

# Mimmo Calopresti un desiderio etico

di Barbara Massimilla

## l'altro film

**Rapida immersione  
o istantanea onirica,  
è un dialogo  
un po' visionario sospeso  
in uno specchio  
che riflette il cinema**



Mimmo Calopresti, regista tra i più rappresentativi del cinema italiano, lo incontro nel suo ufficio romano in un clima di professionalità e gentilezza. Un lungo ed intenso dialogo dove le parole rimandano sempre ad un altrove. E' attratto dalle contraddizioni e al tempo stesso dalle radici dell'esperienza, da tutto ciò che è autentico ed essenziale. Forse non è un caso che Spielberg abbia scelto proprio lui in Italia per girare un film testimonianza sui sopravvissuti ai campi di concentramento.

B.M. In *La seconda volta*, l'attore Nanni Moretti cita Curcio sulla pietas provata verso una generazione sconfitta, a cui la società avrebbe chiesto di sacrificare la propria differenza o morire.

M.C. Quasi tutti ci ammantiamo di grandi discorsi poetici prima che veramente esista la poesia, nel film i miei toni sono dissacranti, esprimevo una riflessione su come si faceva politica in quel periodo nell'enfasi e nell'ostentazione delle parole. In quell'universo frazionatissimo la parola era come la forma nevrotica dell'esistenza, tutti avevano la teoria più giusta, alla fine penso che quel modo di far politica è diventato quelle parole lì. Io ho iniziato a far cinema pensando che fosse finalmente finita l'ora di parlare.

B.M. Sempre il protagonista in modo sarcastico rievoca lo slogan: "Colpirne uno per educarne cento".

M.C. Sì, gli slogan nascevano da grandi discorsi che ugualmente non avevano consistenza.

B.M. Nel film di Bellocchio, *Buongiorno Notte*, i brigatisti sono visti come mitomani distanti dal mondo operaio.

M.C. E' abbastanza così, la cattura di Moro ha espresso il massimo della loro potenza ed il massimo della loro incapacità, una parabola discendente dove il grande inquisitore del proletariato scopre che non c'è nessun segreto di stato, né progetto delle multinazionali, Moro prigioniero di quattro folli, veramente una questione psichiatrica...

B.M. Ma nel tuo film il professore gambizzato prova una forma di pietas per la brigatista.



M.C. Nella scrittura del film ho tentato di mantenere un equilibrio, c'è un confronto tra due nemici reali ma entrambi dovevano avere pari dignità e alla brigatista questa dignità viene riconosciuta. L'interpretazione della brigatista nel suo modo silenzioso di soffrire e di stare nella vita, rivela in ogni caso il desiderio di continuare ad esistere.

B.M. Alla fine il professore scrive alla brigatista nella lettera che però butterà: "avrei sperato e pensato che lei mi potesse aiutare"...

M.C. Quel film nasce da una storia vera in cui la brigatista dopo il suo attentato non riconosce più la vittima, che invece vorrebbe essere vista nella sua realtà umana

e non congelata dietro un'idea simbolo. Nonostante entrambi facessero sforzi per incontrarsi non sono riusciti a dirsi niente.

B.M. Sarebbe stato utopico superare posizioni così diverse, forse bisogna accettare la storia, ma a te piaceva l'idea di un contatto e del confronto.

M.C. Mi piaceva la possibilità di un riconoscimento, alla fine sono proprio i tuoi più grandi nemici che possono definirti e dirti chi sei.

B.M. E' un film che nella semplicità della storia tocca un livello d'astrazione e si sposta su un piano più universale.

M.C. Per tornare alla *pietas* non la provo verso quella



generazione, sento che ognuno deve assumersi le scelte che ha fatto e le sue responsabilità; mi sento tranquillo rispetto a quell'epoca, se lo ritenevo giusto, allora, imponevo i miei discorsi e desideri e mi scontravo. Invece le uniche persone che mi danno un'idea di *pietas* sono quelle che non possono scegliere nella vita, mentre quella generazione poteva.

B.M. Nella tua vita c'è una doppia appartenenza tra Sud e Nord e nei tuoi film si sente la questione del denaro, essere viziati o poveri e autentici.

M.C. Ho elaborato molto le mie origini, sono felice che mio padre sia andato a Torino, mi ha offerto la possibilità di cose molto diverse, ricordo quell'infanzia vissuta nell'attesa di un nuovo mondo da scoprire, quando sono arrivato al Nord mi sono sentito nel posto dove dovevo essere. Vivevamo in una casa soffitta al centro di Torino, è stato il momento più poetico della mia vita. Le



case erano aperte, si parlavano dialetti diversi, c'era un'idea di conquista e trasformazione, una spinta che ritrovo nel tassista cinese che va a vivere a New York per migliorare la qualità di vita, lo sguardo febbrile, il desiderio di realizzare i propri sogni. Non è l'esaltazione di un'appartenenza che fa di te un uomo libero. Mi dà molta felicità vedere la gente che parte, che si muove. Anche nel fare i film sono legato a quest'idea di cambiamento, di conquistare uno spazio.

B.M. Un grande desiderio, ma nei tuoi film c'è anche l'idea delle prigioni, di qualcosa che ingabbia e chiude. M.C. A Torino il quartiere delle Vallette dove c'è il carcere è una specie di prigione con i cortili più vasti. Nella vita ci sono momenti in cui non sei libero e momenti in cui lo sei, bisogna riuscire a coltivare un'aspirazione

alla libertà perché la libertà in sé non esiste, il problema sta nel difendere l'idea di scegliere, non restare prigionieri di meccanismi, è un privilegio di pochi, pochi lavorano per tenere in vita questa aspirazione.

B.M. Nei tuoi film aspirare alla libertà è anche scegliere d'amare qualcuno che sta male, prendersi cura dell'altro, essere un riferimento quasi paterno per delle donne "principesse" ferite?

M.C. L'idea d'amare è molto vicina a quella di fare un film, è un rapporto di passione. Nell'amore però sono necessari dei compromessi, come partecipare a cose che appartengono alla vita dell'altro, non credo nel mantenersi puri. E' un oscillare tra essere troppo vicini all'altro e tornare ad essere liberi.

B.M. Ora sei meno affascinato dalle prigioni?

M.C. Sono affascinato dalle prigioni perché penso che siano il posto dove più viene messa in risalto la libertà. Poi il cinema ha bisogno di cogliere le contraddizioni della vita altrimenti non esisterebbe. Se documento il lavoro in fabbrica penso alla dignità del lavoro, ma penso anche alla fatica ed al sentirsi costretti a subire più degli altri.

B.M. Rinunciare a coltivare un desiderio di creatività.

M.C. Un vero Stato democratico dovrebbe investire nella creatività più che in qualunque altra cosa.

B.M. La libertà di produrre immagini ed emozioni, mi sembra che tu dia importanza al fluire degli umori; nei tuoi film spesso compare l'acqua.

M.C. Nella creatività si alternano fasi di concepimento a fasi di eruzione. La lunga attesa in cui costruisci un film, si consuma sul set in un piccolo momento magico. Non è solo tecnica o scrittura, può accadere che tu "sei" quel-



lo che stai filmando, c'è unità tra te e le immagini che crei..

B.M. Nel senso autobiografico...

M.C. Non totalmente, ciò che appartiene alla mia vita viene elaborato dentro un altro contenitore.

B.M. Il film è come un sogno e tu sei un po' dappertutto, alcune parti ti rappresentano di più, altre meno, ma il discorso delle immagini ha una sua verità.

M.C. Lavoro poco con la tecnica, costruisco una narrazione dove i contenuti autobiografici non sono permeati su me stesso, ma vagano in modo impercettibile e visionario. Il cinema è in assoluto l'antiretorica. Un regista oltre che essere autore è anche spettatore del suo film.

B.M. Amore, tradimento, etica, nei tuoi film più intimisti si allude ad un sentimento ideale.

M.C. Nelle storie si tende verso l'ideale, consapevoli che non sarà così.

B.M. L'idealizzazione può cedere all'integralismo...

M.C. E' bello provarci. Il cinema si confronta con la bellezza, racconta come il bello si trasformi, se penso ai sentimenti penso all'idea di bellezza e li immagino come un paesaggio, in *Preferisco il rumore del mare*, è la visione di un mare calmo, perfetto.

B.M. A fronte di questo c'è l'amore ferito di cui prendersi cura...

M.C. Non sono ottimista sui risultati, ma vale la pena vivere la bellezza dell'esperienza, non averne paura e accettare il sacrificio. Nei film mi piace rappresentare il paesaggio degli affetti.

B.M. Nel film *La felicità non costa niente*, il personaggio dell'operaio e quello della suora sono a mio avviso due figure chiave, che offrono un contenitore alla sofferenza del protagonista, indicano una strada. L'operaio morto a causa dell'inadempienza dell'architetto, diventa una presenza fantasmatica che gli vive accanto, e gli permette di elaborare colpe e lutto.

M.C. L'operaio e la suora sono gli unici nel film che comprendono il valore del tempo della vita, il protagonista è immerso invece in una dimensione atemporale. Il film oscilla tra realtà e irrealtà.

B.M. Credo che sia uno di quei film che segnano una fase di passaggio.

M.C. Per riconquistare la responsabilità occorre passare attraverso le perdite, lasciare dietro di sé il teatrino finto degli affetti, assumersi le separazioni, descrivere in modo autentico i contenuti che ti sono più vicini, qualunque essi siano. Oggi non sopporto più che i film siano prigionieri di un meccanismo produttivo che li ha creati, sei tu che fai il cinema e non il cinema che fa i registi ●

