempre più fuori. Il nostro nemico è la mediocrità. Io preferisco sicuramente un film estremista anche se non perfettamente riuscito come "Romanzo criminale" a un compitino, sai come si dice: "gli esperti sono quelli che a furia di evitare gli errori fanno una grande cazzata alla fine". Io preferisco accumulare dei piccoli errori e creare delle cose imperfette ma che hanno un'anima, un'anima piena di passione.

Nella vita di tutti i giorni che cosa ha significato passare da uno scrittore di nicchia, per usare un termine noto, a uno scrittore di successo?

Cambia la vita, è una cosa che cambia la vita. Su due versanti. Sul dire a se stessi di non montarsi la testa perché poi quelli che si montano la testa sono insopportabili, arroganti, fastidiosi eccetera e sul secondo versante il dire: "bhé può finire da un momento all'altro così come è cominciato". Quindi un "take it easy". Comunque ne ho passate tante, sono abbastanza corazzato. Ho [??] vent'anni. Ho un bel po' di pelo sullo stomaco.

Come, immagino, parecchi di questa generazione.

Il maestro riconosciuto è Camilleri, lui è un uomo perfettamente cool. Il suo motto potrebbe essere "mai una parola in più del necessario".

Interview à Vincenzo Marra

Tremblay, 19 marzo 2006

“Vento di Terra”. Allora, Vincenzo, innanzitutto vorrei sapere quali sono state le origini della storia di “Vento di Terra”.

Le origini ... ma io avevo la necessità di fare un film come questo, quindi la prima cosa è la necessità. Mi sono conquistato... ero consapevole di essermi conquistato la possibilità di fare un secondo film dopo il successo di “Tornando a casa” e lì ho fatto una scelta precisa, militante, tra virgolette, di raccontare una storia diciamo fuori dal coro...

Assolutamente fuori dal coro.

... fuori dai cliché, però, come dico sempre, nella sola periferia di Napoli vive un milione di persone, un milione di persone che vivono condizioni simili a quella raccontata dal film, quindi io credo che una storia così, paradossalmente, è popolare. Cioè riguarda la vita di milioni di persone...

Solo che ormai non si racconta più.

Solo che non si hanno ... non hanno le luci della ribalta. Non interessano a nessuno, tra virgolette, anche se questo “non interessano a nessuno” poi è relativo ... bisogna capirlo. Certo che se io ho il controllo e posso decidere che cosa debba vedere la gente, allora poi è molto facile dire “un'altra cosa la gente non la vuole”. Se non fai la prova, rimarrà sempre un'opinione, un'idea.

Comunque, al di là di questo, appunto, volevo provare a sfruttare l'occasione per raccontare una storia molto ... molto attuale. Il film è stato girato nel 2003, è uscito nel 2004 in Italia, adesso siamo nel 2006 e continua ad essere attuale. Attuale perché? Perché le periferie continuano a crescere; perché nel posto dove siamo adesso, io neanche lo sapevo, c'è stata una guerra tra la gente della periferia francese, a trenta metri da qua; perché ci sono i ragazzi occidentali che continuano a uccidere e a morire in Irak; insomma questo film, nel suo humus, continua ad essere super, super-attuale e super super dei giorni nostri. Ecco e quindi credo che uno dei motivi del cinema – pochissimo ormai perché gli spazi sono ristrettissimi – ma uno dei perché del cinema nel 2000 deve essere quello di poter raccontare delle storie che non si conoscono, di raccontare dei mondi che non si conoscono. Ormai anche questo è molto difficile farlo. Nel mio paese sicuramente ancora di più, perché l'unica cosa che passa è il discorso ... così ... di non pensare ... è un discorso di svago...

Beh, non solo. Negli ultimi anni c'è stato comunque anche un minimo di attenzione in più a quello che non è lo svago.

Poco. Molto poco. Molto poco. Venti giorni fa io ho acceso il computer e nella sola città di Roma c'erano 35 sale che facevano "Eccezionale veramente 2".

Ma questo è il discorso della distribuzione.

No, questo è il discorso culturale in generale. E quindi basta. Alla fine gli spazi sono pochissimi, si è osteggiati, quasi anche un po' censurati, si va avanti ognuno cercando di ritagliarsi i propri spazi personali in cui crede. Io credo in certe cose. Ho lottato con me stesso e con la possibilità che credo mi ero guadagnato di poter fare un film del genere.

Senti, quali possono essere i riferimenti narrativi di un cinema...?

Io non ho riferimenti.

Assolutamente. Cioè non ti sei ispirato ...?

No, assolutamente. Cioè ideologicamente...

Quindi sono allusioni certe immagini che si vedono?

Credo che sono ... cioè un critico studia la storia del cinema - poi parlo per me, ci sono dei miei colleghi che dichiarano di avere ... di essersi ispirati a dei film o a dei registi ecc. Adesso parlo io e ti dico quello che è per me.

Certo. E' quello che mi interessa.

Per me no. Per me sarebbe un'occasione mancata. Mi sentirei un cretino a cercare di avere un riferimento, come seguire una linea di qualcun altro...

Quindi per te il discorso della contaminazione, il discorso dell'ibridazione ...

Può essere che inconsciamente ... non so come dire, però ...

Comunque anche tu sei stato formato attraverso delle immagini, delle letture che hai fatto, quindi in qualche modo...

Però questo non lo posso dire io perché dovrei entrare nell'inconscio, allora siccome qui siamo nel conscio, io lavoro con la pancia, lavoro con l'istinto, lavoro con ... lavoro un po' - ma non è presunzione, è proprio un metodo, ognuno ha il proprio e lo rivendica - lavoro un po' come se fossi il primo a fare questo mestiere. Non so come dire...

Come se non ci fossero antecedenti, come se fossi un pioniere...

Per cercare di avere quanto più è possibile un approccio "puro", tra virgolette, che poi puro non è perché dopo solo cento e passa anni di cinema si è raccontato tutto, quindi è un'illusione, però penso che sia più giusto così. Penso che se uno ha l'occasione di fare delle cose, vista anche la difficoltà di cui parlavamo prima, è meglio che le fai tu, è meglio che ti metti in gioco tu e non che cerchi di ... Infatti c'è stata una cosa bellissima ... che però poi la vita è strana. Io sono arrivato a Venezia, l'ultimo film, e tutti quanti hanno detto "La terra trema, La terra trema, La terra trema, ...". Io "La terra trema" non l'ho mai voluto vedere perché quando il produttore ... e più il produttore mi diceva vedi "La terra trema", dopo

aver letto la sceneggiatura ecc., più io dicevo non la voglio vedere. Ma non come offesa a un genio ...

Ma proprio per non farti influenzare da ...

... ma per rispetto a questo genio. Cioè lui è un genio che ha fatto la storia del cinema, io ero uno che stava per fare un'opera prima, dicevo: "la farò io". Poi verrà bene, verrà male però almeno l'ho fatta io. E' l'occasione mia. Non voglio ... poi come l'ha fatta lui, nel senso bonario del termine, chi se ne importa... L'ha fatta ... Quindi questa cosa qui mi ha animato, tuttora mi anima. Io non ho regole. Mi vanto di essere un autodidatta, mi vanto di essere uno che non ha mai fatto una scuola di cinema, mi vanto di essere uno che è arrivato al cinema per caso. Mi vanto di essere uno che pensa che il cinema ... Almeno per me io lo faccio perché ho dentro delle cose da voler dire e da voler raccontare. Ecco, tutte queste parti unite fanno un po' la mia storia rispetto al mio lavoro che è 60-70% della vita mia, quindi ...

Va bene. Senti un'altra cosa: in questo film c'è questo rapporto padre-figlio, questa madre ... quindi ecco vogliamo cercare di svilupparla un pochino? Perché tu lo vedi in un modo molto tradizionale da una parte, l'autorità paterna, l'autorità della madre ...

La domanda è bella ma ti dico ... ti rispondo subito raccontandoti quello che mi è successo a New York, quindi nella patria di una mentalità all'incontrario. Una volta un signore si è alzato e ha detto: "Perché questo ragazzo ha dovuto fare tutto questo per la madre e la sorella? Magari veniva a New York, veniva in America, invece di andare a fare il militare e migliorava la sua vita, no?" Cioè gli americani! Quello era anche proprio il disegno del sogno americano: lì dentro, in una frase così c'è tutto. E io gli ho risposto, in maniera forse un po' dura ma è quello che penso: "A me questo mondo senza solidarietà mi fa schifo, gli ho detto, non mi piace". Prima cannonata che gli è arrivata. "Il secondo è: se questo mondo che non mi piace perché non ha solidarietà, perché ha perso il concetto della solidarietà, neanche si ricorda della madre o della loro sorella, questo tipo di persona a me personalmente non mi interessa". Secondo me non vale. Quindi certamente c'è il libero arbitrio. Il libero arbitrio è che lui poteva fare una scelta netta, dire: "pensate voi alla vostra vita, vedetevela voi. Arrivederci. Vado a fare la vita mia. Mi prendo una fidanzata" ... che ne so "mi imbarco su una nave"... non lo so. Insomma "addio!", ok? Però non lo fa perché penso che sia ... quando si tratta di avere al massimo un bivio, cioè scegliere una cosa oppure un'altra... e lì è ... come dire? personalmente non sarebbe una persona, non si sarebbe comportato come un essere umano che a me interessa. Questo per me è un caposaldo, poi certamente dentro ci sarà pure la cultura, la tradizione l'origine. Però quando siamo davanti alla scelta, ci sono persone che non possono scegliere perché gli eventi sono talmente più forti che devi scegliere e certe volte non si può scegliere. Poi il film racconta pure questo: che non puoi scegliere.

Non puoi scendere.

Però il caso di dire io abbandono mia madre in un letto, depressa da morire, insieme a mia sorella stuprata, tra virgolette, adesso sto esagerando, un egoista dice “sì, basta che la mia vita va bene chi se ne importa”. Sono storie che poi non è che riguardano solo gli Stati Uniti, no? C’è gente che mette la propria madre nell’ospizio, “basta che non mi rompe più le palle...”. Ma io non la penso così e fare un film è anche un modo di mettere in gioco se stessi. Non è frutto di una mentalità o di una cosa antica ... napoletana, la famiglia ... Penso che alla fine cosa ti rimane ...

Ma io ci ho visto più cose dell’Ottocento in questo film, più temi da romanzo dell’Ottocento...

Ma forse, sai, quello che poi ti rimane alla fine della [fiera?] è la tua origine, la tua famiglia, le persone che ti hanno accompagnato, da cui dipende un po’ il tuo percorso vitale, quindi è sacrificato dire “chiudo la porta e arrivederci”. Lo puoi fare. Io non l’avrei fatto e quindi non ho dato spazio a questo.

Senti, i tuoi rapporti con la letteratura? Ti verrebbe in mente di realizzare un film a partire da ...

Mi hanno rotto talmente le scatole su questo punto che sono diventato allergico.

Come mai?

Sono diventato allergico ... una volta ... C’è una frase, una battuta geniale di quel genio che era Massimo Troisi che una volta disse: “Io non leggo”. “Perché non leggi?”. “Che leggo ‘a fa. Non li raggiungerò mai”. “E perché?”. “Perché loro sono tanti che scrivono e io sono uno che leggo. Ecco quindi per quanto mi impegnerò non li raggiungerò mai tutti quelli che scrivono”. Era una battuta intelligente perché? Perché lui era uno che faceva delle cose. Allora, oggi se io apro un libro in questo momento - è una cosa che dicevo molto intima alla mia fidanzata qualche tempo fa - diventa immediatamente lavoro. Tu immagini immediatamente storia, scaletta... non so come dire ... proprio una cosa ...

Meccanica.

Forse una nevrosi iperlavorativa.

Quindi in questo ultimo periodo è come se ci avessi dentro talmente tante cose da dire che l’idea di mettermi a prendere un libro di un altro, una storia di un altro ... no. E’ cose se ... ho bisogno di fare i miei figli e poi dopo magari adottare i figli degli altri, quella sarebbe una metafora. Ma adesso in questo momento perché? Sono talmente nella possibilità di far nascere da me allora finché ce la faccio diventa, anzi, una ... anche una sfida perché, sai, poi il produttore ragiona in una maniera anche più elementare più forse ... non culturale, in maniera più sciocca. Prende un libro, evidentemente forse ha avuto successo. Dice “ne facciamo un film e diventa una cosa commerciale”. Ma questa cosa qui è sottosviluppo culturale. E’ un discorso che ha a che fare col mercato: le mele e le pere.

Questa mela ha avuto successo, allora se [??] avrà successo. Per me questo non ha niente a che fare non un discorso creativo.

Ci sono grandi registi, ci sta forse il più grande regista della storia che è Stanley Kubrick, che non ha mai fatto un film suo ma quella è un'altra cosa. Quello è il suo bisogno. Però questo mestiere è bello perché non ci sono regole, come dico io. Guarda io oggi, per me, faccio questo mestiere per cercare di raccontare quello che ho dentro e in questo momento raccontare l'Italia. Quindi altre cose in questo momento non mi interessano. Il giorno che mi sto morendo di fame, forse farò altre scelte ma per me, ideologicamente, oggi è escluso.

E sei anche tu quindi l'autore delle tue sceneggiature?

Sì, sì.

Lavori in perfetta solitudine o...?

Assolutamente, anzi.

Quindi sei molto simile a un narratore, cioè sei tu da solo...

Sì infatti, anche questo lo dicevo venendo in aereo con la mia fidanzata, dicevo "guarda, per come sono fatto io, tutto l'incontro, con tutta questa gente quando facciamo questi film ... un giorno mi metto a scrivere romanzi e basta!". Veramente è una fatica infinita. Invece il piacere mio è proprio quello di stare da solo e dal nulla creare qualcosa. E' il vero momento.

Ma la immagini ...

... finita in testa mia.

E poi come procedi? Fai una scaletta? Fai dei disegni? Inizi a filmare ... come funziona?

Mi metto davanti al computer e scrivo.

E poi per le immagini?

E' tutto qua.

Quindi prendi una videocamera e vai.

Prima di arrivare a quello bisogna trovare i produttori, i soldi, i sopralluoghi ... è un viaggio di anni prima di riuscire a accendere la cinepresa.

E cosa ha deciso Vincenzo Marra ad accenderla questa cinepresa. Tu dici che sei un autodidatta, che non hai seguito scuole ...

Io facevo l'università di Legge...

A Napoli?

L'ultima parte a Roma. E dopo un po' ho capito ... cioè io avevo fatto Legge per occuparmi della povera gente, poi stando all'Università di Legge italiana mi è venuto lo schifo quindi ho capito che non avrei mai ...

ero un po' ingenuo a pensare di poter cambiare il sistema. Non so come dire ... tutta la gente che stava intorno a me era mossa da ben altri

Obiettivi...

... obiettivi ed ero veramente ... mi resi conto che non era proprio la mia strada e quando mancavano pochi esami alla fine, mancavano come quattro esami alla fine, ebbi la necessità di scrivere e ho incominciato scrivendo poi mi sono reso conto che tutto quello che scrivevo era per immagini, erano dei periodi brevi e immagini e poi ho cominciato, piano piano ... poi sono passati tanti anni.

E. Bibliographie du corpus littéraire

- Albinati, Edoardo (1989). *Il polacco lavatore di vetri*, Milano, Longanesi.
- Albinati, Edoardo (1991). *Le Polonais laveur de vitres*, Paris, Ed. du Rocher, trad. Fulvio Caccia, Monaco.
- Ammaniti, Niccoló (1996). *Branchie*, Torino, Einaudi.
- Ammaniti, Niccoló (1997). *L'ultimo Capodanno dell'umanità*, Milano, Mondadori.
- Ammaniti, Niccoló (1998). *Dernier réveillon et Autres nouvelles cannibales*, Paris, Hachette, trad. Dominique Vittoz.
- Ammaniti, Niccoló (1999). *Branchies, ou l'épopée rocambolesque d'un héros prêt à tout malgré lui*, trad. Luciana Berini.
- Ammaniti, Niccoló (2002). *Io non ho paura*, Torino, Einaudi.
- Ammaniti, Niccoló (2004). *Je n'ai pas peur*, Paris, Gallimard (trad. Myriem Bouzaher).
- Ammaniti, Niccoló (2006). *Come Dio comanda*, Milano, Mondadori.
- Ammaniti, Niccoló (2008). *Comme Dieu le veut*, Paris, Grasset, trad. Myriem Bouzaher.
- Arslan, Antonia (2004). *La masseria delle allodole*, Milano, Rizzoli.
- Arslan, Antonia (2006). *Il était une fois en Arménie*, Paris, R. Laffont, trad. Nathalie Bauer.
- Atzeni, Sergio (1991). *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio.
- Avati, Pupi (2000). *I cavalieri che fecero l'impresa*, Milano, Mondadori.
- Avati, Pupi (2005). *La seconda notte di nozze*, Milano, Mondadori.
- Ballestra, Silvia (1992). *La guerra degli Antò*, Milano, Mondadori.
- Baricco, Alessandro (1995). *Novecento*, Milano, Feltrinelli.
- Baricco, Alessandro (1996). *Novecento : pianiste. Un monologue*, Paris, Gallimard, trad. Françoise Brun.
- Biamonti, Francesco (1994). *Attesa sul mare*, Torino, Einaudi.
- Biamonti, Francesco (1996). *Attente sur la mer*, Paris, Le Seuil, trad. François Maspero.
- Brachetti, Anna & Tavelli, Paola (2003). *Il Prigioniero*, Milano, Feltrinelli.
- Brizzi, Enrico (1994). *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Milano, Baldini & Castoldi.
- Brizzi, Enrico (1998). *Jack Frusciante a largué le groupe*, Paris, Seuil, trad. Nathalie Bauer.
- Cacucci, Pino (1990). *Puerto escondido*. Milano, Interno Giallo.
- Cacucci, Pino (1994). *Puerto escondido*, Paris, Bourgois, trad. Benito Merlino.
- Calamai, Domitilla (1998). *Tutta colpa di Fidel*, Firenze, La Tartaruga.
- Camilleri, Andrea (1994). *La forma dell'acqua*, Palermo, Sellerio.
- Camilleri, Andrea (1995). *Il cane di terracotta*, Palermo, Sellerio.
- Camilleri, Andrea (1997). *La voce del violino*, Palermo, Sellerio.
- Camilleri, Andrea (1998). *Gli arancini di Montalbano*, Milano, Mondadori.
- Camilleri, Andrea (1998). *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio.
- Camilleri, Andrea (2000). *La gita a Tindari*, Palermo, Sellerio.
- Camilleri, Andrea (2001). *Chiens de faïence*, Paris, Pocket, trad. Serge Quadruppani et Maruzza Loria.
- Camilleri, Andrea (2001). *L'odore della notte*, Palermo, Sellerio, 2001.

Camilleri, Andrea (2001). *La forme de l'eau*, Paris, Pocket, trad. Serge Quadruppani et Maruzza Loria.

Camilleri, Andrea (2001). *La voix du violon*, Versailles, Feryane, trad. Serge Quadruppani et Maruzza Loria.

Camilleri, Andrea (2001). *Le voleur de goûter*, Paris, Pocket, trad. Serge Quadruppani et Maruzza Loria.

Camilleri, Andrea (2002). *L'excursion à Tindari*, Paris, Le Grand Livre du mois, trad. Serge Quadruppani et Maruzza Loria.

Camilleri, Andrea (2003). *L'odeur de la nuit*, Paris, Fleuve noir, trad. Serge Quadruppani et Maruzza Loria.

Campo, Rosanna (1992). *In principio erano le mutande*, Milano, Feltrinelli.

Campo, Rosanna (1995). *L'amour des fois, quand ça s'y met*, Paris, POL, trad. Nicole Sels.

Cardella, Lara (1989). *Volevo i pantaloni*, Milano, Mondadori.

Cardella, Lara (1989). *Je voulais des pantalons*, Paris, Flammarion, trad. Jean-Marie LaClavetine.

Carlotto, Massimo (1995). *Il fuggiasco*, Roma, Edizioni e/o.

Carlotto, Massimo (2000). *En fuite*, Lignes Noires, trad. Serge Quadruppani, Maria Grazzini.

Carlotto, Massimo (2001). *Arrivederci amore ciao*, Roma, Edizioni e/o.

Carlotto, Massimo (2002). *Jimmy della Collina*. Trieste, Edizioni e/o.

Carlotto, Massimo (2003). *Arrivederci amore*, Paris, Metallié, trad. Laurent Lombard.

Carofiglio, Domenico (2002). *Ragionevoli dubbi*, Palermo, Sellerio.

Carofiglio, Domenico (2003). *Testimone inconsapevole*, Palermo, Sellerio.

Carofiglio, Domenico (2006). *Il Passato è una Terra Straniera*, Milano, Rizzoli.

Carofiglio, Domenico (2007). *Un Témoin inconscient*, Paris Payot&Rivages, trad. Claude Sophie Mazéas.

Carofiglio, Domenico (2009) *Le passé est une terre étrangère*, Paris Payot&Rivages, trad. Odile Michaut.

Carofiglio, Domenico (2010). *Les raisons du doute*, Paris, Seuil, trad. Nathalie Bauer.

Carraro, Andrea (1994). *Il branco*, Roma, Theoria.

Casati Modignani, Sveva (2001). *Vaniglia e cioccolato*, Milano, Sperling & Kuffer.

Cerami, Vincenzo (1996). *Il mostro*, Milano, Garzanti.

Ciabatti, Teresa (2001). *Adelmo torna da me*, Torino, Einaudi.

Comencini, Cristina (2004). *La bestia nel cuore*, Milano, Feltrinelli.

Comencini, Cristina (2006). *Due partite*, Milano, Feltrinelli.

Comencini, Cristina (2007). *La bête dans le cœur*, Paris, Denoël, trad. Jean Baisnée.

Contarello, Umberto (2004) . *Ovunque sei*, Marsilio, Venezia.

Contarello, Umberto (2005). *Una questione di cuore*, Milano, Feltrinelli.

Costa, Francesco (1996). *La volpe a tre zampe*, Milano, Baldini & Castoldi.

Costa, Francesco (1997). *L'imbroglione nel lenzuolo*, Milano, Baldini & Castoldi.

Covito, Carmen (1989). *La bruttina stagionata*, Milano, Mondadori.

Covito, Carmen (1996). *Tout pour plaire*, Paris, Grasset, trad. Jean Clem.

Culicchia, Giuseppe (1994). *Tutti giù per terra*, Milano, Garzanti.

Culicchia, Giuseppe (1995). *Patatras*, Paris, Rivages, trad. Françoise Liffra.

Dazieri, Sandrone (2001). *La cura del gorilla*, Torino, Einaudi.

Dazieri, Sandrone (2002). *Sandrone se soigne*, Paris Metallié, trad. Serge Quadruppani.

De Cataldo, Giancarlo (1989). *Nero come il cuore*, Milano, Interno Giallo.

De Cataldo, Giancarlo (2002). *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi.

De Cataldo, Giancarlo (2006). *Romanzo criminale*, Paris, Metaillié, trad. Serge Quadruppani et Catherine Siné.

De Silva, Diego (2001). *Certi bambini*, Torino, Einaudi.

De Silva, Diego (2004). *Ces enfants-là*, Paris, Fayard, trad. Marilène Rayola

Di Fulvio, Luca (2000). *L'impagliatore*, Torino, Einaudi.

Di Fulvio, Luca (2003). *L'Empailleur*, Paris, Gallimard, trad. Arlette Lauterbach.

Di Fulvio, Luca (2005). *La scala di Dioniso*, Milano, Mondadori.

Ferrante, Elena (1992). *L'amore molesto*, Roma, Edizioni e/o.

Ferrante, Elena (1995). *L'amour harcelant*, Paris, Gallimard, trad. Jean-Noël Schifano.

Ferrante, Elena (2002). *I giorni dell'abbandono*, Roma, Edizioni e/o.

Ferrante, Elena (2004). *Les jours de mon abandon*, Paris, Gallimard, trad. Italo Passamonti.

Ferrari, Marco (1995). *Alla rivoluzione sulla due cavalli*, Palermo, Sellerio.

Ferrari, Marco (1996). *En 2 CV vers la révolution* Paris, Mille et une nuits, trad. Claude Galli.

Ferrario Davide (1994). *Dissolvenza al nero*, Milano, Longanesi.

Ferrario Davide (2002). *Black magic*, Paris, Rivages, trad. Sophie Bajard.

Ferrero, Ernesto (2000). *N*, Torino, Einaudi.

Ferrero, Ernesto (2002). *N*, Paris, Gallimard, trad. Philippe Di Meo.

Filasto, Nino (1995). *Tre giorni nella vita dell'avvocato Scalzi*, Firenze, Ponte alle grazie.

Gambarotta, Bruno (1999). *Torino, lungodora Napoli*, Milano, Garzanti.

Gambarotta, Bruno (1999). *Soupe aux légumes*, Paris, Gallimard, trad. Françoise Liffra.

Incorvaia Antonio, Rimassa Alessandro(2006). *Generazione mille euro*, Milano, Rizzoli.

Licalzi, Lorenzo (2000). *Io No*, Roma, Fazi Editori.

Ligabue, Luciano (1996). *Fuori e dentro il borgo*, Milano, Baldini & Castaldi.

Lolli, Massimo (2002). *Volevo solo dormire addosso*, Arezzo, Limina edizioni.

Lucarelli, Carlo (2001). *Lupo mannaro*, Torino, Einaudi.

Lucarelli, Carlo (2001). *Almost blu*, Torino, Einaudi.

Lucarelli, Carlo (2001). *Almost blue*, Paris, Gallimard, trad. Arlette Lauterbach.

Lucarelli, Carlo (2003). *Loup-garou*, Paris, Gallimard, trad. Arlette Lauterbach.

Magherini, Graziella (1989). *La sindrome di Stendhal*, Firenze, Ponte alle grazie.

Magherini, Graziella (1990). *Le syndrome de Stendhal*, Paris, Usher, trad. Françoise Liffra.

Maja, Silvana (1999). *Ossidiana*, Pescara, Tracce.

Maraini, Dacia (1990). *La lunga vita di Marianna Ucria*, Milano, Rizzoli.

Maraini, Dacia (1992). *La vie silencieuse de Marianna Ucria*, Paris, Laffont, trad. Donatella Sauliner.

Maraini, Dacia (1994). *Voci*, Milano, Rizzoli.

Maraini, Dacia (1996). *Voix*, Paris, Fayard, trad. Alain Sarraleyrouse.

Masala, Francesco (1995). *Quelli dalle labbra bianche*, Nuoro, Il maestrale.

Masala, Francesco (1999). *Ceux d'Arasolé*, Paris, Zulma, trad. Claude Schmitt.

Mauresing, Paolo (1996). *Canone inverso*, Milano, Mondadori.

Mazzantini, Margaret (2001). *Non ti muovere*, Milano, Mondadori.

Mazzantini, Margaret (2004). *Écoute-moi*, Paris, Laffont/10-18, trad. Vincent Raynaud.

Mazzucco, Melania (2004). *Un giorno perfetto*, Milano, Mondadori.

Mazzucco, Melania (2009). *Un jour parfait*, Paris, Flammarion, trad. Philippe Di Meo.

Melissa P. (2003). *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire*, Roma, Fazi.

Melissa P. (2004). *100 coups de brosse avant d'aller dormir*, Paris, Lattès, trad. Laure Bénatuil.

Mizzau, Marina (1998). *Come i delfini*, Verona, Essedue.

Moccia, Federico (2004). *Tre metri sopra il cielo*, Milano, Feltrinelli.

Moccia, Federico (2006). *Ho voglia di te*, Milano, Feltrinelli.

Moccia, Federico (2006). *Trois mètres au-dessus du ciel*, Paris, Gallimard, trad. Monique Baccelli.

Moccia, Federico (2007). *Scusa ma ti chiamo amore*, Milano, Feltrinelli.

Moccia, Federico (2007). *J'ai envie de toi*, Paris, Calmann-Levy, trad. Anaïs Bokobza.

Moccia, Federico (2008). *J'ai failli te dire je t'aime*, Paris, Calmann-Levy, trad. Anaïs Bokobza.

Muccino, Silvio & Vangelista, Carla (2007). *Parlami d'amore*, Milano, Rizzoli.

Murgia Michela (2006). *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*, Milano, ISBN edizioni.

Nesi, Edoardo (1995). *Fughe da fermo*, Milano, Bompiani.

Oggero, Margherita (2002). *La collega tatuata*, Milano, Mondadori.

Oggero, Margherita (2004). *Una piccola bestia ferita*, Milano, Mondadori.

Oggero, Margherita (2006). *La collègue tatouée*, Paris, Albin Michel, trad. Françoise Brun.

Oggero, Margherita (2006). *L'amica americana*, Milano, Mondadori.

Oggero, Margherita (2007). *L'amie américaine*, Paris, Albin Michel, trad. Françoise Brun.

Oggero, Margherita (2007). *Provaci ancora prof*, Milano, Mondadori.

Orsini Natale, Maria (1995). *Francesca e Nunziata*, Napoli, Avigliano.

Orsini Natale, Maria (2004). *La main à la pâte*, Paris, Phébus, trad. Maria Franchini.

Ottieri, Maria Pace (2003). *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, Roma, Nottetempo.

Parella, Valeria (2008). *Lo spazio bianco*, Torino, Einaudi.

Parella, Valeria (2010). *Le temps suspendu*, Paris, Seuil, trad. Dominique Vittoz.

Pennacchi, Antonio (2005). *Il fasciocomunista*, Milano, Mondadori.

Pennacchi, Antonio (2006). *Mon frère est fils unique ou la vie déréglée d'Accio Benassi*, Paris, La diletta, trad. Jean Baisnée.

Pontiggia, Giuseppe (2001). *Nato due volte*, Milano, Mondadori.

Pontiggia, Giuseppe (2002). *Nés deux fois*, Paris, Seuil, trad. François Bouchard.

Rigosi, Giampiero (2000). *Notturmo Bus*, Torino, Einaudi.
 Saviano, Roberto (2006). *Gomorra*, Milano, Mondadori.
 Saviano, Roberto (2007). *Gomorra: dans l'empire de la camorra*, Paris, Gallimard, trad. Vincent Raynaud.
 Stancanelli, Bianca (1999). *Benzina*, Torino, Einaudi.
 Stancanelli, Bianca (1999). *Benzina*, Paris, Mille et une nuits, trad. Françoise Brun.
 Starnone, Domenico (1987). *Solo se interrogato*, Milano, Feltrinelli.
 Starnone, Domenico (1992). *Fuori registro*, Milano, Feltrinelli.
 Starnone, Domenico (1995). *Ex cattedra*, Milano, Feltrinelli.
 Starnone, Domenico (1996). *Denti*, Milano, Feltrinelli.
 Starnone, Domenico (1999). *Rage de dents*, Arles, Actes Sud, trad. Marguerite Pozzoli.
 Tabucchi, Antonio (1995). *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli.
 Tabucchi, Antonio (1998). *Pereira prétend*, Paris, C. Bourgois, trad. Bernard Comment.
 Tamaro, Susanna (1994). *Va' dove ti porta il cuore*, Milano, Baldini & Castoldi.
 Tamaro, Susanna (1996). *Va où ton cœur te porte*, Paris, Pocket, trad. Marguerite Pozzoli.
 Tamaro, Susanna (2000). *Rispondimi*, Milano, Rizzoli.
 Tamaro, Susanna (2001). *Réponds-moi*, Paris, Plon, trad. Marguerite Pozzoli.
 Vangelista Carla, (2009). *Un altro mondo*, Milano, Feltrinelli.
 Veltroni, Valter (2003). *Il disco del mondo - Vita breve di Luca Flores, musicista*, Milano, Rizzoli.
 Venturi, Maria (2002). *Incantesimo*, Milano, Rizzoli.
 Veronesi, Sandro (2000). *La forza del passato*, Milano, Bompiani.
 Veronesi, Sandro (2006). *La force du passé*, Paris, 10-18, trad. Nathalie Bauer.
 Veronesi, Sandro (2006). *Caos calmo*, Milano, Bompiani.
 Veronesi, Sandro (2008). *Chaos calme*, Paris, Grasset, trad. Dominique Vittoz.
 Verasani, Grazia (2003). *Quo vadis Baby ?* Milano, Colorado Noir.
 Verasani, Grazia (2006). *Quo vadis Baby?* Paris, Métailié, trad. Serge Quadrupani.

BIBLIOGRAPHIE

.Avant-propos

Cette bibliographie a été établie en tenant compte de l'ordre suivant :

Œuvres de Cristina Comencini : ses romans, ses scénarios, ses films. Pour ce qui concerne la filmographie de l'entourage de Cristina Comencini, nous avons intégré celle de sa sœur, Francesca Comencini, mais pas celle de son père, Luigi Comencini, pour lequel nous renvoyons dans la section Monographies aux deux ouvrages dont : celui de Jean Gili et celui édité par Adriano Aprà.

Nous avons aussi signalé les outils Internet dont nous nous sommes servis et toutes les fois qu'un entretien ou un article était sous cette forme nous en avons fourni l'indication.

Dans la section Romans et films cités, nous avons indiqué le nom du traducteur et nous n'avons pas inséré la liste des romans devenus films depuis 1994, présenté, en annexe III.

Pour les films cités, nous avons choisi de les organiser en tenant compte de nos critères de cinécriture. Nous avons signalé le pays, l'année de production et la durée, la production, la mise en scène, le scénario, la photographie, la musique, le montage et les interprètes principaux. Nous avons appelé transductions les romans devenus films que nous avons cités dans la thèse.

I. OEUVRES DE CRISTINA COMENCINI

I. 1. Romans

COMENCINI C., *Le pagine strappate*, Milano, Feltrinelli, 1991.

COMENCINI C., *Les Pages arrachées*, Paris, Verdier (trad. Carole Walter), 1994.

COMENCINI C., *Passione di famiglia*, Milano, Feltrinelli, 1994.

COMENCINI C., *Il cappotto del turco*, Milano, Feltrinelli, 1997.

COMENCINI C., *Passion de famille*, Paris, Verdier (trad. Carole Walter), 1997.

COMENCINI C., *Matrioska*, Milano, Feltrinelli, 2000.

COMENCINI C., *Sœurs*, Paris, Verdier (trad. Carole Walter), 1999.

COMENCINI C., *Matriochka*, Paris, Verdier (trad. Carole Walter), 2002.

COMENCINI C., *La bestia nel cuore*, Milano, Feltrinelli, 2004.

COMENCINI C., *Due partite*, Milano, Feltrinelli, 2005.

COMENCINI C., *L'illusione del bene*, Milano, Feltrinelli, 2006.

COMENCINI C., *La bête dans le cœur*, Paris, Denoël (trad. Jean Baisnée), 2007.

COMENCINI C., *Quando la notte*, Milano, Feltrinelli, 2009.

I. 2. Articles et essais

COMENCINI C., « La dannazione di madame Roland », Roma, *Rinascita*, 1981, n° 38, p. 25-26.

COMENCINI C., « Il tempo del cinema e la costruzione dei personaggi » in *La regia* (Fabrizio Borin- Roberto Ellero), Venezia, Ufficio attività cinematografiche, 1997, p. 29-35.

COMENCINI C., *La bestia nel cuore, dal romanzo al film*. Milano, Feltrinelli, "Le nuvole", 2006, p. 7-12.

COMENCINI C., « Il nostro errore, non chiedere di più », *Il Corriere della sera*, 22/04/2010. Consultable en ligne sur www.ilcorriere.it [consulté le 22/4/2010].

I. 3. Scénarios

Il matrimonio di Caterina, Italie, 1982, 60 min. Production : Giancarlo Di Fonzo Di film e Anna Cammarano, RAI. Mise en scène : Luigi Comencini, sujet d'après un roman de Mario La Cava. Scénario : Cristina Comencini. Personnages et interprètes : Caterina (Anna Melato), (Stefano Madia), Cameriera (Clelia

Rondinella), Padre (Tino Petilli).

Cuore, Italie, 1984, 115 min. Production : Giancarlo Di Fonzo TV. Mise en scène : Luigi Comencini, sujet d'après le roman *Cuore* d'Edmondo De Amicis ([1886], Milano, Mondadori, 2001). Scénario : Suso Cecchi d'Amico, Cristina Comencini, Luigi Comencini. Costumes : Paola Comencini. Montage : Sergio Buzi. Photographies : Luigi Kuveiller. Musique : Manuel De Sica. Personnages et interprètes: Maestro Perboni (Johnny Dorelli), Maestrina Penna Rossa (Giuliana de Sio), Ing. Bottini (Bernard Blier), Enrico Bottini (Laurent Malet), (Andréa Ferréol), Maestro di ginnastica (Ugo Pagliai), Coretti (Federico Belisario), Enrico (Carlo Calenda), Garrone (Maurizio Coletta), Franti (Gianluca Galle), Precossi (Margo Marrone), De Rossi (Ivan Sebastiani), Crossi (Elio Sonnino), Muratorino (Harry Tagliavini), Stardi (Emiliano Vinciarelli), Vecchio Maestro Vincenzo Crosetti (Eduardo De Filippo), (Attilio Dottasio), (Vera Furlan), (Daniele Giarratana), Eroe di guerra (Paolo Merosi), (Carla Monti), (Antonio Orlando), Il bidello (Ciro Orlando), Il direttore (Paolo Paoloni), (Tino Petilli), Il padre di Rabucco (Victor Poletti).

La storia, Italie, 1986, 150 min. Production : Paolo Infascelli. Mise en scène : Luigi Comencini, sujet d'après le roman *La storia* d'Elsa Morante (Torino, Einaudi, 1974). Scénario : Suso Cecchi d'Amico, Cristina Comencini, Luigi Comencini. Costumes : Carolina Ferrara. Montage : Nino Baragli. Photographies : Franco Di Giacomo. Musique : Fiorenzo Carpi. Personnages et interprètes : Ida (Claudia Cardinale), Remo (Francisco Rabal), Ueseppe (Andrea Spada), Mino (Antonio Degli Schiavi), Cucchiarelli (Fiorenzo Fiorentini), Günther (Tobias Hoesl), Carlo Davide (Lambert Wilson), Anita (Caroline Lang), Mercedes (Anna Recchimuzzi), Vilma (Maria Teresa Albani), Santina (Silvana De Santis), (Raffaele Di Mario), (Maria Piera Regoli).

“*Luisa*” in *Quattro storie di donne*, Italie, 1987 : production: RAI. Mise en scène : Ennio De Concini. Scénario : Cristina Comencini et Ennio De Concini. Interprète: Senta Berger.

“*Rosa*” in *Quattro storie di donne*, Italie, 1989. Production : RAI2. Mise en scène : Tomaso Cherman . Scénario : Cristina Comencini et Ennio De Concini. Photographie : Gabor Pogany. Interprètes : Valérie Perrine, Brett Halsey, Stefano Dionisi, Lidia Kozlovic.

Buon Natale Buon Anno, Italie, 1989 ; France *Joyeux Noël, Bonne Année*, 100 min. Production : Jacques Bar, Fabio Cricuolo, Luigi Patrizi. Mise en scène : Luigi Comencini, sujet d'après le roman *Buon Natale Buon Anno* de Pasquale Festa Campanile. Scénario : Cristina Comencini, Luigi Comencini, Raffaele Festa Campanile. Costumes: Paola Comencini. Montage : Sergio Buzi. Photographie : Armando Nannuzzi. Musique : Fiorenzo Carpi. Personnages et interprètes : Elvira (Virna Lisi), Gino (Michel Serrault), Giorgio (Mattia Sbragia), Patrizia (Consuelo Ferrara), Giannina (Tiziana Pini), Abraham (Nar Sene), Pietro (Paolo Graziosi), (Raffaele Di Mario).

Due partite, Italie, 2009. Production : Marco Chimenz, Gina Gardini, Giovanni Stabilini, Riccardo Tozzi. Mise en scène : Enzo Monteleone, d'après la pièce

théâtrale de C. Comencini, *Due partite*. Scénario : Cristina Comencini et Enzo Monteleone. Photographie : Daniele Nannuzzi. Musique : Giuliano Taviani. Personnages et interprètes : Beatrice (Isabella Ferrari), Gabriella (Margherita Buy), Sara (Carolina Crescentini), Giulia (Alba Rohrwacher), Rossana (Claudia Pandolfi), Sofia (Paola Cortellesi), Claudia (Marina Massironi), Cecilia (Valeria Milillo).

Un altro mondo è possibile, Italie, 2001, 60 min. Production : Mauro Berardi. Mise en scène: 34 réalisateurs dont C. Comencini. Scénario : Francesco Maselli. Photographie : 33 photographes. Musique : Ennio Morricone. Montage : Francesca Calvelli.

Pour les films suivants voir la fiche complète dans la section Réalisations ci-dessous :

Zoo, (1988). *Zoo, l'appel de la nuit* (1989).

I divertimenti della vita privata (1990). *Les Amusements de la vie privée* (1992).

La fine è nota (1993).

Va dove ti porta il cuore (1996). *Va où ton cœur te porte* (1996). D'après le roman de Susanna Tamaro, *Va' dove ti porta il cuore*, Baldini & Castoldi, Milano, 1994.

Matrimoni (1998). *Les Femmes comme les hommes ne sont pas des anges* (1999).

Liberate i pesci (2000). *Libérez les poissons !* (2000).

Il più bel giorno della mia vita (2002). *Le plus beau jour de ma vie* (2003).

La bestia nel cuore (2005). *La bête dans le cœur* (2007).

Il nostro Rwanda (2007).

Bianco e Nero (2008).

I.4. Réalisations

Zoo, Italie, 1988 ; France, *Zoo, l'appel de la nuit*, 1989, 87 min. Production : Gianni Federici. Mise en scène : C. Comencini. Scénario : Cristina Comencini et Francesca Melandri. Photographie : Alfio Contini e Giuseppe Lanci. Musique : Marco Werba. Montage : Nino Baragli. Personnages et interprètes : Martina (Asia Argento), Ratt (Marco Parente), le père de Martina (Daniel Olbrychski), Chiara (Valentina Maschetti), le vieux gardien (Louis Ducreux), Giuseppe (Victor Poletto), l'institutrice (Eleonora Parlante), le forgeron (Andrea Gnecco).

I divertimenti della vita privata, Italie, 1990 ; France, *Les Amusements de la vie privée*, 1992, 88 min. Production : Cinemax, RAI, Solaris cinematografica, Titanus. Mise en scène : C. Comencini. Scénario : Cristina Comencini, Gérard Brach, Jackie Fryzman. Photographie: Fabio Cianchetti. Musique : Fiorenzo Carpi. Montage : Nino Baragli. Personnages et interprètes : Mathilde/Julie (Delfine Forest), Honoré de Dumont (Cristophe Malavoy), Marquis (Vittorio Gassman), Jean-Jacques Renard (Roberto Infanscelli), Roberto Citran (Belzé), Nanny (Natalie Guetta), Vincent (Luciano Bartoli).

La fine è nota, Italie, 1993, 97 min. Production : Giovannella Zannoni. Mise en scène : C. Comencini, d'après le roman *The End is Known* de Geoffroy Holiday Hall. Scénario : Cristina Comencini, Suso Cecchi D'Amico. Photographie : Dante Spinotti. Musique : Claudio Capponi, Fiorenzo Carpi, Alessio Vlad. Montage : Nino Baragli. Personnages et interprètes : Bernardo Manni (Fabrizio Bentivoglio), il Cervello (Carlo Cecchi), Maria Manni (Valérie Kaprinski), Elena Malva (Mariangela Melato), Elvira Delogu (Valeria Moriconi), Avv. Mila (Daria Nicolodi), Archivista (Valeria Milillo).

Va' dove ti porta il cuore (1996); *Va où ton cœur te porte* Production: Alessandro

Parenzo, Maurizio Pastrovic, sujet du roman “*Va' dove ti porta il cuore*” de Susanna Tamaro, Mise en scène : Cristina Comencini, Scénario. Cristina Comencini, Roberta Mazzoni, Costumes: Antonella Berardi, Montage : Nino Baragli, Photographies : Dante Spinotti. Musique : Claudio Capponi, Alessio Vlad. Personnages et interprètes : Olga anziana (Virna Lisi), Olga giovane (Margherita Buy), Ilaria (Galatea Ranzi), Augusto (Massimo Ghini), Ernesto (Tchéky Karyo), Marta (Valentina Chico), (Francesca Bertolotti), (Maria Grazia Bon), (Luigi Diberti), (Stefano Galante).

Matrimoni (1998) ; *Les Femmes comme les hommes ne sont pas des anges*, (1999). Production : Alessandro Parenzo, Maurizio Pastrovic, Mise en scène : Cristina Comencini, Scénario : Cristina Comencini, Roberta Mazzoni, Costumes : Antonella Berardi, Montage: Cecilia Zanuso, Photographies : Roberto Forza, Musique : Aldo De Scalzi, Pivio, Paul Racer, Matt Son; Montage : Cecilia Zanuso. Personnages et interprètes : Paolo (Diego Abatantuono), Giulia (Francesca Neri), Vera - Madre di Giulia (Stefania Sandrelli), Alessio - Padre di Giulia (Claude Brasseur), Sandra (Cecilia Dazzi), Fausto (Paolo Sassanelli), Lucia (Lunetta Savino), Sergio (Emilio Solfrizzi), (Gigio Alberti), (Claire Keim) Catherine, (Valentina Bassi), (Giulia Bologna), (Paoletta Borgomanero), (Maria Pia Calzone), (Massimiliano Capestri), (Maurizio Cardillo), (Renata Carloni), (Nicoletta Della Corte), (Fabio De Luigi), (Orsetta De Rossi), (Paolo De Vita), (Vincenzo Diglio), (Memo Dini), (Anna Maria Di Terlizzi), (Gabriele Doradoli), (Kadigia), (Carlo Laurora), (Marcello Magliozzi), (Nino Nanni), (Laura Nardi), (Vittoria Pincastelli), (Giovanni Pomponio), (Pierpaolo Quinto), (Michele Roberto), (Daniela Rubini), (Michele Russo), (Andrea Santonastaso), (Maria Giulia Lilian Sassanelli), (Giusy Todisco).

Liberate i pesci (2000) *Libérez les poissons !* Production : Marco Chimenz, Bruno Ridolfi, Giovanni Stabilini, Riccardo Tozzi, Giovannella Zannoni, Mise en scène.: Cristina Comencini, Scénario : Cristina Comencini, Enzo Monteleone, Gennaro Nunziante. Costumes: Antonella Berardi. Montage: Jacopo Quadri. Photographies : Roberto Forza, Stefano Paradiso. Musique: Stefano Arnaldi, Alessio Vlad. Montage : Jacopo Quadri. Personnages et interprètes: Michele Verrio (Michele Placido), Sergio (Francesco Paolantoni), Lunetta (Lunetta Savino), Emilio (Emilio Solfrizzi), Mara (Laura Morante), Sig. ra Verrio (Angelica Ippolito), Sabina (Eleonora Sergio), Giovanni Verrio (Marco Morandi), Monique (Joanna Chatton), Intelligente (Michele De Virgilio), Ebete (Francesco Pannofino).

Il più bel giorno della mia vita, Italie, 2002, 102 min. Production Rai Cinema-Catteleya. Mise en scène. : Cristina Comencini. Scénario : Cristina Comencini, Lucilla Schiaffino, Giulia Calenda. Image: Fabio Cianchetti. Musique : Franco Piersanti. Décors : Paola Comencini. Costumes : Antonella Berardi. Montage : Cecilia Zanuso. Personnages et interprètes : Sara (Margherita Buy), Claudio (Luigi Lo Cascio), Irene (Virna Lisi), Sandro (Ricki Tognazzi), Rita (Sandra Ceccarelli), Davide (Jean-Hugues Anglade).

La bestia nel cuore, La bête dans le coeur Italie, 2005, 120 min. Production : Italia, Francia, Spagna, Gran Bretagna. Réalisateur Cristina Comencini. Scénario : Cristina Comencini, Francesca Marciano, Giulia Calenda, d’après le livre de C. Comencini, *La Bestia nel cuore*. Image: Fabio Cianchetti. Musique : Franco Piersanti. Décors : Paola Comencini. Costumes : Antonella Berardi. Montage : Cecilia Zanuso. Interpretes : Giovanna Mezzogiorno (Sabina), Alessio Boni (Franco), Stefania Rocca (Emilia), Angela Finocchiaro (Maria), Giuseppe Battiston (il regista), Luigi Lo Cascio (Daniele), Francesca Inaudi (Anita).

Il nostro Rwanda, Italie, 2007, 50 min. Production : Catteleya. Mise en scène : Cristina Comencini. Scénario : Cristina Comencini et Carlotta Cerquetti.

Montage : Letizia Caudullo, Patrizio Marone. Interprètes (d’eux mêmes) : Cristina Comencini, Luca Bergamo, Placidie Chaima, Francesca Pasquini, Paul Kagame, Jean-Léonard Touadi, Walter Veltroni.

Bianco e Nero (2008). Italie, 2008; Production : Cattleya, RaiCinema. Mise en scène : Cristina Comencini, Scénario : Cristina Comencini, Giulia Calenda, Lucinda Schiaffino. Costumes: Antonella Berardi. Montage: Cecilia Zanuso. Photographies : Fabio Cianchetti, Musique : Bruno Pupparo, Luca Anzellotti, Massimo Anzellotti, Montage : Cecilia Zanuso. Personnages et interprètes, Carlo (FabioVolo), Elena (Ambra Angiolini), Nadine (Aïssa Maïga), Bertrand (Eriq Ebouaney), Olga (Katia Ricciarelli), Adua (Anna Bonaiuto), Alfonso (Franco Branciaroli), Esmeralda (Teresa Saponangelo), Ahamdou (Billo Thiernoethian), Veronique (Awa Ly), Dante (Bob Messini).

I. 5. Théâtre

La traviata (2000). Opéra présenté à l’occasion du “63^e Maggio Musicale Fiorentino” au Théâtre “Comunale” de Florence. Mise en scène : Cristina Comencini. Décors : Paola Comencini. Direction d’Orchestre : Zubin Mehta. Interprètes : Mariella Devia (Violetta), Juan Pons (Alfredo), Marcelo Alvarez (Giorgio). Le même spectacle a été représenté avec des interprètes et des directeurs d’orchestres différents en 2005 à Palerme et en 2007 à Rome.

Due partite (2007), première représentation : Théâtre Valle, Rome. Production : Associazione Culturale Artisti Riuniti et Lottomatica. Mise en scène : Cristina Comencini ; assistante à la mise en scène : Mirta Guarnaschelli. Décors : Paola Comencini. Costumes : Antonella Berardi. Photographie : Pino Le Pera. Interprètes : Margherita Buy (*Gabriella/Sara*), Isabella Ferrari (*Beatrice/Giulia*), Marina Massironi (*Claudia/Cecilia*), Valeria Milillo (*Sofia/Rossella*).

Jeux doubles en 2008 en France, première représentation : Théâtre des Célestins, Lyon. Production : Théâtre des Célestins. Traduction : Jean Baisnée. Mise en scène : Claudia Stavinski. Décors : Christian Fenouillat. Costumes : Laurent Langlois. Interprètes : Ana Benito, Marie-Armelle Deguy, Corinne Jaber, Luce Mouchel, Jean Picquet.

Est-Ovest (2009), première représentation : Théâtre Eliseo de Rome. Production : Associazione Culturale Artisti Riuniti et Lottomatica. Mise en scène : Cristina Comencini ; assistante à la mise en scène : Emanuela Annetichino. Décors : Paola Comencini. Lumières : Sergio Rossi. Costumes : Antonella Berardi. Interprètes : Rossella Falk (Letizia), Luciano Virgilio (Armando, frère de Letizia), Claudio Bigagli (Sergio, fils de Letizia), Daniela Piperno (Sandra, fille de Letizia), Viola Graziosi (Elisa, fille de Sergio et de sa première femme), Merita Xhani (Oxana, “badante” ukrainienne), Elisabetta Arosio (Veronica, deuxième femme de Sergio), Roberto Infascelli (Vittorio, fils aîné de Sandra), Alessandro Sperduti (Paolo, fils cadet de Sandra).

Libere, atto unico (2010), première représentation 2 luglio : Accademia Nazionale della Danza de Rome. Production : Groupe Di Nuovo. Ecrit par Cristina Comencini. Mise en scène : Francesca Comencini. Interprètes : Lunetta Savino et Isabella Aragonese. Cette pièce a été écrite pour divulguer l’activité du « groupe de réflexion féminine Di Nuovo » dont Cristina Comencini est un des membres fondateurs. Le groupe Dinuovo a une page sur Facebook.

I. 6. Entretiens et Bonus

En ligne :

<http://www.CristinaComencini.it> : les onglets “Libri-DVD”, “Cinema” et “Teatro” regroupent, pour chaque ouvrage, des dossiers de presse, des entretiens ou des articles.

<http://www.feltrinelli.it> a la même présentation (les deux sites sont liés). Cf. en

particulier : les présentations vidéo de Cristina Comencini de *Passione di Famiglia, Il cappotto del turco*, [Consulté le 23/ 08/ 2009].
<http://www.mymovies.it>, rubrique "Database", recherche Cristina Comencini, en particulier les entretiens :
 « Due partite: le amiche (complici, amanti, mamme) », non daté, non signé. [Consulté le 23/ 08/ 2009].
 « Bianco e nero: e tu hai un amico nero? », non daté, non signé. [Consulté le 23/ 08/ 2009].
 « Il mio Ruanda », non daté, non signé. [consulté le 15/09/2009].
 « Comencini in Black », non daté, non signé. [Consulté le 23/ 08/ 2009].
 « Flavia Laviosa speaks with the Italian Director Cristina Comencini », Rome, 11 juin 2003, <http://www.kinema.uwaterloo.ca> (traduction de l'anglais par Luciano Trasatti). [Consulté le 21/ 09/ 2008].
 Flavia Laviosa, «Cristina Comencini: scrittrice, scenografa e regista. Intervista» in *Italica*, American Association of Teachers of Italian, Vol. 86/3, septembre 2009. Consultable en ligne <http://www.jgcinema.com/single.php?sl=cristina-comencini>. [Consulté le 15/05/2010].

Table ronde du 8 septembre 2005, pour la présentation du film *La bestia nel cuore* au Festival de Venise. Consultable en ligne à :
<http://www.celluloidportraits.org>, le volet round table & dintorni. [Consulté le 25/ 08/ 2005].
 « La bête dans le cœur : rencontre avec la réalisatrice », avec Sebastian Schmieder, le 8 mars 2007 à Paris, <http://www.allocine.com>, dossier de presse de *La bête dans le cœur*. [Consulté le 27/ 03/ 2007].
 « Entretien avec Cristina Comencini » (*Il più bel giorno della mia vita*), in <http://www.cineversoix.ch/pages0304/040514kgiornodoc.pdf> [Consulté le 23/ 08/ 2009 dans la section Monographies].
Sottovoce, RAI1. Entretien du 19/04/1997, Bibliothèque de la Rai, réf. F204826. [Consulté le 23/ 01/ 2008].
 « Pensieri d'autore, Cristina Comencini », in *Diplomi universitari a distanza consorzio Nettuno*, émission du 12 avril 2006. [Consulté le 23/ 01/ 2008].
 « Cristina Comenini a Pezze a colori » émission du 05/02/ 2009 in <http://www.youDEM.tv/> [Consulté le 13/ 04/ 2009].

Radio :

« Cosa vuol dire essere regista », entretien sur « Oh capitano, mio capitano », RAI3, émission du 11 février 2008. Consultable en ligne sur le site de la RAI : <http://www.radio3.rai.it>. [Consulté le 13/ 08/ 2009].

Presse écrite :

CAPRARA Fulvia, « Cristina Comencini tragedie di famiglia », in *La Stampa*, 25/10/2004, p. 31.
 FERRAND Christine, « Le sculpteur et le biographe, l'auteur et le narrateur », in *Livres Hebdo* n. 458, 22/2/2002, p. 21.
 MARIN LA MESLÉE Valérie, « Relier les lambeaux de la mémoire », *Magazine littéraire*, n. 409, mai 2002, p. 59.
 PICCONE Marilia, « La bestia che è in noi ha un volto disumano », in *Stilos*, 25/05/2004, p. 2.
 SERENI Silvia, « Segreti di famiglia », in *Confidenze*, 11/08/2004, p. 14-15.
 SERRI Mirella, « Questa storia mi sembra già cinema », in *Specchio*, 10/04/2004, p. 106-107.
 SESTI Mario (éd.), « Segreti e pellicole », « Almanacco del cinema italiano » (Dialoghi 2), Gabriele Salvatores e Cristina Comencini, in *Micromega* 7 del 20/06/2003, p. 53.

DVD et Dossiers de presse :

Flavia Laviosa. *Società Famiglia Cinema*. DVD interattivo in lingua italiana. Wellesley, MA: Wellesley College, 2005. À l'intérieur, un entretien avec Cristina Comencini.

Dossier de presse de la pièce *Jeux Doubles*, consultable en ligne, <http://www.memoire.celestins-lyon.org> [Consulté le 14 / 09/ 2009].

Dossier de presse du film « Il più bel giorno della mia vita », consultable en ligne, <http://www.cineversoix.ch/pages0304/040514kgiornodoc.pdf>. [Consulté le 24 / 06/ 2009].

De tous ses films (DVD), en particulier :

L'entretien dans le bonus dans le DVD *Va' dove ti porta il cuore*.

L'entretien dans le bonus dans le DVD, *La bestia nel cuore*.

L'entretien dans le bonus dans le DVD *Bianco e Nero*.

L'entretien dans le bonus dans le DVD *Due partite*.

II. OEUVRES SUR CRISTINA COMENCINI

Cette section, intègre et enrichit la bibliographie et la filmographie présentées dans *La commedia del cuore, il cinema di Cristina Comencini* de Alberto MORSIANI-Serena AUGUSTO, Milano, Il Castoro, 2009.

II. 1. Livres

AMOROSO Giuseppe, *Forse un assedio: narrativa italiana*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubettino, 2002.

BRUNETTA Gianpiero, *Cinema italiano contemporaneo*, Laterza Bari, 2007, p. 576.

MORSIANI Alberto, AUGUSTO Serena, *La commedia del cuore, il cinema di Cristina Comencini*, Milano, Il Castoro, 2009.

PALOMBELLI Barbara, *Registi d'Italia*, Milano, Rizzoli, 2006.

SABATINI Mariano, *Trucchi d'autore*. « Gli intrecci automatici di Cristina Comencini », Roma, Nutrimenti, 2005.

II.2. Articles

ARAMBASIN Nella, « Un art sororal » in *Fratries : frères et sœur dans la littérature et les arts, de l'antiquité à nos jours* (Godeau Florence, Troubetzkoy Wladimir éd.), Paris, Société française de littérature générale et comparée (Actes du colloque à Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Centre National du livre), Kimé 2002, p. 314.

BENTIVOGLIO Leonetta, « Cristina Comencini : Violetta è un'artista della passione », in *Repubblica*, 5 avril 2000, p. 61.

BIGNARDI Irene, « Colpire al cuore con un po' d'ironia », in *Repubblica*, 4 oct. 1984, p. 21.

BOCCA Giorgio, « Le colpe dei padri », in *Repubblica*, 5 février 1989, p. 10.

CAPRARA Fulvia, « Il giorno più bello della mia vita forse sarà a Cannes », in *La Stampa*, 7 avril 2002, p. 27.

CAPRARA Fulvia, « La scrittrice regista pubblica un libro intervista con il maestro del cinema italiano », in *La stampa*, 28 déc. 1999, p. 26.

CAPUANI Monica, « Desiderio e segreti », in « Donna », supplément de *Repubblica*, 10 avril 2004. p. 62.

CAPUANI Monica, « Giovanna e la bestia », in « Donna », supplément de *Repubblica*, 27 nov. 2004, p. 54-56.

COSTANTINI Emilia, « La saga Comencini », in *Corriere della sera*, 19 nov. 2006, p. 15.

D'AGOSTINI Paolo, « Per la rivoluzione? No, solo per amore », in *Repubblica*, 21 février 1993, p. 43.

D'AGOSTINI Paolo, « L'amore è politico », in *Repubblica*, 20 déc. 2003, p. 49.

D'AGOSTINI Paolo, « Cristina Comencini l'uomo oltre ogni limite », in *Repubblica*, 8 mars 2005, p. 53.

DE PAOLI Ottavia, « Un matrimonio sereno », in « Donna », supplément de *Repubblica*, 8 oct. 2005, p. 209-210.

DI GIAMMARCO Rodolfo, « La città più bella di Cristina Una Roma colorata di verde », in *Repubblica*, 8 janvier 2003, p. 9.

FERRETTI Anna Maria, « Comencini svela la sua *Matrioska* », in *Repubblica*, 12 mars 2002, p. 9.

FUMAROLA Silvia, « Comencini e Nichetti: ma con noi si divertono », in *Repubblica*, 7 juin 1996, p. 37.

FUMAROLA Silvia, « Dal cinema alla fiction, la riscossa delle donne », in *Repubblica*, 24 oct. 2008, p. 61.

FUMAROLA Silvia, « Lisi, una nonna per amica », in *Repubblica*, 16 février 1998, p. 29.

FUSCO Maria Pia, « Premiata Ditta Comencini », in *Repubblica*, 26 nov. 1981, p. 41.

FUSCO Maria Pia, « Famiglia Comencini. Storie di mafia e amore », in *Repubblica*, 27 janvier 2000, p. 39.

FUSCO Maria Pia, « Indagine nel matrimonio in cerca dell'amor perduto », in *Repubblica*, 30 déc. 1997, p. 43.

FUSCO Maria Pia, « Alla scoperta dei sentimenti e dell'eros », in *Repubblica*, 3 oct. 2001, p. 48.

GAETA Antonella, « Comencini, il ritorno in Puglia "Qui c'è la vera anima del Sud" », in *Repubblica*, 14 sept. 2005, p. 11.

JACOPONI Tiziana, « Storie di famiglia al femminile » in *Bolletino del 900*, 2007, n.1-2, <http://www.2.unibo.it.boll900>.

KEZICH Tullio, « Diventare madri solo per scelta », in *Repubblica*, 2 février 1989, p. 31.

KEZICH Tullio, « Non c'è sesso per Rose », in *Repubblica*, 9 février 1989, p. 29.

LATTES Wanda, « La Comencini dal set alla lirica : cambio la Traviata », in *Corriere della Sera*, 30 avril 2000, p. 30.

LILLI Laura, « Principesse di cuori », in *Repubblica*, 5 août 1994, p. 30.

MATHIEU François, « Une traductrice rencontre son auteure », in *L'Humanité*, 21 mars 2002.

MONTINI Franco, « Amori, pentimenti ed emozioni la Comencini non fa commedia », in *Repubblica*, 27 déc. 2001, p. 12.

MONTINI Franco, « Una villa borghese irreale per il mistero di Sabina », in *Repubblica*, 19 juillet 2005, p. 11.

MOPPI Gregorio, « Comencini : Verdi troppo carico vorrei fare Mozart », in *Repubblica*, 24 nov. 2005, p. 12.

MORI Anna Maria, « I colori della "Storia" come quelli dei sogni », in *Repubblica*, 27 avril 1985, p. 19.

MORI Anna Maria, « Storia di una storia », in *Repubblica*, 27 nov. 1985, p. 25.

MORI Anna Maria, « Ma che vivere è senza emozioni? », in *Repubblica*, 28 avril 1987, p. 33.

MORI Anna Maria, « Lasciate l'amore agli anziani », in *Repubblica*, 24 mai 1989, p. 26.

MORI Anna Maria, « Andrò con il mio film dove mi porta il cuore », in *Repubblica*, 24 février 1996, p. 36.

MORI Anna Maria, « Cristina Comencini "si", l'utopia è donna », in *Repubblica*, 2 février 1990, p. 35.

MORI Anna Maria, « Raccontare le emozioni », in *Repubblica*, 1er février 1992, p. 36.

NOBILE Laura, « La sera del soprano », « La mia Violetta donna in carriera », in *Repubblica*, 23 février 1997, p. 10.
 PALESTINI Leandro, « Da Truffaut al caso Sofri », in *Repubblica*, 20 janvier 1993, p. 37.
 PASTI Daniela, « Il piacere di filmare Elsa Morante », in *Repubblica*, 26 janvier 1997, p. 28.
 PLACIDO Beneamino, « Ma quante facce hanno le donne », in *Repubblica*, 21/1/1989, p. 27.
 SERENELLINI Mario, « Vero, l'amore non ha età », in *Repubblica*, 29 nov. 1987, p. 37.

 SERENELLINI Mario, « Comencini mai visto 1959, e fu così che il manager scoprì la gioia di tornare bimbo », in *Repubblica*, 5 août 2008, p. 46.
 SONCINI Alberto, « Il più bel giorno della mia vita » in *Cineforum*, n. 415, juin 2002, p. 45.
 VERGANI Guido, « E Violetta risorge sul palco della Scala », in *Repubblica*, 22 avril 1990, p. 4.
 ZONCA Paolo, « La Gheorghiu, debutta alla Scala » in *Repubblica* 03 juillet 2007, p. 13

III. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE GENERALE

III.1. Théorie littéraire et narratologie

ADAM Jean-Michel, *Le récit*, Paris, P.U.F. (Que sais-je ? N° 2149), 1984.
 ADAM Jean-Michel, *Les textes types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 1997.
 ANDRÉ Emmanuelle, *Le motif*, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
 BACHTINE Michail, *Estetica e romanzo*. Torino, Einaudi, 1979.
 BACHTINE Michail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
 BARILLI Renato, *E' arrivata la terza ondata dalla neo alla neo-neo avanguardia*, Torino, Testo e immagine, 2000.
 BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, [1953], Paris, Seuil, 1978.
 BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970. Trad. It., *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973.
 BARTHES Roland, *Le plaisir du texte. Variations sur écrit* [1973], Paris, Seuil, 1973. Trad. it. *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.
 BARTHES Roland (éd.). *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, Paris, Larousse, 1973.
 BARTHES Roland, Leo BERSANI, Philippe HAMON, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (coll. « Essais »), 1982.
 BARTHES Roland, Wolfgang KAYSER, Wayne C. BOOTH, Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Seuil (coll. « Essais »), 1977.
 BOOTH Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, 2e ed., Chicago, University of Chicago Press, 1961/1983. Trad. It. *Retorica della narrativa*. Firenze, La Nuova Italia, 1996.
 BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard [1964], 1972.
 CALVINO Italo, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980. Trad. fr. *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1984.
 CALVINO Italo, *Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 1993. Trad. fr. *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, 1989.
 CERAMI Vincenzo, *Consigli a un giovane scrittore*, nouvelle édition, Milano, Garzanti, 2002.
 COHN Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1978.
 COLASANTI Mario, *Rosebud. Una generazione di scrittori italiani*, Roma, Quiritta, 2003.
 CORTI Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.

DAMBRE Marc, GOSSELIN-NOAT Monique (éd), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Actes du colloque de Paris III Sorbonne-Nouvelle, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, avril 2001.

DOSSE François, *Histoire du structuralisme. Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, tome 2, [Paris, La Découverte, 1992], Paris, Hachette, Livre de poche (collection : Biblio-Essais), 1995.

ECO Umberto, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968.

ECO Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano Bompiani, 1990. Ed. fr *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

ECO Umberto, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, Cambridge U.P. 1992. Trad. it. *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 1995. Trad. fr. [J.-P. Cometti], *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1995.

ECO Umberto, « Elogio di Franti », in *Diario Minimo*, Milano, Fabbri Editore [1975], Bompiani, 1996, pp. 81-92. Trad. fr. in *Le livre Cœur*, Paris, Éditions Rue d'Ulm Presses de l'École Normale Supérieure, 2001.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2002. Trad. fr. *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

ELGIN Catherine Z., *Les fonctions de la fiction*, Paris, P.U.F., 1996.

GARRONI Emilio, *Semiotica ed estetica*, Bari, Laterza, 1979.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 49-69.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. Trad. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GILL Brian, « Structures d'auteur, métaphores de lecteur », in *Autor y texto: fragmentos de una presencia* (collectif), Barcelona, PPU, 1996, p. 259-266.

GODENNE René, « Les débuts de la nouvelle narrée à la première personne (1645-1800) », in *Etudes sur la nouvelle française*, Genève, Paris, Slatkine, 1985, p. 305.

HAMON Philippe, « Qu'est-ce qu'une description? », In *Poétique*, 1972, n. 12, p. 465-485.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Politique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

HAMON Philippe, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977.

HAMON Philippe, « Texte littéraire et métalangage », In *Poétique*, sept. 1977, n. 31, p. 241-284.

HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

JORNA René, Barend VAN HEUSDEN, Roland POSNER (ed.), *Signs, Search and Communication: Semiotic Aspects of Artificial Intelligence*, Berlin, De Gruyter, 1993.

JOST François, « Pour une narratologie impure », In *Protée*, 1991, n. 1, p. 19-24.

KRISTEVA Julia, *Semeiotikè. Ricerche per una semanalisi*. Milano, Feltrinelli, 1978.

La littérature comme mensonge, Paris, Gallimard, 1991.

LANSER Susan, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

Louis HJELMSLEV, *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, København, Festskrift udg. af Københavns Universitet, 1943. (éd.it) *I fondamenti della teoria del linguaggio*. A cura di Giulio C. Lepschy. Torino, Einaudi, 1975.

LUKAS Gyorgy, BACHTINE Michail (éd.) *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976.

MADELANAT Daniel, *L'intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Manfred JAHN, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*, English Department, University of Cologne, 2005.

MANGANELLI Giorgio, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.

MARIN Louis, *Le récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978.

MARTINEZ-BONATI Felix, « The Act of writing Fiction », in *New Literary History*, 1980, 11, n. 3, p. 425-434.

MITRY Jean, *La sémiologie en question*, Paris, Cerf, 1987.

MONTALBETTI Christine, *La fiction*, Paris, Flammarion, 2001.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1998.

PHILIPPE Gilles, *Le roman*, Paris, Seuil (Coll. Mémo), 1996.

PRINCE Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique*, 1973, n. 14, p. 177-196.

PRINCE Gerald, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton, 1982.

PRINCE Gerald, *Dictionnaire de narratologie*, Paris, Seuil, 1992.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil (coll. Essais), 1970.

REVAZ Françoise, « Narration, description ou tableau ? Approche linguistique d'une classification rhétorique », in *Études de lettres*, 1991, n. 3, p.113-133.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit*, tome 3, Paris, Seuil, 1983.

RICŒUR Paul, « L'identité narrative », in *Revue des sciences humaines*, 1991, p. 221

RICŒUR Paul, « On Narrativity: Debate with A.J. Greimas », in *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination* (éd. Mario J. VALDES), Toronto/Buffalo : University of Toronto Press, 1991, p. 287-299.

RICŒUR Paul, *Lectures*, tome 2, Paris, Seuil, 1992.

ROBBE-GRILLET Alain, « Une voie pour le roman futur », in *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p.15-23.

SCHEAFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.

SCHOLES Robert, *Semiotica e interpretazione*, Bologna, Il Mulino, 1985.

SCHOLES Robert, *Semiotics and Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1982.

STAROBINSKI Jean, « L'auteur et l'autorité », in *Ecritures*, 1985, n. 24, p. 21-35.

TODOROV Tzvetan, « Les hommes-récits : les Mille et une nuits », in *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971, 1978, p. 33-46.

VITTORINI Fabio, *Fabula e intreccio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

WALL Barbara, *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, New York, St. Martin's Press, 1991.

WEINRICH Harald, « Structures narratives du mythe », in *Poétique*, 1970, n.1, p. 25-34.

III.2. Monographies

Robert Altman

BOURGET Jean-Loup, *Robert Altman*, Paris, éd. Ramsay, 1994.

Francesca Archibugi

PROTO Carola, *Francesca Archibugi*, Rome, Dino Audino, 1995.

SESTI Mario, « Mignon è partita », in *Cineforum*, n. 279, 1988, non paginé.

Gianni Amelio

AMELIO Gianni, PETRAGLIA Sandro, RULLI Stefano, *Le chiavi di casa*, Venezia, Marsilio, 2004.

AMELIO Gianni, *Il vizio del cinema Vedere, amare, Fare un film*, Torino, Einaudi, 2004.

Luigi Comencini

COMENCINI Luigi, « En guise d'autoportrait », in *Positif*, n° 156, février 1974.
COMENCINI Luigi, *Infanzia, vocazione, esperienze di un regista*, Milano, Baldini&Castoldi, 1999. Trad. fr. *Enfance, vocation, expérience d'un cinéaste*, Nîmes, Chambon éd., 2000.

La Storia, un film de Luigi Comencini, dossier de presse de Simon Mizrahi, distribué par MK2 diffusion, Paris, 1986.

APRA' Adriano, *Luigi Comencini: il cinema e i film*, Milano, Marsilio, 2007.

DEMATTE Beatrice, *La storia e le storie: da Elsa Morante a Luigi Comencini*, tesi di laurea in gestione dei beni culturali, indirizzo cultura artistica del Novecento, Università degli studi di Trento, anno accademico 2008/2009.

GILI Antoine Jean, *Luigi Comencini*, [Paris Edilig 1981], Rome, Gremese 2003.

LOURCELLES Jacques, « A la recherche de Pinocchio » in *Fiction*, n. 238, octobre 1973, n. 239, novembre, 1973, n. 240, décembre 1973.

Ermanno Olmi

APRA' Adriano (éd.), *Ermanno Olmi, il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Venezia, Marsilio, 2003.

Gabriele Salvatores

MALAVASI Luca, *Gabriele Salvatores*, Milano, Il Castoro cinema, 2005.

Silvio Soldini

MALANGA Paola, *Silvio Soldini, Pane e tulipani*, Torino, FAI, 2000.

Lina Wertmüller

ANCCI éd, *Lina Wertmüller, il grottesco e il barocco in cinema*, Assisi, 1993.

III. 3. Etudes générales sur le cinéma

A.N.I.C.A., *La Produzione italiana lungometraggi 2003/2004*, Guidonia, Selegrafica 80, 2005.

A.N.I.C.A., *Le industrie Tecniche Cineaudiovisive*, Guidonia, 2006.

AUMONT Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1990.

AUMONT Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002.

AUMONT Jacques, MICHEL Marie, *L'analyse du film*, Paris : Nathan, 1988.

BARTHES Roland, « Le problème de la signification du cinéma », in *Revue Internationale de Filmologie* 32/33 (janvier/juin 1960), p. 83-89. Trad. it. *I segni e gli affetti nel film*, Firenze, Vallecchi, 1995.

BASSO Pier Luigi, *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau, 2003.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf [1958], 2008.

BERGALA Alain, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Paris, Cahiers de l'audiovisuel, 1977.

BERNARDI Sandro, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994.

BIZIO Silvia, *Les Italiens à Hollywood, Le cinema italien aux académies Houers*, Roma, Gremese, 2002.

BORDWELL David, *Making Meaning : Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

BOURGET Jean-Loup, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985.

BROOK Peter, « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », in *Poétique*, n. 74, 1974, p. 342.

- BRUNETTA Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, [1991], 2005.
- CANOVA Gianni, *L'occhio che ride. Commedia e anti commedia nel cinema italiano contemporaneo*, Milano, Editoriale Modod, 1999.
- CASETTI Francesco, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986.
- CASETTI Francesco, DI CHIO Federico, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990.
- CASETTI Francesco, *Teorie del cinema*, Milano, Bompiani, 1993.
- CHATEAU Dominique, *Le cinéma comme langage*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.
- COLIN Michel, *Langue, Film, Discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Paris, Klincksieck, 1985.
- COLIN Michel, *Cinéma, Télévision, Cognition*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1994.
- COSTA Antonio, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 2001.
- CUCCU Lorenzo, SAINATI Augusto, *Il discorso del film: visione, narrazione, enunciazione*, Napoli, Scientifiche Italiane, 1987.
- DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1981. Trad. it., *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984.
- DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985. Trad. it. *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989.
- FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du visible*, Paris, P.U.F., 1995.
- GAUTHIER Guy, *Initiation à la sémiologie de l'image*, 2^e éd., Paris, Cahiers de l'audiovisuel, 1979.
- GAUTHIER, Guy *Vingt leçons (plus une) sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, 1989.
- GIACOVELLI Enrico, *Un secolo di cinema italiano, 1900-1990 II. Dagli anni 70 a fine millennio*, Torino, Lindau, 2002.
- GILI Antoine Jean, *La comédie italienne*, Paris, Veyriere, 1983.
- GILI Antoine Jean, *Le cinéma italien*, Paris, La Martinière, 1986.
- HEATH Stephen, MELLENCAMP Patricia (ed.), *Cinema and Language*, New York, American Film Institute, 1983.
- KIBEDI-VARGA Aron, *Discours, récit, image*, Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga, 1989.
- LEONZI Silvia, *La fiction*, Napoli, Esse libri, 2004.
- LOTMAN Yuri, *Introduzione alla semiotica del cinema* [*Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, 1973], Roma, Officina, 1979.
- LOTMAN Yuri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- MACCHITELLA Carlo, ABRUZZESE Alberto, *Cinemitalia 2005. Sogni industria tecnologia mercato*, Venezia, Marsilio, 2005.
- MARIE Michel (ed.), *Le jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 1998.
- MARRONE Gaetana (éd.), « *New Landscape in contemporary Italian Cinema* », in *Annali di italianistica*, n.17, Princeton University, 1999. Consultable en partie on line : <http://www.ibiblio.org/annali/editors.html> [consulté le 05/03/2009.]
- MARTINI Giulio, Guglielmina MORELLI, *Patchwork due, geografia del nuovo cinema italiano*, Milano, Il Castoro, 1997.
- MENARINI Roy, « Il film di famiglia come progetto estetico del cinema italiano contemporaneo », in *Comunicazioni sociali*, vol. 27, n. 3, 2005, p. 569-575.
- METZ Christian (ed.), « Proposition méthodologique pour l'analyse d'un film », in *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1975.
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.
- METZ Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971. Trad. it. *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977.
- METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977. Trad. it. *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980.
- METZ Christian, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1975.

- MICCICHE Lino (ed.), *Schermi opachi, il cinema italiano degli anni 80*, Venezia, Marsilio Saggi, 1998.
- MIRABELLA Jean-Claude, *Le cinéma italien d'aujourd'hui (1976-2001) de la crise au renouveau*, Roma, Gremese, 2004.
- MOINE Raffaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, A. Colin, 2005. Trad. it. *I generi del cinema*, Torino, Lindau, 2005.
- MONTINI Franco, *Il cinema italiano del terzo millennio. I protagonisti della rinascita*, Torino, Lindau, 2002.
- NATTA Enzo, « Aspetti legislativi e strategici del cinema italiano » dans *Franco-Italica France et Italie au miroir du nouveau cinema italien (1975-1999)*, n. 14, Torino, Edizioni dell'Orso, 2000. p. 8-9.
- ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000.
- SALVEMINI Severino (ed.), *Il cinema impresa possibile la sfida del cambiamento per il cinema italiano*, Milano, Egea, 2002.
- SCHIFANO Laurence (éd), *La vie filmique des marionnettes*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2008.
- SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien : De 1945 à nos jours, crise et création*, Paris, [Nathan 1995] Armand Colin, 2007.
- SHUSTERMAN Richard, *Sous l'interprétation*, Paris, Editions de L'éclat, 1994.
- SOCCHI Stefano, « Le mélodrame italien » in *Cinéma action*, n. 68 (« Panorama des genres au cinéma »), Paris, Corlet-Télérama, 3e trimestre 1993, pp. 116-125.
- SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, Aubier Montagne, 1977.
- STAM Robert, BURGOYNE Robert, FLITTERMAN-LEWIS Sandy, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, London, New York, Routledge, 1992.
- TASSONE Aldo, *Le cinéma italien parle*, Paris, Edilig, 1982.
- TOZZI Ricardo, « La produzione cinematografica: una storia italiana », in *Cinemaitalia 2005: Sogni, industria, tecnologia, mercato* (éd. Alberto Abruzzese, Carlo Macchitella), Venezia, Marsilio, 2005, 71-85.
- VANOYE Francis, GOLIOT-LATA Anne, *Précis d'analyse filmique*. Paris, Nathan, 1992. Trad. it., *Introduzione all'analisi del film*, Torino, Lindau, 1998.
- VERGERIO Franco, Giancarlo ZAPPOLI, *Cinema e adolescenza: saggi e strumenti*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2000.
- VITOUX Pierre, « Le jeu de la focalisation », in *Poétique*, sept 1982, n. 51, p. 359-368.
- WILLIAM Linda S, « Melodrama revised », in *Refiguring American Film Genres, Theory and History* (éd. Nick Browne), Berkeley, University of California Press, 1998, p. 42-88.
- WORTH Sol, *Studying Visual Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981.
- ZAGARRIO Vito (éd.), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 200-2006*, Venezia, Marsilio, 2006.
- ZAGARRIO Vito, *Cinema italiano anni 90*, Venezia, Marsilio, 2001 [1998].

III.4. Ecriture et cinéma

- AGE, *Scriviamo un film*. Parma, Pratiche, 1988.
- ALBANO Lucilla, *Il racconto tra letteratura e cinema*. Roma, Bulzoni, 1997.
- ANGELINI Franca, *Serafino e la tigre : Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia Marsilio, 1990.
- ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », in *L'Écran français* n° 144, 30 mars 1948.
- ATTOLINI Vito, *Letterario in cento film*, Recco, Le mani, 1998.
- BARBALATO Beatrice, MADER Costantino (éd.) *Ré-écritures et adaptations, actes du séminaire sur l'adaptation entre littérature Théâtre et cinéma*, Louvain, Presses Univesitaires 2000.
- BARBERA Alberto, TURIGLIATTO Roberto (ed.), *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978.

BARTHES Roland, *Eléments de sémiologie*, publié avec le *Dégré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1965. Trad. it. *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966.

BEYLOT Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris, A. Colin, 2005.

BOURGET Jean-Loup, « Montrer de l'intérieur à propos de Portrait de femme (Henry James, Jane Campion) », in *Cinéma et littérature*, RITM 19 (ed. F. Vanoye), Nanterre, Publidix, 1999. p. 61.

BRAGAGLIA Cristina, *Il piacere del racconto*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

BRUNETTA Gian Piero, *Letteratura e cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976.

CALVINO Italo, « Autobiografia di uno spettatore », in *Romanzi e Racconti*, vol. III, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), p. 27-49.

CAVARERO Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, [1997] 2001.

CECCHI D'AMICO Margherita Suso, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, Milano, Bompiani, 2002.

CHATMAN Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell UP, 1978. Trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981.

CLERC Jeanne Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, 1993.

COMAND Mariapia (éd.), *Sulla carta storie e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006.

COPETE Marie-Lucie, CAPLAN Raúl, RECK Isabelle, *Italie réservoir d'histoires, scénaristes du cinéma italien actuel*, Nancy, boutique FFI 05, 2001.

CORDELLI Lorenzo, « Les scénaristes aujourd'hui », in *Positif*, n. 516, février 2004, pp. 84-86.

CORTELLAZZI Sara, TOMASI Dario, *Letteratura e cinema*, Roma, Editori Laterza, 1998.

COSTA Antonio, *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*, Torino, UTET libreria, 1993.

COTTRAUX Jean, *La répétition des scénarios de vie. Demain est une autre histoire*, Paris, Odile Jacob, 2001.

DE VINCENTI Giorgio, « Il cinema moderno e la nozione d'autore », in *Bianco & Nero*, n. 6, 1999.

FERRANTE Elena, *La frantumaglia*, Roma, E/O, 2003.

FIELD Syd, *The Screenwriter's Workbook. A Workshop Approach*, New York, Dell, 1984. Trad. it. *La Sceneggiatura il film sulla carta*, Milano, Lupetti & Co., 1991.

FLINN Margaret, JEANNELLE Jean-Louis (éd.) « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n. 2, 1 décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org>. [Consulté le 09/07/2008].

FRANCIONE Fabio, *Scrivere con gli occhi, lo sceneggiatore come cineasta: il cinema di Suso Cecchi D'Amico*, Falsopiano, 2002.

GARDIES André, *Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

GARDIES André, *Décrire à l'écran*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1999.

GARGIULO Giuseppe, « Va' dove ti porta l'editing. Le nuove metafore della comunicazione letteraria », in *Narrativa. Nuove tendenze della letteratura italiana*, (éd. M.-H. Caspar), Nanterre, Publidix, 1996, n. 10, p. 267-288.

GAUDREAULT André, *Du littéraire au filmique*, Paris, Klincksieck, 1988. Trad. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino Lindau, 2000.

GRAZZINI Giovanni, *Scrittori al cinema*, Fiesole, Cadmo, 2002.

GUERIF François, MESPLEDE Charles, *Polars et films noirs*. Paris, Timée Editions, 2006.

GUERIN Marie-Anne, *Le récit du cinéma*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2003.

GUGLIELMI Angelo, SGARBI Elisabetta, GUGLIELMI Blob, *La letteratura, la televisione, il cinema*, Milano, Bompiani, 2004.

JULLIER Laurent, MARIE Michel, *Lire les ouvrages de cinéma*, Paris, Larousse, 2007.

LO GIUDICE Anna, *L'automatica del vero: saggi di letteratura e cinema*, Roma, Bulzoni, 1996.

MANZOLI Giacomo, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003.

MEUNIER Emmanuelle, *De l'écrit à l'écran*. Paris, L'Harmattan, 2004.

PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972. Ed. Fr. *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976.

PERNIOLA Ivelise, *Cinema e letteratura : percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002.

PIRRO Ugo, *Per scrivere un film*, Milano, Rizzoli, 1982.

QUESTERBERT Marie-Christine, *Les Scénaristes italiens*, Paris, 5 continents / Hatier, 1988.

RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*. Paris, Le Seuil, 2001.

SCHIFANO Laurence (ed.), *Cinéma et littérature : d'une écriture l'autre*, hors serie n. 6, Nanterre, Publidix, 2002.

SCHIFANO Laurence, LEROY Claude (ed.), *L'empire du récit - Mélange offerts à Francis Vanoye*, Paris, Nonlieu, 2007.

TAGGI, *Storie che guardano: andare al cinema tra le pagine dei romanzi*, Roma, Editori riuniti, Paolo 2000.

TAVERNIER Bertrand, « Entretien avec Budd Boetticher », *Cahiers du Cinéma*, Paris, juillet 1964, n° 157.

TINAZZI Giorgio, *La scrittura e lo sguardo cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007.

TINAZZI Giorgio, ZANCAN Marina, *Cinema e letteratura del Neorealismo*, Venezia, Marsilio, 1990.

TOROK Jean Paul, *Le scénario*, Paris, Artefact/Henry Veyrier, 1986.

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.

VANOYE Francis, *L'emprise du cinema*, Paris, Nathan, 1991.

VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénario*, Paris, Nathan, 1991.

ZAGARRIO Vito, « Sceneggiatori e sceneggiature anni 80-90 » in *Sulla carta storia e storie della sceneggiatura in Italia*, (ed. Maria Pia Comand), Torino, Lindau, 2006, pp. 221-263.

III. 5. Traduction et adaptation

BAZIN André, *Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation*, Paris, Edition du Cerf, 1959.

CARTMELL Deborah, *Adaptations : from text to screen, from screen to text*, London, New York, Routledge, 1999.

CLERC Jeanne Marie, « Essai d'approche sociocritique de l'adaptation cinématographique -L'exemple des croix de bois, roman de Roland Dorgelès adapté par Raymond Bernard et Howard Hawks (The road to glory) », in *Revue La Licorne*, n. 26, 2006. En ligne : <http://edel.univ-poitiers.fr/licorne/document379.php>.

CLERC Jeanne Marie, CARCAUD-MACAIRE Marie, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.

COMAND Mariapia, *L'immagine dialogica intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Bologna, Hybris, 2001.

DE VINCENTI Giorgio, « Un falso problema: la "fedeltà" », in *Cinema e letteratura percorsi di confine*, (éd. I. Perniola), Venise, Marsilio, 2002, p. 112.

DOLEZEL Lubomir, *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1998. Trad. it. *Heterocosmica, fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.

DUMONT Renaud, *De l'écrit à l'écran Réflexions sur l'adaptation cinématographique, recherches, applications et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2007.

DUSI Nicola, *Il cinema come traduzione: da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET libreria, 2003.

ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Milano,

Bompiani, 2003. Trad. fr. *Dire presque la même chose*, Paris, Gallimard, 2007.

FUMAGALLI Armando, *I vestiti nuovi del narratore: l'adattamento da letteratura a cinema*. Milano, Il Castoro, 2004.

GARCIA Alain, *L'adaptation du roman au film*, Paris, éditions I.F. diffusion, Dujarric, 1990.

GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1992.

HARRIS Brian, « La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique », in *Problèmes de sémantique* (J. McA'Nulty, éd), Montréal, Presses de l'Université du Québec (*Cahier de linguistique* 3), 1973, p. 133-146.

HARRIS Brian, « What I really meant by Translatology », in *La traduction et son public*, (éd. Judith Woodsworth et Sherry Simon), numéro spécial de la revue TTR (Traduction Terminologie Rédaction), Université du Québec à Trois Rivières, 1988, p. 91-96.

JEANNELLE Jean-Louis, « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma », *Acta Fabula*, Dossier critique : "Acta par Fabula", URL : <http://www.fabula.org/revue/document5632.php>. [Consulté le 10/01/2010].

LADMIRAL Jean-René, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », in *De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ? Palimpsestes*, n. 16, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 14-30.

LADMIRAL Jean-René, « Sourciers et ciblistes », in *Revue d'esthétique*, n.12. (1986). p. 32-44. Ce texte a été repris ensuite sous un autre titre « La question du littéralisme - les ambivalences de la connaissance littéraire confrontées à la rationalité des sciences humaines à la lumière du dispositif analytique de la traduction », in *Fiction et connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, (éd. Catherine Coquio et Regis Salado), Paris, L'Harmattan, 1998, p. 187-200.

LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, 3^e édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 2002.

LORNIET Michele (éd.), *Procédure en traduction pour une analyse différentielle de l'erreur*, Torino, L'Harmattan Italia, 2006.

MOUNIN Georges, *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.

MOUNIN Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, NRF, 1963. Trad. it. *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1976.

ROPARS-WUILLEURNIER Marie-Claire, *Écraniques. Le film du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

TIBBETTS John C., WELSH James M., *The encyclopedia of novels into film*, New York, Facts on File Press, 1998.

ZUBER Roger, *Les belles infidèles et la formation du goût classique*, Paris, Colin, 1968.

III. 6. Autobiographie

BRIOUDE Mireille, *Violette Leduc : la mise en scène du Je*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

DIDIER Béatrice, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

GINZBURG Natalia, *E' difficile parlare di sé, Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, Einaudi Torino, 1999.

GINZBURG Natalia, *Lessico familiare*, Torino Einaudi, 1963. Trad. fr. *Les mots de la tribu*, (traduction Michèle Causse), Paris, Grasset, 1966.

GINZBURG Natalia, *Nota* [sur l'autobiographie], in *Opere*, vol. I, éd.cit, p. 121.

KAUFFMAN Jean Claude, *L'invention du soi*, Paris, A. Colin, 2004.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, [1975], 1996.

MOLTENI Patrizia, *Perec me pinxit*, PHD sous la direction de David Bellos, University of Manchester, 1993.

PEREC Georges, « La vie filmée des Français », in *Cahiers Georges Perec*, n° 9, 2006, p. 73-82.
 PEREC Georges, *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990.
 PEREC Georges, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Dénoel, 1975.
 ROMANO Massimo, « La maschera e il vampiro », in *Scrivere le vite Sigma 1-2* Bologna, Serra e Riva editori, 1984, p. 36-44.
 TOSCAN DU PLANTIER Daniel, *Bouleversifiant*, Paris, Seuil 1992
 VARDA Angès, *Varda par Agnès*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1994.

III.7. Etudes de genre, littérature de/sur les femmes

ALESI Donatella, FORTINI Laura (ed.), *Movimenti di felicità, storie, strutture e figure del desiderio*, Roma, Manifesto libri, 2004.
 ASLAN VERONESE Antonia, *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra 800 e 900*. Padova, Cleupp, 1977.
 AUDE Françoise, *Ciné-modèles cinéma d'elles*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981.
 BADINTER Elizabeth, *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel (XVII^e au XX^e siècle)* Paris, Flammarion, 1980.
 BADINTER Elizabeth, *Le conflit, la femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010.
 BONATE Maria Pia, « Susanna Tamaro Intervista », in *Famiglia Cristiana*, novembre 2001, on peut lire l'intégralité de cet entretien sur <http://digilander.iol.it/ccalbatross/prosa/tamaro/3.htm>.
 BONESCHI Marta, *Santa Pazenza*, Milano, Mondadori, 2000.
 BONESCHI Marta, *Senso i costumi sessuali degli italiani dal 1880 a oggi*, Milano, Mondadori 2001.
 BOSTON WOMEN'S HEALTH BOOK COLLECTIVE, *Our Bodies, Ourselves*, Touchstone, 25th Anv edition, 1969; Trad. it *Noi e il nostro corpo*, Milano, Feltrinelli, 1974.
 CAMBRIA Adele, « Etica della scrittura femminile », in *Donne e scrittura* (éd. Daniela Corona), Palermo, La luna, 1990.
 CASETTI Francesco, « La famiglia mediatica » in *La famiglia italiana vecchi e nuovi percorsi*, (ed. Centro internazionale studi famiglia), Milano, Melchiorre, p. 32-111.
 CAVALLARO Daniela, « The making of a feminist film : Sofia Scandurra's *Io sono mia* », in *Studies in European Cinema*, vol. 4, n. 3, Intellect Ltd, 2007.
 CONTARINI Silvia (éd.), « Femminile/Maschile nella letteratura degli anni 2000 », *Narrativa*, n. 30, Nanterre, Publidix, 2009.
 DI GIAMMARCO Rodolfo, « Ti ho sposato per allegria come negli anni sessanta », *La Repubblica* du 30 septembre 1987, p. 22.
 FAIELLA Alessandra, Giovanna RAMAGLIA, *Il brutto delle donne*, Milano, Garzanti, 2005.
 GIANINI BELOTTI Elena, *Dalla parte delle bambine*, Milano, Feltrinelli, [1973], 2002.
 JACOPONI Tiziana, « Fra donne e cucine ecco apparire Montalbano. Riflessioni sull'opera di Camilleri. ». In *Narrativa, Schegge novecentesche di letteratura italiana*, n. 16, Nanterre Publidix, septembre 1999, pag. 244.
 JACOPONI Tiziana, « *La Storia*, un libro un film », in *Narrativa*, n. 17 (Elsa Morante), Crix (Centre des recherches italiennes), Nanterre, 2000, p. 117-122.
 JANSEN Monica, « Vinci e Tamaro e le metamorfosi del male : Corpo o spirito? » in *Sguardo sulla lingua e sulla letteratura italiana all'inizio del terzo millennio*, (ed. Sabina Gola et Michel Bastianen), Firenze, Franco Cesati editore, 2004, pp. 91-105.
 KINSEY Alfred, POMEROY Wardell B., MARTIN Clyde E., *Sexual behavior in the human male*, Philadelphia and London, W. B. Saunders Co., 1948.
 KINSEY Alfred, POMEROY Wardell B., MARTIN Clyde E., *Sexual behavior in the human female*, Philadelphia and London, W. B. Saunders Co., 1953.
 LANSER Susan, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

LIPPERINI Loredana, *Ancora dalla parte delle bambine*, Milano, Feltrinelli, 2001.

LOIODICE Isabella, PINTO MINERVA Franca, *Donne tra arte, tradizione e cultura: Mediterraneo e oltre*, Padova, Il Poligrafo, 2006.

MANGANO Daniel, « La storia ovvero il mondo salvato da un ragazzino », in *Elsa Morante Narrativa*, n. 17. Nanterre, Publidix, 2000, p. 103.

MEAZZI Barbara, « La rappresentazione della differenza: il ritorno di Meg March nella letteratura scritta dalle donne », in *Compalit: Rivista di Letterature Compare*, 15 Mai 2005, pp. 15-24.

MNOUCHKINE Arianne, *L'art du présent, entretien avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 2005.

ORVIETO Paolo, *Misoginie. L'inferiorità della donna nel pensiero moderno*, Roma, Salerno editrice, 2002.

RASY Elisabetta, *Le donne e la letteratura*, Roma, Editori Riuniti, [1984], 2000.

RASY Elisabetta, *Memorie di una lettrice notturna*, Milano, Rizzoli, 2009. (Nous avons eu le privilège de lire le chapitre "La bestia che dorme", avant la publication du livre) .

ROSSI-DORIA Anna, *Diventare cittadine. Il voto alle donne in Italia*, Florence, Giunti, 1996.

SELLIER Geneviève, « Gender studies et études filmiques », in *Travail, Genre et Sociétés*, n. 38, 2005. (Tarr, Roller, 2001).

SELLIER Geneviève, Viennot Eliane (éd.), « Fémininité de la culture de masse : l'Autre de la modernité », in *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004, disponible en ligne <http://lmsi.net/spip.php?article461> [Consulté le 29/11/2008].

SELLIER Geneviève, *La nouvelle vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005.

SPOCK Benjamin, *Baby and Child care* (Trad. fr. *Comment soigner et éduquer son enfant*). New York, Pocket Books, 1946.

TULANTI Maddalena (éd.), *Madri e figlie ieri e oggi*, Bari Laterza, 2003.

VALENTINI Chiara, *Le donne fanno paura*, Milano, Il Saggiatore, [1997], 2000.

VERDURA-RECHENMANN Daniela, « Il nuovo diritto di famiglia italiano: speranze e realtà », in *Civiltà italiana*, Anno XV, n.1, Perugia, 1990, pp. 121-159.

WARHOL Robyn, « Guilty Cravings: What Feminist Narratology Can Do for Cultural Studies », in *Narratologies: new perspectives on narrative analysis* (ed. par David Herman), Columbus, Ohio State Press, 1999, p. 340-355.

ZANARDO Lorella, *Il corpo delle donne*, Milano, Feltrinelli, 2010. Le documentaire est disponible en ligne : <http://ilcorpodelledonne.org> [Consulté le 10/11/2009].

III. 8. Paralittérature culture audiovisuelle populaire

ARNAUD Noel, LACASSIN Francis, TORTE Jean, *La paraletteratura « Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto »*, Napoli, Liguori, 1977.

ARNAUD Noel, LACASSIN Francis, TORTEL Jean, *Entretiens sur la paralittérature*, Paris Plan 1970.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, [1957], 1970.

BETTETINI Gianfranco, *La conversazione audiovisiva*, Milano, Bompiani, 1984.

BONO Gianni, *Guida al fumetto italiano*, Vol. 2. Milano, Epierre, 2002

BUONANNO Milly, *Fiction Drops, frammenti di un discorso sulla televisione*, Firenze, Mediascape edizioni, 2003.

CASETTI Francesco et ODIN Roger, « De la paléo à la néo-télévision : une approche sémiopragmatique », in *Communications*, 51, Paris, EHESS, 1990.

CASPAR Marie Hélène (éd.), « Trent'anni di giallo italiano. Omaggio a Lorianò Macchiavelli e Antonio Perria » (collectif, in *Narrativa*, n. 26, CRUX Nanterre (2004).

- DI VANNI Roberto, FOSSATI Franco, *Guida al giallo*, Milano, Gammalibri, 1980.
- ECO Umberto, « Il pubblico fa male alla televisione », in *Dalla periferia all'impero*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 125-126.
- ECO Umberto, « TV. La trasparenza perduta », in *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 163-179.
- ECO Umberto, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani [1976], 2005. Trad. fr. *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, 1993.
- FABBRI Marina, RESEGOTTI Elisa, *I colori del nero: cinema e letteratura noir*, Milano Ubulibri, 1989.
- FOSSATI Franco, *I Fumetti in 100 personaggi*, Milano, Longanesi, 1977.
- GARGIULO Gius, *Cultura popolare e cultura di massa nel fotoromanzo rosa*, Firenze, D'Anna, 1977.
- JACOPONI Tiziana, « Il genere verde, le storie verdi, gli autori al verde », in *Narrativa, "Gli esordienti"*, n. 23 (éd. M.-H. CASPAR), Nanterre, Publidix, 2003, p. 5-14.
- JACOPONI Tiziana, « Rosa, giallo e verde, le nuove tendenze della letteratura italiana », in *Narrativa*, n. 20-21 (Gli scrittori del duemila) (éd. M.-H. CASPAR), Nanterre, Publidix, 2001, p.73.
- Karl. R. POPPER, *Cattiva maestra televisione*, Venezia, Marsilio, 2002.
- MIGOZZI Jacques (éd.) *De l'écrit à l'écran : littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2000.
- MORCELLINI Mario (éd.), *Il mediaevo. TV e industria culturale nell'Italia del XX secolo*. Roma, Carocci, 2000.
- MORIN Edgar, *Les stars*, Paris, Seuil, [1972], 2007.
- PIAS Giuliana, « La question identitaire dans le 'giallo' sarde contemporain. Essais interprétatifs », thèse de doctorat sous la direction du Professeur Bruno Toppa, Université de Nancy 2, soutenue le 8/12/2007.
- SCHIMMING Ulrike, « Fotoromane. Analyse eines Massenmediums », Berna, Peterlang, 2002.
- SCIASCIA Leonardo, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Cruciverba*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 247-248.
- SCIASCIA Leonardo, prefazione à Geoffrey Holiday Hall, *La fine è nota (The end is known)*, Palermo, Sellerio, 1990, p. 310-311.
- SPINAZZOLA Vittorio (ed.), *Tirature 2006 - Di cosa parlano i romanzi d'amore? Tirature 2006*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

IV. OUVRAGES DE REFERENCE (LINGUISTIQUE, HISTOIRE, SOCIOLOGIE, CULTURE)

- ARISTOTE, *La Poétique*, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, éd. du Seuil, 1989.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992.
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966.
- BERA Mattieu, LAMY Yvon, *Sociologie de la culture*, Paris, A. Colin, 2003.
- BOBBIO Luigi, *Storia di Lotta Continua*, Milano, Feltrinelli, 1988.
- BROOKS Frederik, *Trame*. Torino, Einaudi, 1995.
- CAVALLI Alessandro, DE LILLO Antonio, *Giovani anni '80*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- CONTARINI Silvia, « Années 70 : une transition traumatique », in *La valeur de la littérature pendant et après les années 70 : le cas de l'Italie et du Portugal* (éd. Monica Jansen, Paula Jordão), Actes de la Conférence Internationale, Utrecht 1-14 avril 2004.
- DARDANO Maurizio, TRIFONE Pietro, *Grammatica italiana con nozioni di linguistica*, Bologna Zanichelli, 1989.
- DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, Gallimard, 1990.
- DI STEFANO Paolo, *La famiglia in bilico, un reportage italiano*, Milano,

Feltrinelli, 2001.
 Du BELLAY Joachim, *La Deffence et illustration de la langue francoyse Apologie pour la langue françoise*. . . Paris, Lucas Breyer, 1580.
 FREUD Sigmund, *Psicopatologia della vita quotidiana*, Roma, Newton Compton [1990], 2005.
 FREUD Sigmund, *Totem e tabù*, Roma, Newton Compton [1990], 2005.
 FRYE Northrop, *Mito, metafora e simbolo*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
 GARGIULO Gius, « D'une éducation catholique à une éducation cathodique. La télévision commerciale berlusconienne comme projet publicitaire et religieux pour la formation du consensus politique en Italie », dans *Ecole, culture, nation*, vol I, publication du Grecun Publidix, Université Paris X, 2005, p. 35.
 GINSBORG Paul, *L'Italia del tempo presente, famiglia società civile, stato, 1980-1996*, Torino, Einaudi, 1998.
 JANSEN Monica, *Il postmoderno nella cultura italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2002.
 JANSEN Monica, JORDAO Paula, *The Value of Literature in and After the Seventies : The Case of Italy and Portugal*, Utrecht Italianistica Ultraiectina Volume I, 2006. Disponible aussi en ligne <http://www.jstor.org>. [consulté le 02/04/2008].
 LUMLEY Robert, *Dal 68 agli anni di piombo. Studenti e operai nella crisi italiana*, Firenze, Giunti, 1998.
 MOLINIE Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, 1992.
 MONTREYNAUD Florence, *L'aventure des femmes XXe-XXIe siècle*, Paris, Nathan, 2006.
 SCHIFANO Jean-Noël, *Désir d'Italie*, Paris, Gallimard, [1990], 2004.
 SOSSI Tiziano, *Dizionario delle registre*, Roma Gremese, 2000.
 SPACCINI Jacqueline, *Sotto la protezione di Artemide Diana, l'elemento pittorico nella narrativa italiana contemporanea*, Cosenza, Rubettino editore, 2008.
 VERONESI Sandro, *Gli sfiorati*, Mondadori, Milano, 1990. Trad. fr *Les vaguessalame* (traduction de Michel Breitman), Paris, Robert Laffont, 1993.
 WU MING, *New Italian epic*, Torino Einaudi, 2009.

Sites consultés:

<http://www.aie.it>
<http://www.bifi.fr>
<http://www.cahiersducinema.fr>
<http://www.cinecitta.com>
<http://www.cinemaitaliano.info>
<http://www.corriere.it>
<http://www.fabula.org>
<http://www.imdb.com>
<http://www.istat.it>
<http://www.jstor.org/page/info/translated/french>.
[www. http://lastampa.it](http://www.lastampa.it)
<http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/>
<http://www.mymovies.it>
<http://www.positif.fr>
<http://www.rai.it>
<http://www.repubblica.it>

V. OUVRAGES CITES

V. 1. Romans

- AGNELLO HORNBLY Simonetta, *La mennulara*. 2002, Milano, Feltrinelli, 2003. Trad. fr. *L'Amandière*, [Fanchita Gonzalez Battle] Paris, Liana Levi, 2004.
- AGUS Milena, *Mal di pietre*, Roma, Nottetempo, 2008. Trad. fr. *Mal de pierres* [Dominique Vittoz], Paris, Liana Levi, 2008.
- ALCOTT Louise Mary, *Little Woman* 1868. Trad. fr. *Les quatre filles du docteur March* [Anne Jobba], Roberts éditeur, [1873], Paris, Nathan, 1996.
- ALERAMO Sibilla, *Una donna* [1900], Milano, Feltrinelli, 2002. Trad. fr. *Une femme* [Pierre-Paul Plan], Paris, Ed. du Rocher, 2004.
- APPIANO Alessandra, *Amiche di salvataggio*, Milano, Sperling & Kupfer, 2002. Trad. fr. *Il ne suffisait de presque rien* [Joseph Antoine], Paris, Archipel, 2004.
- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, [1857], in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1975.
- BIONDILLO Gianni, *Per cosa si uccide*, Parma, Guanda 2004. Trad. fr. *Pourquoi tuons-nous?* [Claude Bonnafont], Paris, Gallimard, 2006.
- CALVINO Italo, « La foresta-radice-labirinto » [1981], in *Romanzi e Racconti*, vol. III, Milano, Mondadori ("I meridiani"), p. 366-378.
- CASSOLA CARLO, *La ragazza di Bube*, Torino, Einaudi, 1960. Trad. fr. *La Ragazza* [Philippe Jaccottet], Seuil, 1962.
- DE AMICIS Edoardo, *Cuore*, [1886], Milano, Mondadori, 2001. Trad. fr. *Le livre Cœur* [Piero Caracciolo], Paris, Rue d'Ulm, Editions de l'Ecole Normale Supérieure, 2004.
- DE SAINT EXUPERY Antoine, *Le Petit Prince* [1943], Paris, Folio, 1998.
- DI LASCIA Maria Teresa, *Passaggio in ombra*, 1996, Milano, Feltrinelli, 1996. Trad. fr. *Passage dans l'ombre* [Thierry Laget], Paris, Albin Michel 1996.
- HOLIDAY HALL Geoffrey, *The end is known*, New York, Simon and Schuster inc., 1949. Trad. it. *La fine è nota* [Simona Modica], Palermo, Sellerio, 1990.
- JATOSTI Maria, *Matrioska*, Lecce, Piero Manni, 1999.
- MARCIANO Francesca, *Casa Rossa*, Pantheon Books, 2002. Ed. it. Milano, Longanesi, 2003. ED fr.Paris, Belfond, 2003.
- MAZZUCCO Melania, *Vita*, Milano, Rizzoli, 2003. Trad. fr. *Vita* [Philippe Giraudon], Paris, Flammarion, 2004.
- MONTGOMERY Florence, *Misunderstood* [1869], London, General Books, 2009. Trad. it. [Maria Luisa Agosti] *Incompreso*, Milano, Rizzoli, 1967.
- MORANTE Elsa, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974.
- NEGRI Anna, *Con un piede impigliato nella storia*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, [Ed. Insel, Leipzig 1929, éd. fr Paris, Grasset, 1937]. Paris, Livre de poche, 1991.
- ROCCO E ANTONIA, *Porci con le ali*, Roma, Savelli, coll. « Il pane e le rose », 1974. Trad. fr. *Si les porcs avaient des ailes* [Anna Staletti], Paris, Stock, 1977.
- SMITH Zadie, *On Beauty*, London, Penguins Book, 2006. Trad. Fr. [Philippe Aronson], *De la Beauté*, Paris, Gallimard, 2006.
- TWAIN Marck, *The Prince and the Pauper* [1881], Princeton, University of California Press, 1983. Trad. fr. *Le Prince et le pauvre*, [Jean Muray], Paris, Hachette Jeunesse, 2004.
- VILLAGGIO Paolo, *Fantozzi*, Milano Rizzoli, 1971.

V. FILMS CITES

V.I. Films

Filmographie de Francesca Comencini (ordre alphabétique de titre).

A casa nostra, Italie, 2006, 102 min. Production: Donatella Botti. Mise en scène: Francesca Comencini. Scénario: Franco Bernini, Francesca Comencini. Photographie: Luca Bigazzi. Musique: Alberto Amato, Daniela Bassani, Marzia Cordò. Montage: Massimo Fiocchi. Personnages et interprètes: Ugo (Luca Zingaretti), Rita (Valeria Golino), Otello (Giuseppe Battiston), Elodie (Laura Chiatti), Gerry (Luca Argentero), Le professeur (Teco Celio), Glauco Bottini (Bebo Storti), la femme du professeur (Ditta Teresa Acerbis), Pietro (Antonello Annunziata), Giacomo (Paolo Bassegato), Lucilla (Elena Maria Bellini), garçon qui se bat (Marco Colombo Bolla), (Riccardo Cicogna), (Riccardo Festa), Avocat (Lorenzo Gangarossa), Matteo (Fabio Ghidoni), (Valentina Lodovini), homme d'affaires (Gianluca Migliarotti), fille qui se bat (Laura Milani), (Christian Stelluti), Bianca (Cristina Suci).

Altro mondo è possibile (Un), Italie, 2001, 75 min, documentaire. Production: Mauro Berardi, Luna Cinematografica. Mise en scène: Francesca Comencini et al., Scénario: Francesca Comencini et al.. Photographie: Nicolò Ferrari et al.. Musique: Ennio Morricone, Montage: Francesca Calvelli.

Annabelle partagée, France, 1991, 84 min. Production: Sophie Deloche, Anne Fieschl. Mise en scène: Francesca Comencini. Scénario: Francesca Comencini. Photographie: Michel Abramowicz. Musique: Etienne Daho. Montage: Yves Deschamps. Personnages et interprètes: Annabelle (Delphine Zingg), Richard (François Marthouret), Luca (Jean-Claude Adelin), Laurence (Florence Thomassin), Andrée (Dominique Régnier).

Carlo Giuliani, ragazzo, Italie, 2002, 75 min, documentaire. Production: Luna Rossa Cinematografica, Mise en scène: Francesca Comencini. Scénario: Francesca Comencini, Luca Bigazzi. Photographie: Mario Balsamo, Gianfranco Fiore, Massimiliano Franceschini, Paolo Pietrangeli, Pasquale Scimeca, Daniele Segre, Carola Spadoni, Fulvio Wetzl. Musique: Ennio Morricone. Montage: Linda Taylor. Personnages et interprètes: Heidi Gaggio Giuliani (elle-même), le narrateur (Carlo Orlando).

Elsa Morante, Italie, 1997, documentaire, 46 min. Production: Fils d'ici, France 3. Mise en scène: Francesca Comencini. Scénario: Francesca Comencini. Photographie: Paolo Carnera. Montage: Sophie Delage.

Firenze, il nostro domani, Italie, 2003, 73 min documentaire. Production: Mauro Berardi. Mise en scène: Francesca Comencini et al.. Scénario:

Franco Giraldi, Francesco Maselli. Photographies: Giorgio Voyatzakis. Montage: Annalisa Forgione, Franco Giraldi.

In fabbrica, Italie, 2007, 74 min. Production: Rai cinema; Mise en scène: Francesca Comencini. Scénario: Michele Astori, Francesca Comencini. Photographie: Valerio Azzali. Montage : Massimo Fiocchi.

Lumière du lac (La), France, 1988, 90 min. Production: Claude Abeille, Daniel Toscan du Plantier. Mise en scène: Francesca Comencini. Scénario: Francesca Comencini, Stéphane Didier-Lambert. Photographie: Denis Lenoir. Montage: Agnès Guillemot. Personnages et interprètes: Carlotta (Nicole Garcia), Marco (Wadeck Stanczak), Miranda (Francesca Romana Prandi) (Francesca Prandi), Le vieux (Jean-Louis Barrault), La grand-mère (Madeleine Renaud), Michel (Luc Lavandier), Lucia / Anne (Valérie Tolédano), Elisa (Solemn Jarniou), Mme Pallaci (Anne Alvaro), La concierge de l'hôtel (Sabine Frugier), Le présentateur de la fête (Patrick Palmero), Un garde du corps (Farid Chaouche), Un garde du corps (Charli Beléteau), Un garde du corps (Frédéric Fresson), Tatiano (Nils Tavernier), Le journaliste (Guy Roulet), Giorgio (Marc Bertolini), Isabelle (Maura Misiti), Emile Pallaci (Massimo Sabatini), Le directeur du supermarché (Jacques Siclier).

Marcellino, Italie, 1991, 98 min. Production: Mario Cotone. Mise en scène: Luigi Comencini, Francesca Comencini. Scénario: Luigi Comencini, Ennio De Concini. Photographie: Franco Di Giacomo, Musique: Fiorenzo Carpi. Montage: Rafael de la Cueva. Personnages et interprètes: Frère Ilario (Didier Bénureau), Frère Giocondo (Sergio Bini Bustric), Frère Eusebio (Alberto Cracco), le Prieur (Fernando Fernán Gómez), Le sonneur de cloche (Ernesto Lama), Frère concierge (Thierry Nenez), Frère Filippo (Lucio Romero), Frère Girolamo (Francesco Scali), le peintre (Francesco Siciliano), Frère Teodoro (Yves Verhoeven), le precepteur (Roberto Herlitzka), le compte (Bernard-Pierre Donnadiou), Frère Pappina (Alfredo Landa), La comtesse (Ida Di Benedetto), Marcellino (Nicolò Paolucci), la paysanne Natale (Teresa Checa Martínez), le paysan Natale (Antonio Mendi Macanas), Manuel (Kewin Colomaloni), le paysan du marché (Quentin De Salivet), Armigero (Sergio Forcina), la marraine (Irene Grazioli), la femme du marché (Marie-France Lefevre), Frère malade (Roberto Malavasi), le meunier (Carlo Poletti), Mère Angelica (Maria D. Amposta Rodriguez), Rosa (Clelia Rondinella).

Mi piace lavorare - Mobbing, Italie, 2004, 89 min. Production: Donatella Botti. Mise en scène: Francesca Comencini. Scénario: Francesca Comencini. Photographies: Luca Bigazzi, Musique: Gianni Coscia, Gianluigi Trovesi. Montage: Massimo Fiocchi. Personnages et interprètes: Morgana (Camille Dugay Comencini), Medico fiscale (Rosa Matteucci), Bartender (Alessio Sperati).

Parole di mio padre (Le), Italie, 2001, 90 min. Production: Donatella Botti, Serge Lalou. Mise en scène: Francesca Comencini. Scénario:

Francesco Bruni, Francesca Comencini, Richard Nataf, d'après *La coscienza di Zeno* de Italo Svevo. Photographie: Luca Bigazzi. Musique: Ludovico Einaudi. Montage: Francesca Calvelli. Personnages et interprètes: Zeno Corsini (Fabrizio Rongione), Ada (Chiara Mastroianni), Giovanni Malfenti (Mimmo Calopresti), Alberta (Claudia Coli), Augusta (Viola Graziosi), Zeno's father (Toni Bertorelli), Anna (Camille Dugay Comencini).

Pianoforte, Italie, 1984, 102 min. Production: Renzo Rossellini. Mise en scène: Francesca Comencini. Scénario: Francesca Comencini. Photographie: Armando Nannuzzi, Bruno Bruni. Musique: Guido De Angelis, Maurizio De Angelis. Montage: Ruggero Mastroianni. Personnages et interprètes: Maria (Giulia Boschi), Paolo (François Siener), Alessandra (Giovannella Grifeo), Robertino (Karl Zinny), La mère de Maria (Marie-Christine Barrault), Andrea (Roberto Bonanni), Alberto (Gilberto Filibeck), Le médecin (Antonio Piovaneli).

Ragazzo di Calabria (Un), Italie, 1987, 108 min. Production: Tarak Ben Ammar, Mise en scène: Luigi Comencini. Scénario: Francesca Comencini, Luigi Comencini, Ugo Pirro. Photographie: Franco Di Giacomo. Musique: Fiorenzo Carpi. Montage: Nino Baragli. Personnages et interprètes: Felice (Gian Maria Volontè), Nicola (Diego Abatantuono), Maria 'Mariuccia' Sileca (Thérèse Liotard), Mimi (Santo Polimeno), Crisolinda (Giada Faggioli) (Giada Desideri), (Jean Rene Masrevery), (Jacques Peyrac), (Enzo Ruoti).

Spazio bianco (Lo), Italie, 2009, 96 min. Production : Domenico Procacci. Mise en scène: Francesca Comencini. Scénario: Francesca Comencini. Photographie: Luca Bigazzi. Musique: Nicola Tescari. Montage: Massimo Fiocchi. Personnages et interprètes: Maria (Margherita Buy), Giovanni Berti (Gaetano Bruno), Fabrizio (Giovanni Ludeno), Mina (Antonia Truppo), Pietro (Guido Caprino), Gaetano (Salvatore Cantalupo), Magistrata (Maria Paiato).

Visions of Europe, Italie, 2004, (épisode "Anna vive a Marghera"), 5 min. Production: Donatella Botti. Mise en scène: Francesca Comencini. Scénario: Francesca Comencini. Photographies: Luca Bigazzi. Musique: Gianluca Costamagna. Montage: Linda Taylor.

V. 2. Films cités

Bullets over Broadway (Coups de feu sur Broadway), USA, 1994, 99 min. Production: Thomas A. Reilly, Robert Greenhut. Mise en scène: Woody Allen. Scénario: Woody Allen, Douglas McGrath. Photographie: Tom Warren. Musique: Montage: Susan A. Morse. Dick Hyman. Personnages et interprètes: Helen Sinclair (Dianne Wiest), David Shayne (John Cusack), Rocco (Tony Sirico), Cheech (Chazz Palminteri).

Ciclone (Il), Italie, 1996, 93 min. Production: Vittorio Cecchi Gori, Rita Rusic. Mise en scène: Leonardo Pieraccioni. Scénario: Leonardo Pieraccioni, Giovanni Veronesi. Photographie: Roberto Forza. Musique: Claudio Guidetti. Montage : Mirco Garrone. Personnages et interprètes : Levante Quarini (Leonardo Pieraccioni), Caterina (Lorena Forteza), Selvaggia Quarini (Barbara Enrichi), Libero Quarini (Massimo Ceccherini), Osvaldo Quarini (Sergio Forconi), Naldone (Alessandro Haber), Carlina (Tosca D'Aquino), Ines (Ana Valeria Dini), Nello (Giovanni Pellegrino), Pippo (Paolo Hendel), Penelope (Natalia Estrada).

Citizen Kane, USA, 1941, 119 min. Production: Orson Welles. Mise en scène: Orson Welles. Scénario: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles. Photographie: Gregg Toland. Musique: Bernard Herrmann. Montage: Robert Wise. Personnages et interprètes: Jedediah Leland (Joseph Cotten), Charles Foster Kane (Orson Welles), Susan Alexander Kane (Dorothy Comingore), Mary Kane (Agnes Moorehead), Emily Monroe Norton Kane (Ruth Warrick), James W. Gettys (Ray Collins).

Diabolik, Italie, 1967. Production: Dino De Laurentis. Mise en scène: Mario Bava. Scénario: Mario Bava d'après le sujet des soeurs Giussani. Photographie: Antonio Rinaldi. Musique: Ennio Morricone. Montage: Romana Fortini. Personnages et interprètes: Diabolik (John Philip Law), Eva Kant (Marisa Mell), Ginko (Michel Piccoli), Valmont (Adolfo Celi).

Die Bleierne Zeit (Les années de plomb), Allemagne, 1981, 106 min. Production: Eberhard Junkersdorf. Mise en scène: Margarethe von Trotta. Scénario: Margarethe von Trotta. Photographie: Franz Rath. Musique: Nicolas Economou. Montage: Dagmar Hirtz. Personnages et interprètes : Jutta Lampe(Juliane), Barbara Sukowa(Marianne), Rüdige Vogler(Wolfgang), Doris Schade (La mère), Véréenice Rudolph(Sabine), Luc Bondy (Werner), Franz Rudnick(Le père).

Divorzio all'italiana, Italie, 1961, 105 min. Production: Franco Cristaldi. Mise en scène: Pietro Germi. Scénario: Ennio De Concini (story), Pietro Germi. Photographie: Leonida Barboni, Carlo Di Palma. Musique: Carlo Rustichelli. Montage: Roberto Cinquini. Personnages et interprètes: Ferdinando Cefalù (Marcello Mastroianni), Rosalia Cefalù (Daniela Rocca), Angela (Stefania Sandrelli), Carmelo Patanè (Leopoldo Trieste), Don Gaetano Cefalù (Odoardo Spadaro), Sisina (Margherita Girelli), Agnese (Angela Cardile).

Ecco fatto, Italie, 1998, 87 min. Production: Domenico Procacci, RAI. Mise en scène: Gabriele Muccino. Scénario: Gabriele Muccino, Andrea Garello, Nicola Alvau. Photographie: Valentina Scalia. Musique: Paolo Buonvino. Montage: Claudio Di Mauro. Personnages et interprètes: Matteo (Giorgio Pasotti), Margherita (Barbora Bobulova), Pietrone (Claudio Santamaria).

Eyes wide shut (The), USA, 1999, 160 min. Production: Stanley Kubrick,

Brian w. Cocks. Mise en scène: Stanley Kubrick. Scénario: Stanley Kubrick, Frederic Raphael, adapté d'un roman d'Arthur Schnitzler (*Traunovelle* [1926]. Trad italienne [Giuseppe Farnese], *Doppio sogno*, collana Piccola Biblioteca, Milan, Adelphi, 2003). Photographie: John Fenner. Musique: Jocelyn Pook. Montage Trevor Collins. Personnages et interprètes: Dr. William (Tom Cruise), Alice Harford (Nicole Kidman), Victor Ziegler (Sydney Pollack).

Famiglia (La), Italie, 1987, 127 min. Production: Franco Committeri. Mise en scène: Ettore Scola. Scénario: Ettore Scola, Furio Scarpelli, Ruggero Maccari. Photographie: Ricardo Aronovich, Bruno Bruni. Musique: Armando Trovajoli. Montage: Francesco Malvestito. Personnages et interprètes: Carlo enfant (Emanuele Lamaro), Carlo jeune (Andrea Occhipinti), Carlo homme (Vittorio Gassman), Béatrice jeune fille (Cecilia Dazzi), Béatrice femme (Stefania Sandrelli), Adriana jeune (Jo Champa), Adriana femme (Fanny Ardant), Jean Luc (Philippe Noiret), Giulio enfant (Alberto Gimignani), Giulio jeune (Massimo Dapporto), Giulio homme (Carlo Dapporto), ncle Nicola (Renzo Palmer), tante Ornella (Monica Scattini), tante Margherita (Athina Cenci), Carletto (Sergio Castellitto), Paolino (Ricky Tognazzi), Adelina (Ottavia Piccolo).

Fantozzi, Italie, 1975 , 120 min. Production: Giovanni Bertolucci. Mise en scène: Luciano Salce. Scénario: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi. Photographie: Erico Menczer. Musique: Franco Bixio, Fabio Frizzi, Vince Tempera. Montage: Amedeo Salfa. Personnages et interprètes : Rag. Ugo Fantozzi (Paolo Villaggio), Signorina Silvani (Anna Mazzamauro), Rag. Filini (Gigi Reder), Geom. Calboni (Giuseppe Anatrelli), Gran Maestro, Conte Diego Catellani (Umberto D'Orsi), Pina Fantozzi (Liù Bosisio), Collega di Fantozzi (Dino Emanuelli), Mariangela Fantozzi (Plinio Fernando), Mega Direttore Galattico, Duca Conte G.M.Balabam (Paolo Paoloni).

Ferie d'agosto, Italie 1996, 110 min. Production: Vittorio Cecchi Gori, Rita Rusic. Mise en scène: Paolo Virzì. Scénario: Paolo Virzì. Photographie: Paolo Carnera. Musique: Battista Lena. Montage: Cecilia Zanuso. Personnages et interprètes: Sandro (Silvio Orlando), Marisa (Sabrina Ferilli), Ruggero (Ennio Fantastichini), Cecilia (Laura Morante), Marcello (Piero Natoli), Francesca (Antonella Ponziani), Luciana (Paola Tiziana Cruciani)

Homme qui aimait les femmes (L'), France, 1977, 118 min. Production: Marcel Berbert, François Truffaut. Mise en scène: François Truffaut. Scénario: François Truffaut, Suzanne Schiffman, Michel Fermaud. Photographie: Nestor Almendros. Musique: Patrice Mestral. Montage: Martine Barraqué. Personnages et interprètes: Bertrand Morane (Charles Denner), Geneviève Bigey (Brigitte Fossey), Delphine Grezel (Nelly Borgeaud), Véra (Leslie Caron), Hélène (Geneviève Fontanel), Martine Desdoits (Nathalie Baye), Bernadette (Sabine Glaser), Médecin (Jean Dasté).

Io sono mia, Italie, 1976, 95 min. Production: Silvio Clementelli, Lù Leone Broggi. Mise en scène: Sonia Scandurra. Scénario: Sofia Scandurra, Lù Leone Broggi, adapté du roman de Dacia Maraini, *Donna in guerra* (Milano, Einaudi, 1980). Photographie: Nurit Aviv. Musique: Giovanna Marini. Montage : Gabriella Cristiani. Personnages et interprètes: Vanina Magro (Stefania Sandrelli), Suna (Maria Schneider), Giacinto (Michele Placido), Padre di Suna (Anton Diffring), Père de Orio (Francisco Rabal), (Gisella Burinato).

La vie filmée des Français, France 1975, 52 min. Production: INA. Mise en scène: Michel Pamart. Scénario: Georges Perec.

Lungo viaggio chiamato amore (Un), Italie, 2002, 96 min. Production: Marco Chimenz, Bruno Ridolfi, Giovanni Stabilini, Riccardo Tozzi. Mise en scène: Michele Placido. Scénario: Michele Placido, Diego Ribon, Heidrun Schleef sur les lettres de Sibilla Aleramo et Dino Campana. Photographie: Luca Bigazzi. Musique: Carlo Crivelli. Montage: Esmeralda Calabria. Personnages et interprètes: Sibilla Aleramo (Laura Morante), Dino Campana (Stefano Accorsi), Andrea (Alessandro Haber), Leonetta (Galatea Ranzi), Emilio (Diego Ribon), Sibilla jeune (Katy Louise Saunders).

Malena, Italie, 2000, 109 min. Production: Mise en scène. Giuseppe Tornatore. Scénario: Giuseppe Tornatore. Photographie: Lajos Koltai. Montage : Personnages et interprètes: Malèna Scordia (Monica Bellucci), Renato Amoroso (Giuseppe Sulfaro), père de Renato (Luciano Federico), mère de Renato (Matilde Piana), Professeur Bonsignore (Pietro Notarianni), Nino Scordia (Gaetano Aronica).

Maniaci sentimentali, Italie 1994, 95 min. Production: Renato Izzo, Giorgio Leopardi, Ricky Tognazzi. Mise en scène: Simona Izzo. Scénario: Simona Izzo, Diana Graziano. Photographie: Alessio Gelsini Torresi. Musique: Antonio Di Pofi. Montage : Angelo Nicolini. Personnages et interprètes: Sandro (Alessandro Benvenuti), Luca (Ricky Tognazzi), Mara (Barbara de Rossi), la mère de Barbara (Pat O'hara), Serena (Monica Scattini), Claudia (Clelia Ronsinella), Caterina (Giuppy Izzo), Giusy (Veronica Logan).

Marie Antoinette, USA 2006, 123 min. Production: Sophie Coppola, Ross Katz. Mise en scène: Sophie Coppola. Scénario: Sophie Coppola. Photographie: Lance Acord. Musique: Richard Beggs, Brian Reitzel. Montage: Sarah Flack. Personnages et interprètes: Marie Antoinette (Kirsten Dunst), Louis XVI (Jason Schwartzman), Comtesse de Noailles (Judy Davis), Louis XV (Rip Torn), Duchesse de Polignac (Rose Byrne), Comtesse du Barry (Asia Argento), Aunt Victoire (Molly Shannon), Aunt Sophie (Shirley Henderson), Emperor Joseph (Danny Huston).

Mignon è partita, Italie, 1988, France, 1989, 96 min. Production: LP Film,

Crisalyde Film, RAI 3. Mise en scène: Francesca Archibugi. Scénario: Francesca Archibugi, Claudia Sbarigia, Gloria Malatesta. Photographie: Luigi Verga. Musique: Roberto Gatto, Battista Lena. Montage : Alfredo Muschietti. Personnages et interprètes : Mignon (Céline Beauvallet), Maman (Stefania Sandrelli), Pr Girelli (Micheline Presle), Antone (Eleonora Sambigiagio), Tommaso (Daniele Zaccaria), Chiara (Francesca Antonelli), Aldo (Massimo Dapporto), Federico (Jean-Pierre Duriez), Giorgio (Leonardo Ruta).

Ora di religione (La), Italie, 2002 (*Le sourire de ma mère*), 125 min. Production: Marco Bellocchio, Sergio Belone. Mise en scène : Marco Bellocchio. Scénario: Marco Bellocchio. Photographie: Pasquale Mari. Musique : Riccardo Giagni. Montage : Francesca Calvelli. Personnage et interprètes: Sergio Castellitto (Ezio Picciafuoco), Piera degli Esposti (Tante Maria), Gigio Alberti (Ettore) Toni Bertorello (Le comte Bulla), Chiara Conti (Diana), Jacqueline Lustig (Irene), Giannai Schicchi (Filippo Argenti).

Padre padrone, Italie, 1977, 113 min. Production: Giuliani G. De Negri. Mise en scène: Paolo Taviani, Vittorio Taviani. Scénario: Paolo Taviani. Photographie: Mario Masini. Musique: Egisto Macchi. Montage: Roberto Perpignani. Personnages et interprètes: Père(Omero Antonutti), Gavino (Saverio Marconi), Mère (Marcella Michelangeli), Gavino jeune (Fabrizio Forte), jeune berger (Marino Cenna), Sebasiano (Stanko Molnar), Cesare (Nanni Moretti).

Ragazza del lago (La), Italie, 2006, 95 min. Production: Medusa. Mise en scène: Andrea Molaioli. Scénario: Sandro Petraglia, d'après le sujet de Karin Fossum *Lo Sguardo di uno Sconosciuto*, (Milano, Frassinelli, 2002). Photographie: Raniero Civita. Musique: Teho Teardo. Montage: Giorgio Franchini. Personnages et intepètes: Commissaire Sanzio (Toni Servillo), Alfredo (Nello Mascia), David Nadal (Marco Baliani), Francesca (Giulia Michelini), femme du commissaire Sanzio (Anna Bonaiuto), Père Mario (Omero Antonutti), Corrado Calani (Fabrizio Gifuni), Chiara Canali (Valeria Golino).

Ricordati di me Italie, 2003, (*Souviens- toi de moi*), 125 min. Production: Domenico Procacci. Mise en scène: Gabriele Muccino. Scénario: Gabriele Muccino. Photographie: Marcello Montarsi. Musique: Paolo Buonvino. Montage: Claudio Di Mauro. Personnages et interprètes: Carlo Ristuccia (Fabrizio Bentivoglio), Giulia Ristuccia (Laura Morante), Valentina Ristuccia (Nicoletta Romanoff), Alessia (Monica Bellucci), Paolo Ristuccia (Silvio Muccino), Alfredo (Gabriele Lavia), Stefano Manni (Enrico Silvestrin).

Riprendimi , Italie 2008, 93 min. Production: Claudio Amendola, Francesca Neri. Mise en scène: Anna Negri. Scénario: Anna Negri, Giovanna Mori. Photographie: Gian Enrico Bianchi. Musique: Dominik Scherrer. Montage: Ilaria Fraioli. Personnages et interprètes: Lucia (Alba

Rohrwacher), Giovanni (Marco Foschi), Michela (Valentina Lodovini), Giorgio (Stefano Fresi), Eros (Alessandro Averone), Tiziana (Marina Rocco), Mara (Cristina Odasso).

Sans toi ni loi, France, 1985, 105 min. Production: Oury Milshtein. Mise en scène: Agnès Varda. Scénario: Agnès Varda. Photographie: Patrick Bossier. Musique: Joanna Bruzdowicz. Montage: Patricia Mazuy, Agnès Varda. Personnages et interprètes: Mona Bergeron, dite sans toit ni loi (Sandrine Bonnaire), Mme Landier (Macha Méril), Yolande (Yolande Moreau), Jean-Pierre (Stéphane Freiss).

Speriamo che sia femmina, Italie, 1986, 120 min. Production: Giovanni Di Clemente. Mise en scène: Mario Monicelli. Scénario: Mario Monicelli. Photographie: Camillo Bazzoni. Musique: Nicola Piovani. Montage: Ruggero Mastroianni. Personnages et interprètes: Elena (Liv Ullmann), Claudia (Catherine Deneuve), Leonardo (Philippe Noiret), Franca (Giuliana de Sio), Lolli (Stefania Sandrelli), zio Gugo (Bernard Blier), Nardoni (Giuliano Gemma).

Tano da morire, Italie, 1997, 80 min. Production: Leos Kamsteeg, Donatella Palermo. Mise en scène: Roberta Torre. Scénario: Enzo Paglino, Gianluca Sodaro. Photographie: Daniele Cipri. Musique: Nino D'Angelo. Montage: Giogio Franchini. Personnages et interprètes: Tano Guarrasi (Ciccio Guarino), Enzo (Enzo Paglino), Franca Guarrasi (Mimma De Rosalia), Caterina (Maria Aliotta), Modesta (Annamaria Confalone), Rosa (Adele Aliotta), Don Paliddu Billizza (Vincenzo di Lorenzo).

Trading places, USA, 1983, (Un fauteuil pour deux, France, 1983), 118 min. Production: Aaron Russo. Mise en scène: John Landis. Scénario: Timothy Harris, Herschel Weingrod. Photographie: Robert Paynter. Musique: Elmer Bernstein. Montage: Malcolm Campbell. Personnages et interprètes : Louis Winthorpe III (Dan Aykroyd), Billy Ray Valentine (Eddie Murphy), Coleman (Denholm Elliott).

Ultimo bacio, (L'), Italie, 2001, (*Juste un baiser*), 115 min. Production: Domenico Procacci. Mise en scène: Gabriele Muccino. Scénario: Gabriele Muccino. Photographie: Marcello Montarsi. Musique: Paolo Buonvino. Montage: Claudio Di Mauro. Personnages et interprètes: Carlo (Stefano Accorsi), Giulia (Giovanna Mezzogiorno), Anna (Stefania Sandrelli), Alberto (Marco Cocci), Marco (Pierfrancesco Favino), Livia (Sabrina Impacciatore), Arianna (Regina Orioli)

Vertigo, USA 1959, 128 min. Production : Alfred Hitchcock. Mise en scène: Alfred Hitchcock. Scénario: Alec Coppe, Samuel A. Taylor. Photographie: Robert Burks. Musique: Bernard Herrmann. Montage: George Tomasini. Personnages et interprètes: John 'Scottie' Ferguson (James Stewart), Judy Barton (Kim Novak), Midge Wood (Barbara Bel Geddes), Gavin Elster (Tom Helmore), Coroner (Henry Jones), Scottie's Doctor (Raymond Bailey).

Vivement dimanche, France, 1983, 110 min. Production: Les Films du Carrosse, Soprofilms, Antenne 2. Mise en scène: François Truffaut. Scénario: François Truffaut, Suzanne Schiffmann, Jean Aurel, d'après le roman de Charles Williams *The Long Saturday Night* (Minnesota, Fawcett Gold Medal, 1962). Photographie: Nestor Almendros. Musique: Georges Delerue. Montage: Martine Barraqué. Personnages et interprètes: Fanny Ardant (Barbara Becker), Jean-Louis Trintignant (Julien Vercel), Jean-Pierre Kalfon (Le père Massoulier), Philippe Laudénbach (Maître Clément), Philippe Morier-Genoud (Santelli). Catherine Sihol (Marie-Christine Vercel).

Vogliamo anche le rose, Italie 2008, 85 min. Production: Gianfilippo Pedote, Francesco Virga. Mise en scène: Alina Marazzi. Scénario: Alina Marazzi. Musique: Ronin. Montage: Ilaria Fraioli. Personnages et interprètes: Anita (Anita Caprioli), Teresa (Teresa Saponangelo), Valentina (Valentina Carnelutti).

Wait Until Dark (Seule dans la nuit), Usa 1967, 108 min. Production: Mel Ferrer, Warner Bros. Pictures. Mise en scène: Terence Young. Scénario: Robert Carrington, Jane Howard Carrington, d'après un sujet de Frederick Knott. Photographie: Henry Mancini. Musique: Henry Mancini. Montage: George Jenkins. Personnages et interprètes: Susy Hendrix (Audrey Hepburn), Roat / Harry Roat Jr / Roat Sr (Alan Arkin), Mike Talman (Richard Crenna).

V. 3. Transductions Filmiques

Amore molesto (L'), Italie, 1995, 104 min. Production: Teatri Uniti. Mise en scène: Mario Martone. Scénario: Mario Martone. Photographie: Luca Bigazzi. Musique: Steve Lacy, Alfred Schittke. Montage: Jacopo Quadri. Personnages et interprètes: Delia (Anna Bonaiuto), Amalia (Angela Luce), oncle Filippo (Gianni Cajafa), Antonio (Peppe Lanzetta), Amalia jeune (Licia Maglietta), Signora De Riso (Anna Calato), père de Delia (Italo Celoro), Delia enfant (Carmela Pecoraro), Caserta (Giovanni Viglietti), Rosaria, soeur de Delia (Lina Polito), Caserta en flashbacks (Enzo De Caro), oncle Filippo en flashbacks (Francesco Paolantoni), médecin légal (Piero Tassitano), Wanda, soeur de Delia (Marita D'Elia).

Arrivederci amore ciao, Italie, 2006, 107 min. Production: Conchita Airolti, Dino Di Dionisio. Mise en scène: Michele Soavi. Scénario: Marco Colli. Photographie: Giovanni Mammolotti. Musique: Andrea Guerra. Montage: Anna Rosa Napoli. Personnages et interprètes: Giorgio Pellegrini (Alessio Boni), Vice-commissario Ferruccio Anedda (Michele Placido), Flora (Isabella Ferrari), Roberta nicknamed 'Robi' (Alina Nadelea), Sante Brianese (Carlo Cecchi), Sergio Cosimato (Antonello Fassari), Francisca (Marjo Berasategui), Pasquale aka 'Vesuviano' (Riccardo Zinna), Gaetano (Alessio Caruso), Ciccio Formaggio (Max Mazzotta).

Auguri professore, Italie, 1997, 105 min. Production: Vittorio Cecchi Gori, Rita Rusic. Mise en scène: Riccardo Milani. Scénario: Sandro Petraglia. Photographie: Alessandro Pesci. Musique: Claudio Guidetti. Montage: Enzo Meniconi. Personnages et interprètes: Professor Lipari (Silvio Orlando), Luisa (Claudia Pandolfi), Preside (Duilio Del Prete), (Claudia Della Seta), (Lorenzo Alessandri), (Claudio Remondi), (Lucio Allocca), Prof.ssa Sollazzo (Imma Piro), Gianni Ferreri (Gianni Ferreri).

Branchie, Italia, 1999, 104 min. Production: Iterfilm & Alia film. Mise en scène: Francesco Ranieri Martinotti. Scénario: Niccolò Ammaniti. Photographie : Marco Cristiani, Philippe Antonello, Francesca Dall'Olio. Musique: Andrea Rocca. Montage: Mauro Bonanni. Personnages et interprètes: Marco Donati (Gianluca Grignani,) (Paola Quattrini), Subotnik (Tomas Arana), Livia (Valentina Cervi), (Andrea Bove), (Malavika Singh), (Enzo Limardi), (Gianluca Gobbi), Olivier (Christopher Buchholz).

Bruttina stagionata (La), Italie, 1996, 90 min. Production: Goodtime Entreprise. Mise en scène: Anna Di Francisca. Scénario: Beatrice Scarpato. Photographie: Luigi Verga. Musique: Pasquale Filastò, Aidan Zammit. Montage: Simona Paggi. Personnages et interprètes: Marilina (Carla Signoris), Olimpia (Edy Angelillo), mère de Marilina (Milena Vukotic), Berto (Angelo Sorino), Nicky Accardi (Fabrizio Gifuni), Ian (Tony Nardi), mère de Olimpia (Isabella Biagini), Alessio (Dario Bergesio).

Denti, Italie, 2000, 96 min. Production: Vittorio Cecchi Gori, Maurizio Totti. Mise en scène: Gabriele Salvatores. Scénario: Gabriele Salvatores. Photographie: Italo Petriccione. Musique: Eraldo Bernocchi, Federico De Robertis, Teho Teardo. Montage : Massimo Fiocchi. Personnages et interprètes: Antonio (Sergio Rubini), mère d'Antonio (Anouk Grinberg), Luca (Tom Novembre), Mara (Anita Caprioli), Oncle Nino (Fabrizio Bentivoglio), Dr. Cagnano (Paolo Villaggio).

Giorno perfetto (Un), Italie, 2008, 105 min. Production: Domenico Procacci. Mise en scène: Ferzan Ozpetek. Scénario: Sandro Petraglia. Photographie: Fabio Zamarion. Musique: Andrea Guerra. Montage: Patrizio Marone. Personnages et interprètes: Emma (Isabella Ferrari), Antonio (Valerio Mastandrea), Elio Fioravanti (Valerio Binasco), Maja (Nicole Grimaudo), Aris (Federico Costantini), Mara (Monica Gueritore), Silvana (Angela Finocchiaro), Adriana (Stefania Sandrelli), Valentina (Nicole Murgia), Kevin (Gabriele Paolino), Camilla (Giulia Salerno).

Guerra degli Antò (La), Italia, 1999, 98 min. Production: Cecchi Gori. Mise en scène: Riccardo Milani. Scénario: Riccardo Milani, Sandro Petraglia, Domenico Starnone. Photographie: Alessandro Pesci. Musique: Avion Travel. Montage : Marco Spoletini. Personnages et interprètes: Antò Lu Purk (Flavio Pistilli), Antò Lu Malatu (Federico Di Flauro), Antò Lu Zorru (Paolo Setta), Antò Lu Zombi (Danilo Mastracci), Sballesrera

(Regina Orioli).

In principio erano le mutande, Italie, 1998, 96 min. Production: Mastrofilm, Medusa Produzione. Mise en scène: Anna Negri. Scénario: Doriana Leoneff, Anna Negri. Photographie: Giovanni Cavallini. Musique: Dominik Scherrer. Montage: Jacopo Quadri. Personnages et interprètes: Imma (Teresa Saponangelo), Teresa (Stefania Rocca), Michele (Bebo Storti), Tasca (Filippo Timi), Lady Driver (Monica Scattini), Marco (Pao Pei Andreoli).

Io non ho paura, Italia, 2003, 108 min, Production: Colorado Film. Mise en scène: Gabriele Salvatores. Scénario: Francesca Marciano, Niccolò Ammaniti. Photographie: Italo Petriccione. Musique: Ezio Bosso, Pepo Scherman. Montage: Massimo Fiocchi. Personnages et interprètes: Sergio (Diego Abatantuono), Pino (Dino Abbrescia), Anna (Aitana Sánchez-Gijón), Michele (Giuseppe Cristiano), Filippo (Mattia Di Pierro).

Io Speriamo che me la cavo, Italie, 1992, 100 min. Production: Mario Cecchi Gori, Vittorio Cecchi Gori, Ciro Ippolito. Mise en scène: Lina Wertmüller. Scénario: Alessandro Bencivenni, Leonardo Benvenuti. Photographie: Carlo Tafani, Gianni Tafani. Musique: Pino D'Angiò, Greco. Montage: Pierluigi Leonardi. Personnages et interprètes: Marco Sperelli (Paolo Villaggio), preside (Isa Danieli), custode (Gigio Morra), cartolaio (Sergio Solli), Esterina (Ester Carloni), Ludovico Mazzullo (Paolo Bonacelli).

Jack Frusciante è uscito dal gruppo, Italia, 1996, 100 min. Production: Romano Cardarelli. Mise en scène: Enza Negroni. Scénario: Massimo Canalini. Photographie: Alessio Gelsini Torresi. Musique: Umberto Palazzo. Montage: Roberto Missiroli. Personnages et interprètes: Alex (Stefano Accorsi), Adelaide (Violante Placido), Martino (Alessandro Zamattio), Valentina (Barbara Livi), Tony (Andrea Manai), (Riccardo Pedrazzoli).

Leggenda del pianista sull'oceano (La), Italia, 1998, 165 min. Production : Franco Cristaldi. Mise en scène: Giuseppe Tornatore. Scénario: Giuseppe Tornatore. Photographie: Lajos Koltaj. Musique: Ennio Morricone. Montage: Massimo Quaglia. Personnages et interprètes: Danny Boodmann T.D. Lemon Nineteen Hundred '1900' (Tim Roth), Max Tooney (Pruitt Taylor Vince), Danny Boodmann (Bill Nunn), Jelly Roll Morton (Clarence Williams III), ragazza (Mélanie Thierry).

Lunga vita di Marianna Ucrìa (La), Italie, 1997, 108 min. Production: Danilo Donati. Mise en scène: Roberto Faenza. Scénario: Roberto Faenza. Photographie: Tonino Delli Colli. Musique: Franco Piersanti. Montage: Roberto Perpignani. Personnages et interprètes: Marianna Ucria (Emmanuelle Laborit), Grass (Bernard Giraudeau), Maria (Laura Morante), Duca Signoretto (Philippe Noiret), Giuseppa (Laura Betti), Pretore Camaleone (Leopoldo Trieste), Saro (Lorenzo Crespi), Duca Pietro

(Roberto Herlitzka), Fiammetta (Silvana Gasparini), (Fabrizio Bentivoglio).

Melissa P., Italie, France, Espagne, 2006, 100 min. Production: Francesca Neri, Claudio Amendola, José Ibanez. Mise en scène : Luca Guadagnino. Scénario: Barbara Alberti, Cristiana Farina, Luca Guadagnino. Photographie : Mario Amura. Musique: Lucio Godoy. Montage Walter Fasano. Personnages et interprètes: Melissa :(María Valverde), Daria, la mère de Melissa (Fabrizia Sacchi), Elvira, la grand-mère (Géraldine Chaplin).

Non ti muovere (À corps perdu), Italie, 2004, 125 min. Production: Marco Chimenz, Giovanni Stabilini, Riccardo Tozzi. Mise en scène: Sergio Castellitto. Scénario: Margaret Mazzantini. Photographie: Gianfilippo Corticelli. Musique: Lucio Godoy. Montage: Patrizio Marone. Personnages et interprètes: Italia (Penélope Cruz), Timoteo (Sergio Castellitto), Elsa (Claudia Gerini).

Quo Vadis, Baby?, Italie, 2005, 103 min. Production: Colorado Film, Medusa Film. Mise en scène: Gabriele Salvatores. Scénario: Gabriele Salvatores, Fabio Scamoni. Photographie: Italo Petriccione. Musique: Ezio Bosso. Montage: Claudio Di Mauro. Personnages et interprètes: Andrea Berti (Gigio Alberti), Giorgia Cantini (Angela Baraldi), capitano Cantini (Luigi Maria Burruano), Lucio (Elio Germano), commissario Bruni (Andrea Renzi) Ada (Claudia Zanella).

Scuola (La), Italie, 1995, 104 min. Production: Vittorio Cecchi Gori. Mise en scène: Daniele Luchetti. Scénario: Daniele Luchetti, Stefano Rulli, Sandro Petraglia. Photographie: Alessio Gelsini Torresi. Musique: Bill Frisell. Montage: Mirco Garrone. Personnages et interprètes: Vivaldi (Silvio Orlando), Mrs. Majello (Anna Galiena), Sperone (Fabrizio Bentivoglio), Cirrotta (Antonio Petrocelli), Gana (Anita Zagaria), Lugo (Enrica Maria Modugno), Mattozzi (Vittorio Ciorcalo).

Se devo essere sincera, Italie, 2004, 107 min. Production: Beppe Ceschetto, Maurizio Feverati. Mise en scène: Davide Ferrario. Scénario: Luciana Littizzetto, Anna Pavignano, Davide Ferrario, Photographie: Fabio Cianchetti. Musique: Fabio Barovero. Scénographie : Cristina Francioni, Montage: Claudio Cormio. Personnages et interprètes: Adelaide (Luciana Littizzetto), Commissaire Gaetano (Neri Marcorè), Renzo (Dino Abbrescia), Arturo (Fabio Troiano), Gina (Donatella Finocchiaro), Eselda (Lidia Biondi).

Tutti giù per terra, Italie, 1997, 98 min. Production: Gianfranco Piccioli. Mise en scène: Davide Ferrario. Scénario: Davide Ferrario. Photographie: Giovanni Cavallini. Musique: C.S.I.. Montage: Luca Gasparini, Claudio Cormio. Personnages et interprètes: Walter (Valerio Mastandrea), Père de Walter (Carlo Monni), Valeria (Benedetta Mazzini),

Castracan (Gianluca Gobbi), Beatrice (Anita Caprioli), Madre Walter (Adriana Rinaldi).

Ultimo Capodanno (L'), Italia, 1998, 109 min. Production: Sorpasso Film. Mise en scène: Marco Risi. Scénario: Niccolo' Ammaniti, Marco Risi. Photographie: Maurizio Calvesi. Musique: Andrea Rocca. Montage: Franco Fraticelli. Personnages et interprètes : Giulia Giovannini (Monica Bellucci), Lisa (Francesca D'aloja), Signora Rinaldi (Angela Finocchiaro), Gaetano (Beppe Fiorello), Enzo Di Girolamo (Marco Giallini).

Voci, Italie, 2000, 100 min. Production: Mariella Li Sacchi. Mise en scène: Franco Giraldi. Scénario: Serena Brugnolo, Alessio Cremonini. Photographie: Marco Pontecorvo. Musique: Maurizio Abeni. Montage: Marina Vatteroni. Personnages et interprètes: Ludovica (Sonia Bergamasco), Sabrina (Rossella Bergo), Augusta (Erika Blanc), Michela (Valeria Bruni Tedeschi), Glauco (Gabriele Lavia), Nando Pepi (Miki Manojlovic), Angela (Gabiella Pession), Adele (Imma Piro).

Volevo i pantaloni, Italie, 1990, 97 min. Production: Rete Italia, Cecchi Gori Group - Tiger Cinematografica. Mise en scène: Maurizio Ponzi, Giulia Fossà. Scénario: Leonardo Benvenuti, Lara Cardella. Photographie: Maurizio Calvesi. Musique: Giancarlo Bigazzi. Montage: Sergio Montanari. Personnages et interprètes: Annetta (Giulia Fossà), Grazia (Lucia Bosé), Zia Vannina (Ángela Molina), Angelina (Natasha Hovey), Zio Vincenzino (Pino Colizzi), Michele (Luciano Catenacci).

Volpe a tre zampe (La), Italie , 2002, 88 min. Production: Sacherfilm. Mise en scène: Sandro Dionisio. Scénario: Francesco Costa, Sandro Dionisio. Photographie: Cesare Accetta. Musique: Giuliano Taviani. Montage : Jacopo Quadri. Personnages et interprètes: Ruth (Miranda Otto), Doris (Nadja Uhl), Lucia (Angela Luce), il generale (Tomas Arana), Vittorio (Alberto Nolano), Sabatino (Franco Iavarone), Pietro Formicola (Aldo Bufi Landi).