

PREMESSA

*“Non ho niente da insegnare a nessuno,
perché non penso di essere un buon esempio,
avendo fatto molto errori”*

Wong Kar-Wai durante la sua “Lezione di cinema” a Cannes (in AA.VV., 2007, p. 136)

1.

Quando mi è stato chiesto di scrivere questo libro era da almeno venticinque anni che non leggevo testi di cinema in modo sistematico. Finiti gli studi universitari nel 1983 con una tesi in Storia e Critica del Cinema su *La funzione del genere nell'epoca dello studio system. Problemi di teoria dei generi cinematografici*, come molti altri giovani appassionati di cinema avevo abbandonato la riflessione teorica per tentare la strada della regia, che all'epoca mi pareva più seducente della carriera accademica o dell'attività critica. Pochi mesi dopo la laurea andai a far gavetta negli Stati Uniti, paese in cui il cinema riveste un'importanza sociale impensabile in Italia, e in cui l'*azione* domina sempre sulla riflessione e l'analisi. Mi adeguai rapidamente alla nuova realtà. Le mie letture critico-teoriche divennero sporadiche e orientate principalmente a fini *pratici*: la realizzazione di un certo film, il desiderio di conoscere o riflettere su una determinata tecnica, la poetica di questo o quel regista particolarmente amato, e via discorrendo.

Quando nel 1996 ho conosciuto Nicoletta Micheli, mia moglie si occupava di alfabetizzazione al linguaggio audiovisivo con l'associazione Ombre Elettriche, di cui faceva parte anche il futuro regista Daniele Vicari. Oltre a tenere corsi nelle scuole medie superiori, Ombre Elettriche lavorava intensamente sugli aspetti teorici della didattica del linguaggio audiovisivo ¹. Il loro metodo di insegnamento era squisitamente dialogico e non prevedeva alcuna imposizione dall'alto. Partendo dalla realtà oggettiva delle immagini e dei suoni del film, il docente doveva prima di tutto analizzare le reazioni degli studenti, per poi arrivare, *insieme* a loro, alla lettura del senso di una

¹ Per approfondire le proposte didattiche di Ombre Elettriche si vadano MEDICI/VICARI (2004) e MICHELI/STORNELLI (2005).

data inquadratura o sequenza. Devo ammettere che quando Nicoletta mi dava da leggere i testi elaborati dall'associazione provavo una vaga sensazione di fastidio, intensificata dall'idiosincrasia per il loro linguaggio specialistico, a tratti ermetico. Più di tutto, pur apprezzando i loro sforzi per la formazione di spettatori critici e consapevoli, ritenevo che questo tipo di ricerca non potesse avere alcuna ricaduta sul fare cinema, sulla pratica.

Nel 2005, Nicoletta lanciò ai nostri amici della Magda Film l'idea di realizzare un lungometraggio sulla figura di Maria di Nazaret². I produttori, pur provenendo come noi da un ambiente laico, rimasero colpiti dall'angolazione proposta e decisero di affidarci la scrittura del trattamento e poi della sceneggiatura. Nicoletta scrisse la prima versione di entrambi. Non aveva mai scritto una sceneggiatura, né alcunché di narrativo, e, comprensibilmente, non tutto era riuscito. Eppure, mai prima d'allora avevo letto una sceneggiatura così *pensata* per il cinema, capace coscientemente di valorizzare su carta le proprietà di questo linguaggio espressivo. Forse a una lettura esterna poteva apparire ostica, perché priva di quelle sottolineature letterarie che tanto piacciono ai produttori - ma che costituiscono una delle principali ragioni per cui determinate sceneggiature, di cui si dice un gran bene prima di essere realizzate, non funzionano poi sullo schermo. Ma se si leggeva la sceneggiatura con l'immaginazione necessaria a un testo *fantasma* - quale ogni copione cinematografico è - il film scorreva letteralmente davanti agli occhi.

Mi accorsi allora come era stata proprio la sua competenza nell'analisi testuale - e la peculiare dinamica del metodo di insegnamento di Ombre Elettriche - ad averla avvicinata in modo inatteso al cuore della scrittura per il cinema: non solo si *vedeva* il film leggendo, ma il testo scritto avrebbe reso più facile, nonché più ricco e incisivo, il lavoro sul set.

Memore di quanto imparato, quando mi è stata proposta la redazione di questo volume ho accettato nella speranza di stare facendo un doppio, parallelo servizio. Il primo a me stesso: avevo l'occasione di riannodare i fili di una riflessione attorno al cinema, alla sua natura, al suo

² Il film si intitola *Io sono con te* (2010) prodotto da Colorado, Magda e Rai Cinema con il sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

linguaggio, troppo a lunga interrotta. In secondo luogo, potevo cercare di offrire agli aspiranti registi, agli studiosi di cinema, nonché ai semplici appassionati, uno strumento utile a ragionare sulla necessità, spesso sottovalutata o peggio ancora negletta, del dialogo tra teoria e prassi.

2.

Ci sono stati momenti, nella storia del cinema, in cui questo dialogo è stato non solo vivace, ma anche fecondo. Stiamo parlando dei primi anni del cinema sovietico, dell'epoca delle avanguardie, del neorealismo italiano, fino alla stagione delle *nouvelle vague* e dei movimenti cinematografici degli anni '60-'70. Durante questi periodi, tra riflessione teorica e pratica cinematografica vi era uno scambio continuo che spingeva i cineasti e gli studiosi (critici e teorici) ad interrogarsi vicendevolmente sul *perché* e sul *come* dei rispettivi campi (anche quando non assumeva le traiettorie estreme dei critici-registi francesi usciti dall'esperienza dei *Cahiers du cinéma*). Nel nostro paese, nel dopoguerra, era abituale vedere registi del calibro di Antonioni o Visconti, letterati come Elio Vittorini o Italo Calvino, Alberto Moravia o Salvatore Quasimodo, scrivere su riviste come *Cinema Nuovo* diretta da Guido Aristarco, o *Bianco e Nero* fondata da Luigi Chiarini, che ospitavano interventi di importanti studiosi quali Rudolf Arnheim, André Bazin, Siegfried Kracauer, Georges Sadoul. Il dialogo tra questi protagonisti della scena cinematografica e culturale era talvolta tempestoso e prolisso, ma bisogna avere l'onestà di affermare che se l'Italia ha dato al mondo un cinema degno di memoria non è stato solo merito dei registi: i film dei vari Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni, ecc. nascevano nel contesto di un dibattito a 360 gradi attorno a un'idea di cinema che era al contempo un'idea di mondo. Un dibattito aperto a cineasti e studiosi, senza pregiudizi, barriere o rivendicazioni territoriali.

Negli anni successivi, soprattutto in Italia, questo dibattito si è inaridito, sprofondata in un'elucubrazione esoterica, figlia di ideologismi e settarismi, che hanno allontanato prima il pubblico dei lettori e poi, man mano, i protagonisti stessi. I quali hanno finito per smettere di cercarsi, impoverendo le rispettive sfere di azione: i cineasti cessando man mano di riflettere

sull'oggetto della loro prassi, convinti di non avere più nulla su cui ragionare; mentre agli studiosi non è più parso utile confrontarsi con chi il cinema lo realizza, preferendo circoscrivere il proprio contributo alla pura visione critica, isolandola dalla caldaia da cui tutto origina, senza di cui ogni discorso è lettera morta.

Il risultato è che, oggi come oggi, tra critici/teorici e registi il dialogo è pressoché spento, ridotto ad aneddotica o, al massimo, a discussione sulle poetiche. Un processo che ha finito, oltretutto, per contribuire alla perdita di visibilità sociale del cinema, sempre più ridotto a mera occasione di intrattenimento e consumo superficiale.

Riprendere il filo del discorso, da questo punto di vista, significa gettare un sasso nello stagno dei rapporti tra chi il cinema lo fa e chi lo analizza e studia. Non perché una delle due parti si senta in dovere di “dettare la linea”, ma nella speranza di promuovere un dialogo utile alla costruzione del cinema e degli spettatori di domani.

3.

Per quanto la parola regista venga utilizzata anche in altri ambiti audiovisivi, in questa sede si parlerà esclusivamente di regia di film di finzione narrativa. Sebbene le tematiche coinvolte appartengano anche alla sfera dei prodotti seriali per la televisione, dei film sperimentali, dei videoclip, animazione, pubblicità, contenuti per Internet e spettacoli televisivi in diretta, i registi operanti in questo settori, devono affrontare una serie di questioni specifiche che esulano dal campo di questa ricerca e la cui peculiarità è tale da meritare una trattazione distinta e non sommaria.

Lo stesso vale per i registi di documentari, un terreno dove i punti di contatto con il cinema di finzione narrativa sono più evidenti e ambigui. Anche in questo caso, considerata la vastità della materia, mi limiterò a fornire alcuni spunti di riflessione attorno all'idea del cosiddetto

documentario di creazione, quello che si differenzia dalle altre forme di narrazione del reale proprio per il marcato ruolo svolto dal regista nella costruzione del testo nella prospettiva del racconto ³.

Nell'ottica di fornire un'introduzione alla professione della regia cinematografica, questo volume si propone come *testo pratico*, bensì non come *manuale* in senso stretto, del tipo "Diventa-regista-in-tre-settimane" o "Tutti i segreti della regia". Tanto meno è l'esposizione dei miei personali convincimenti sulla essenza della regia cinematografica: non ne ho l'autorità, né penso che potrebbero interessare qualcuno ⁴. Seguendo passo dopo passo l'ideazione e realizzazione di un film, e utilizzando soprattutto le testimonianze di altri registi, affronterò problemi pratici che si innestano costantemente su riflessioni teoriche e da queste ricadono sull'agire: che cos'è la regia? Che cos'è un regista? Che cosa fa e come lo fa? Per chi lo fa?

Considerato il bacino dei possibili utenti, farò generalmente riferimento all'attività cinematografica come oggi è intesa in campo europeo, in particolare in quello italiano. Per forza di cose, affronterò alcune questioni in maniera sommaria e frettolosa, e i rimandi bibliografici non sempre potranno rendere conto di tutte le implicazioni. Dovendo scegliere, ho preferito non rendere troppo indigesta la lettura, appesantendo inutilmente un percorso già di suo corposo. Ad altri, se lo ritengono, il compito di approfondire i numerosi punti lasciati a margine, o che avrebbero meritato ben più ampia trattazione.

Più che delle risposte, infine, l'obiettivo di questo volume è di offrire degli stimoli, dei possibili percorsi, lasciando poi a ciascuno il compito di trovare le soluzioni secondo la propria storia e le proprie necessità. Non è un testo normativo, dunque, ma una sorta di laboratorio che, lungi dal voler

³ Ossia escluderemo dalla trattazione i documentari con taglio giornalistico, i filmati industriali o scientifici, i documentari didattici, ecc. Per una definizione di *documentario di creazione* si veda: NICHOLS (2006) e GAUTHIER (2009).

⁴ Esemplari alti e autorevoli di questa produzione sono gli omonimi *Fare un film* di Federico Fellini (1980) e Sidney Lumet (1996). Ricchi di spunti di riflessione e aneddoti rivelatori, questi testi, però, rischiano sempre, loro malgrado, di sfociare nel normativo: nel primo caso, perché le metodologie proposte sono strettamente legate al tipo di cinema fatto da Fellini; nel secondo perché Lumet rischia di far coincidere la realizzazione di un film hollywoodiano con il cinema *tout court*.

affrontare tutti i problemi del fare cinema, cerca di proporre un metodo di ragionamento più che un metodo di regia.

Senza mai dimenticare che quello del cinema è prima di tutto un *lavoro*, sia nel senso di mestiere, professione, ma anche di “fatica” dal latino *labor*, e prima ancora dal sanscrito *rabh-ate* “afferrare, prendere”, che gli antichi intendevano come “volgere il desiderio verso qualcuno”, ove la vocazione comunicativa, relazionale, significativa del lavoro era espressa in termini inequivocabili.

4.

Come anticipato, oltre che alla mia esperienza, farò continuamente riferimento a dichiarazioni di altri registi. Non esaminerò mai le loro individuali, legittime e insindacabili scelte collegate a poetiche personali, a meno che da queste non se ne possano ricavare delle indicazioni generali, tali da porre interrogativi che esulano dal percorso soggettivo. Ad esempio, se un cineasta come Tim Burton dichiara di preferire gli obiettivi da 21 millimetri (TIRARD, 2004, p. 135) per l’influenza subita dal cinema di animazione - settore in cui ha mosso i primi passi - è evidente che da un’affermazione di questo tipo è difficile ricavare un qualche principio generale. Se, invece, lo stesso Burton, poche righe dopo, sostiene di non *coprire* molto - ossia di non girare la stessa scena da più punti di vista - e motiva questa decisione da un doppio punto di vista economico (fa risparmiare tempo cioè soldi, ma facilita anche il montaggio perché non pone troppe variabili), è evidente che qui ci troviamo di fronte a un’affermazione che assume una valenza condivisibile, perché trascende lo stile e l’universo poetico di questo regista (pur essendo evidentemente funzionale ad essi).

La selezione delle dichiarazioni non è per nulla esaustiva, né rappresentativa di alcuna specifica tendenza, anche se risente indubbiamente di alcune letture privilegiate - il cinema americano e quello italiano del dopoguerra, ma anche la stagione del cinema sovietico, della *nouvelle vague* e del *Junger Deutscher Film* - e comprende per lo più nomi di cosiddetti *maestri* e pochi contemporanei. Quest’ultima non era una direzione obbligata, né è frutto di una auto-imposta

predilezione personale, ma nasce dalla verifica sul campo di quanto dicevamo sopra: nel passato, i cineasti più importanti sapevano *anche* ragionare sul cinema e esprimere concetti che andavano al di là della loro personale poetica. Tutte qualità che oggi sembrano essersi affievolite, per non dire smarrite ⁵. Certo, era più facile esprimere concetti originali agli albori della storia di questo linguaggio, quando il cinema era ancora una prateria vergine e tutto appariva *per la prima volta*. Ma scoprire come alcuni cineasti degli anni '20 siano stati in grado di offrire considerazioni attuali su argomenti tuttora all'ordine del giorno, significa toccare con mano la crisi della riflessione sul cinema da parte dei suoi realizzatori iniziata dopo gli anni '70. Una decadenza che non dipende affatto dalla mancanza di stimoli o materie di indagine, ma dalla rinuncia generalizzata all'analisi quale strumento di creazione, alla riflessione teorica quale laboratorio di pratica.

In questi cent'anni e più, i problemi (e i propositi) affrontati dai cineasti sono in effetti rimasti più o meno gli stessi: quelli che sono cambiati sono i supporti tecnici, gli strumenti dell'interpretazione e, soprattutto, le modalità di interazione con la realtà. In questa prospettiva, la storia del cinema può essere dunque vista non come una successione di film o poetiche, ma l'infinita mutazione e messa in discussione di un medesimo processo di rappresentazione del mondo. Non c'è progresso in senso determinista, ma solo una costante metamorfosi, dove non è detto che gli ultimi arrivati siano più *avanti* di chi li aveva preceduti.

5.

Questo concetto mi aiuta a introdurre una riflessione che va al di là del cinema, investendo la totalità dell'esperienza umana: l'evoluzione non è mai un percorso lineare, e ancor meno unidirezionale.

⁵ In tal senso, mi ha colpito la lettura del libro di TIRARD (2004), costituito da una serie di interviste realizzate dall'autore con venti registi celebri, a cui ha posto, più o meno, gli stessi quesiti relativi al loro mestiere. Mentre ho preso parecchi appunti nelle pagine dedicate ai cineasti nati prima del 1940, la media delle annotazioni è diminuita in modo sensibile man mano che ci si avvicinava al presente.

Per alcuni secoli, sedotti dalle conquiste della Scienza, e ancor di più dalla scienza applicata - il cinema è parte e derivato di questo percorso - abbiamo creduto che ogni campo dell'attività umana procedesse secondo un movimento piano e rettilineo: dal semplice, ossia dall'ingenuo, verso il complesso, l'evoluto, il moderno.

Questa *credenza* è oggi messa in discussione dal *di dentro* della stessa speculazione epistemologica. Ogni disciplina scientifica, nel corso del '900, è stata costretta a rivedere il proprio statuto e ad adottare termini quali *incertezza, probabilità, complessità, incompletezza*. Oltre a fare a pugni con gli assunti dei padri fondatori, fossero essi Newton o Diderot, questi vocaboli rivelano un'insospettata e profonda affinità tra queste discipline e quelle cosiddette umanistiche (filosofia, arte, storia, comunicazione in genere, ecc.), che del concetto di *alea* non potranno mai sbarazzarsi ⁶. Purtroppo, mentre da un lato assistiamo, presso una parte significativa della comunità scientifica, alla messa in discussione di convinzioni ormai indifendibili sulla inoppugnabilità delle verità della Scienza, dall'altro la percezione pubblica di questa disciplina - confusa maldestramente con la tecnologia - rimane ancorata a un'idea meccanica e determinista di Progresso. Sebbene i risultati contraddittori di una tale ideologia - sull'ambiente, ma soprattutto sulla qualità emotiva delle nostre vite - siano sotto gli occhi di tutti, i più sono ancora disposti a scommettere sulla sua capacità di garantirci il migliore dei mondi possibili.

In campo cinematografico, *mutatis mutandis*, assistiamo alla stessa dinamica. Anche qui la componente tecnologica gioca un ruolo chiave nel creare l'illusione della linearità dell'evoluzione - ad esempio nel conseguimento di una sempre maggiore verosimiglianza ⁷. Si pensi all'opinione comune secondo cui il colore è più moderno, e quindi *superiore*, al bianco e nero, il film Dolby a quello monopista, e un film dal montaggio veloce a quello bollato come *lento*. Opinioni che

⁶ Ho affrontato questi temi nel film documentario *Le pere di Adamo* (2007), prodotto dalla Orione Cinematografica.

⁷ Sul concetto di impressione di realtà legata allo sviluppo tecnologico, rimando all'indagine di COMOLLI (1982), la quale, per quanto segnata da un discutibile apparato ideologico, rimane un testo di insuperata rilevanza, aggiornato e approfondito poi in COMOLLI (2009).

diventano mercato nel momento in cui, ad esempio, le reti televisive relegano i film in bianco e nero alle fasce orarie più svantaggiate - impedendo di fatto questa scelta espressiva, dato che i finanziamenti al cinema provengono ormai in gran parte dalle televisioni. Oppure le pellicole di animazione in 3D soppiantano quelle “a due dimensioni”, obbligando le sale cinematografiche ad acquistare nuovi macchinari e ad alzare il prezzo dei biglietti.

Così, mentre la teoria dell’evoluzione di Darwin viene messa da alcuni in prospettiva ⁸, facendone emergere la natura culturale, e quindi storica e contingente, nel campo dei *gusti* cinematografici assistiamo ad una sorta di trionfo del darwinismo sociale, ossia all’esaltazione del più forte in quanto più nuovo, progredito, evoluto: un film conta perché incassa; un film senza effetti speciali è una *palla*; un film vecchio è noioso. E via discorrendo.

Il progresso, sotto questa ottica, appare niente altro che una giustificazione dello *status quo*. Una giustificazione che non riguarda solo il grande pubblico, ma su cui convergono, in una sorta di inconsapevole Santa Alleanza, produttori, distributori, cineasti, persino critici.

6.

Proprio in riferimento a quanto detto, questo lavoro adotta un approccio organico, ossia *complesso*, mutuando questo termine non a caso dalla ricerca scientifica che si occupa di fenomeni lontani dallo stato di equilibrio, dove l’accento è posto sul divenire tipico della materia vivente ⁹.

La complessità è il regno del cinema: sono infiniti i codici che vi intervengono a produrre senso. Tutto queste diverse *parti* sono collegate tra di loro e il tutto è sempre superiore alla mera somma delle parti. L’ordine di trattazione che adotto, quindi, non nasce da una gerarchia, né dalla convinzione che si possa stilare una cronologia della realizzazione di un film, ma solo da una mera

⁸ Si veda, ad esempio, da una prospettiva non tacciabile di teismo, Jerry Fodor / Massimo Piattelli-Palmarini, *Gli errori di Darwin*, Feltrinelli, Milano, 2010.

⁹ Per un introduzione all’argomento, si vedano, ad esempio: Edgar Morin, *Introduzione al pensiero complesso*, Sperling & Kupfer, Milano, 1993; Alberto Gandolfi, *Formicai, imperi, cervelli: introduzione alla scienza della complessità*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999; Benkirane Réda, *La teoria della complessità*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

esigenza espositiva. Altrettanto, ribadirò ad ogni piè sospinto come la separazione tra le varie pratiche da cui è segnata la produzione di un testo filmico è puramente concettuale, perché così come immagini e suono viaggiano sempre connessi, non si può parlare di inquadratura a prescindere dal montaggio o di montaggio a prescindere dalla sceneggiatura. Ogni momento della lavorazione di un film, ogni codice filmico o pro-filmico (scenografia, costumi, trucco, musica, ecc.), specifico o non-specifico, è collegato con il tutto e da esso dipende. Non ha senso affrontare i vari passaggi di questo iter produttivo nella loro specificità individuale, ignorandone l'iscrizione in un disegno complessivo.

Per questo, talvolta, con la speranza di non annoiare troppo il lettore, mi ritroverò a dover ripetere concetti già esposti in precedenti capitoli. Non è solo una questione di *repetita juvant*: è uno scotto che ho deciso di pagare intenzionalmente, partendo dalla consapevolezza che certi meccanismi di pensiero (come quello che considera il visivo *superiore* all'audio o l'elaborazione del montaggio *precedente* alla scrittura) sono assai difficili da intaccare e quindi necessitano di una costante attenzione.

Semmai, onde non allargare a dismisura l'orizzonte dell'indagine, analizzerò ogni aspetto del fare-cinema sempre e solo in relazione al lavoro del regista. Non parlerò quindi di scrittura, recitazione o montaggio, ecc. se non in funzione dell'intervento specifico che la regia può praticare. Per un'analisi più approfondita di ciascuno di questi aspetti, l'invito è ovviamente quello di rivolgersi ai testi che ne esaminano in modo dettagliato le dinamiche. Testi a cui non voglio certo oppormi, ma che, in qualche modo, aspiro a trascendere, perché la regia cinematografica è quell'attività che, come vedremo in seguito, non richiede di padroneggiare a fondo nessuna di queste pratiche, per quanto di esse sempre e comunque si serve, e da esse è determinata.

7.

Metto le mani avanti: questo studio parte da un assunto che nasce dall'esperienza, ma che, nel corso della riflessione e della scrittura, ho potuto verificare anche in campo speculativo.

La regia è un mestiere che opera attraverso un linguaggio dove *tutto è permesso*. Le leggi di ripresa o di montaggio di cui parlano tanti manuali, come direbbe Orson Welles, sono un mucchio di balle, eppure esistono delle regole e non vi è contraddizione tra questi due enunciati ¹⁰. La chiave è nel luogo dove individuare l'origine di queste regole: esse non possono essere dettate dall'esterno in base a principi fissati una volta per tutte, ma nascono solo dalla logica interna al testo e dalla relazione che il mittente (nel caso del cinema è un soggetto collettivo, per quanto il regista rivesta un ruolo specifico e preminente) intende stabilire con il suo destinatario implicito. Non esistono dunque norme assolute, ma solo metodi e principi contingenti eppure necessari.

La regia, secondo me, è il lavoro di chi deve costruire la coerenza di questa logica interna al testo e verificarne passo dopo passo l'efficacia comunicativa.

Questo processo non si può mai tradurre meccanicamente in una sintesi razionale e quindi riproducibile, imitabile, deducibile come una formula matematica: si diventa registi facendo così e così; un regista si comporta così e così; ecc. Sebbene buona parte degli sforzi della macchina-cinema si basi proprio sul tentativo di produrre dei parametri fissi ¹¹, come qualunque regista sa non si può pianificare tutto: l'imponderabile è parte integrante del fare-cinema. Tanto che, come vedremo, c'è addirittura chi giunge al punto di voler *provocare* l'imprevisto, teorizzandolo come elemento fondante del suo agire. Ma dire che non tutto il fare-cinema è prevedibile, pianificabile, quindi razionalizzabile, non equivale a sostenere che non lo si può indagare, comprendere, *imparare*.

Anzi, sono convinto del contrario. Dal momento in cui il lavoro della regia è riconducibile a un medesimo principio comunicativo è possibile elaborare dei metodi condivisibili, dei comuni modelli di percorso. I quali nulla tolgono all'illimitatezza della pratica testuale, ma possono favorire la consapevolezza, e rendere più efficace e originale il contributo della regia alla costruzione di un

¹⁰ Alla medesima conclusione si può giungere anche semplicemente mettendo insieme le risposte dei venti cineasti interrogati da Laurent Tirard in TIRARD (2004).

¹¹ È la domanda profonda, dal punto di vista produttivo, che stava dietro il cinema di genere hollywoodiano nell'epoca dello *studio system*, ma che presiede anche l'odierna *fiction* televisiva.

film. Sottraendo le scelte del regista - anche quelle meno *razionali* - alla palude del caso e del cosiddetto *gusto*, per restituirle alla necessità del ragionare emotivo in funzione di una comunicazione.