



**Il profumo dell'aria.
Conversazione con Krzysztof Kieslowski**

Prefazione

L'intervista ormai si è conclusa. Siamo appena tornati ai nostri silenzi, mentre Krzysztof Kieslowski mi guarda: si direbbe piuttosto soddisfatto di aver mantenuto intatta la sua perenne insoddisfazione. Gli occhi celesti, leggermente glaciali, mi fissano da dietro il fumo dell'immane, ennesima sigaretta: sembra cercare di capire se c'è ancora dell'altro. Ha risposto con lucidità a tutte le mie domande, con il disincanto di chi ha già riflettuto a lungo su quanto gli viene chiesto. Del resto, come recita il titolo di un'intervista rilasciata da Kieslowski a Tadeusz Sobolewski, uscita su «Film» qualche giorno dopo la nostra conversazione, tutte le domande finiscono per essere *sempre le stesse domande*. Ma le risposte non sono mai le stesse: come la vita, le risposte crescono, si moltiplicano, cambiano fino a contraddirsi. Kieslowski spesso ha risposto alle mie domande ponendosi ancora altre domande. Non soddisfatto finché non gli sembrava di aver trovato l'espressione giusta, è tornato sulle questioni, pensando a lungo tra una frase e l'altra, molte volte rimettendo in discussione le sue stesse risposte.

Ripensare oggi al poco tempo condiviso con Kieslowski fa male. La morte, che si era fatta precedere la scorsa estate da un primo infarto, ha cancellato all'improvviso la presenza di un uomo dall'intelligenza schiva, lontano anni luce dai cerimoniali della società dello spettacolo. L'annuncio del suo ritiro dall'attività registica a molti è sembrato un *coup de théâtre*: un personaggio pubblico che dice di "essere stanco" non è credibile, il discorso non quadra, il sospetto che ci sia qualcosa dietro diventa immediatamente certezza. Così, alcuni lo volevano già al lavoro ad una nuova Trilogia sulla *Divina Commedia* dantesca, altri lo immaginavano, da artista consacrato, sparire dalla scena per qualche tempo in attesa di alzare il proprio prezzo. Kieslowski, invece, aveva avvertito che la vita gli stava sfuggendo di mano. Niente di preordinato: consapevolezza, sentimento, paura, forse, e chissà cos'altro ancora. La sua esistenza, negli ultimi mesi passati nella sua casa di Varsavia prima dell'operazione che l'avrebbe stroncato, è stata fin troppo simile a quella dell'ultimo suo grande personaggio, il giudice di *Film Rosso*. Un tentativo solitario, incerto, forse tardivo di fermarsi ad aspettare per poter riaffermare la propria vita. Ora mi sembra che quel lungo silenzio in cui Kieslowski, rispondendomi, si fermava a riflettere sulle sue parole, debba durare per sempre. Come se la morte lo avesse colto durante la sua ultima esitazione, l'ultimo tentativo di ascoltarsi per cercare di comprendere, di venire a capo di quel mistero della vita che è stato al centro di tutta la sua opera.

Se Kieslowski dichiarava il pessimismo della sua ragione, lo faceva senza perdere quella “speranza che comunicare sia possibile” che nasce dal dialogo costante con le proprie domande, dal filo ininterrotto con le proprie emozioni. In un certo senso, il suo è un cinema senza messaggio, perché tende a *precedere il messaggio* per esprimere le emozioni ancora inarticolate, e avvicinarsi così a vedere chiaro in quell'intreccio di caso e necessità che è il mondo. Quello dei suoi film è un mondo senza certezze, a cui viene sottratto il punto di vista *super partes* che accomuna lo sguardo del narratore a quello di Dio. Ma è proprio quest'assenza di certezze a rendere l'atto di vivere grande, meraviglioso. La vita per Kieslowski era già un miracolo inspiegabile, che non ha bisogno dello sguardo di un Dio per manifestarsi. Basta lo sguardo appassionato di un uomo che non smette di farsi domande, per farla emergere in tutta la sua forza.

Roma, 13 marzo 1996.

Lei ha spesso affermato che il suo essere diventato un cineasta è stato un caso, che lei avrebbe voluto fare il regista teatrale. Come nasceva, allora, il suo interesse per il teatro?

Sempre per caso.

Ma nel momento in cui il caso si è compiuto, in cui lei è diventato un cineasta, il caso è diventato necessità, la necessità di raccontare delle storie, di comunicare...

Io più che di necessità parlerei di una speranza, della speranza che comunicare sia possibile. Come pessimista, io non ho molte speranze, ma di tanto in tanto questa speranza affiora nella mia vita. Per quanto riguarda il caso, poi, c'è da dire che da un lato il caso è veramente un caso, dall'altro non lo è affatto. Il caso è qualcosa che bisogna meritare, che bisogna guadagnare con un duro lavoro. Il caso, nella vita, è qualcosa che bisogna saper captare per poterne trarre profitto, bisogna saperne creare le premesse per farlo uscire dal suo stato di potenzialità. È una regola generale, che governa tutte le scelte della nostra vita, quindi anche la mia di occuparmi di cinema.

Ciò che sembra costituire il trait-d'union tra i suoi film documentari e quelli di finzione, è la ricerca di una rappresentabilità della vita, un tentativo di "intuizione" del caso, di come vengano a determinarsi gli eventi nella vita di singoli uomini. Da cosa nasce l'esigenza di narrare, di raccontare una storia, sia pure quella del caso?

Nasce da un complesso di cose piuttosto articolato. È qualcosa che, per me, è legato soprattutto al profumo dell'aria. Non si tratta dell'astratto bisogno di narrare una storia. È il bisogno di narrare una storia per trovare qualcuno che abbia il bisogno di ascoltarla. Per questo bisogno saper sentire il profumo dell'aria. Per fare del cinema, io devo essere spinto dalla speranza che ci sia qualcuno che fra due o tre anni abbia voglia di ascoltare la mia storia, perché tali sono i tempi produttivi di un film. Quindi non devo pensare solo al profumo dell'aria ora, ma devo immaginare quale profumo avrà tra tre anni. E parlo del profumo perché ciò che deve essere comunicato, per comunicare, si regge su qualcosa di molto delicato, che come l'aria avvolge le persone in un certo periodo storico, ed è un mezzo di comunicazione invisibile. Questo profumo può essere avvertito oppure no, ma è pur sempre ciò che ci consente di comunicare, ed è ciò che ci spinge ad ascoltare e a raccontare delle storie. In questo senso è vero che tra i miei documentari e il film di fiction esiste una continuità, ed è proprio il raccontare una storia, il non fermarsi a descrivere uno stato di cose.

Ma per poter capire come sarà il profumo dell'aria tra tre anni, una prospettiva pessimista non basta, ci vuole anche una grossa dose di fiducia e di positività...

Bisogna essere soprattutto molto aperti, permeabili, saper analizzare la situazione esistente e trarne in qualche modo le conclusioni per il futuro. Devo confessarle che molto spesso si tratta di una riflessione negativa piuttosto che positiva, in grado di prevedere ciò che la gente non vorrà ascoltare, oppure quale tono non va usato perché la gente lo rifiuterà. In qualche modo bisogna riuscire ad eliminare tutto quello che non potrà essere accettato. È il lavoro del "togliere", come sosteneva Michelangelo, quello che pertiene all'arte. Ogni storia è di per sé come un blocco di pietra inerte, dal quale occorre togliere tutto ciò che non serve: questo significa soprattutto arrivare a comprendere, vivendo il proprio tempo, il tono che dovrà essere usato.

Raccontando una storia, cos'è che vuol comunicare?

Le ripeto, se voglio poter comunicare (ed è ciò che voglio) per me è comunque soprattutto una questione di tono, per così dire, del tono di voce con cui dovrà essere narrata la mia storia. La qualità con cui sarà narrata la storia è estremamente importante, perché credo che ogni artista, così come ogni uomo, in fondo, racconti sempre la stessa storia. Si parla sempre dell'amore, o dell'odio, o della morte; di cose del genere tutti ne parliamo sempre con passione, ma è il tono con cui si narra il vero nocciolo della questione. Io credo che l'uomo abbia sempre avuto bisogno di storie: questo per comprendere meglio se stesso e gli altri, per avvicinarsi al mistero che è la vita, che è lo stare nel mondo. Riproporre i casi della vita è un modo per cercare di comprenderli. Ed è da questa volontà di comprendere che nasce la mia esigenza di raccontare delle storie.

È per questo, dunque, che tanto i suoi documentari che i film di finzione hanno spesso la forma di una ricerca, di un'indagine?

Sì. Credo di aver girato film in forma di indagine o di domanda perché sono io a volere delle risposte, a voler discutere, a voler parlare. Parlare con la gente per me è fondamentale, in genere io faccio di tutto per scambiare opinioni anche con le persone che non conosco. Questo è il modo più diretto per capire come le persone si allontanano dal proprio tempo, quali sono i nuovi profumi capaci di poter rompere davvero il silenzio. Prendiamo la generazione degli attuali ventenni, una generazione per me estremamente interessante. Per esempio, io ritengo che il Papa usi un tono che non arriva,

che non parla assolutamente a questa generazione. Indipendentemente dal fatto che abbia ragione o meno, per comunicare usa un linguaggio inaccettabile per una persona di vent'anni, il linguaggio dei divieti e delle imposizioni. L'autorità, in genere, usa sempre lo stesso linguaggio, lo impone, e gli altri sono costretti a parlarlo. Anche in questo caso, come vede, il comunicare è una questione di tono.

Ma esistono alcuni argomenti sui quali lei torna spesso: ad esempio, l'amore...

E se ne stupisce? Se faccio film sull'amore (nel senso più lato del termine), è perché non esiste per me una cosa più importante. L'amore, se lo si intende come ciò che spinge verso qualcosa, governa completamente il senso della nostra vita. E del resto, tutti i libri e tutti i film parlano d'amore. O dell'assenza d'amore, che è l'altra faccia dell'amore. Tutto qui.

Torniamo al rapporto tra documentario e fiction. Abbiamo parlato dei punti in comune tra i due moduli espressivi. Quali sono, invece, per lei, le maggiori differenze?

Innanzitutto, il loro differente livello di verità. Paradossalmente, rispetto al proposito di raccontare una storia è molto più vera, e dunque realistica, la finzione, perché obbliga ad un completo dominio della materia narrata, e non nasconde il fatto che sia il regista a raccontare una storia, a immedesimarsi in un punto di vista. Ogni uomo, quando è osservato, presenta sempre un lato chiaro e uno oscuro: il primo è quello sociale, il secondo è il complesso delle sue sensazioni, dei suoi stati d'animo, dei suoi pensieri. Nel documentario occorre far emergere il lato oscuro attraverso quello chiaro, e il rischio è di fermarsi all'ovvietà, di restare sulla superficie delle cose. E inoltre, è pur sempre il punto di vista del documentarista ad essere imposto su quello di coloro che vengono descritti. Nel film di fiction, invece, posso tentare di narrare direttamente il lato oscuro, quel mistero che ogni uomo porta dentro di sé e che deriva dal suo rapporto unico nei confronti della vita. Voglio dire, ciò che sembrerebbe più artificioso in un film di finzione, e cioè la narrazione attraverso i cosiddetti plot-point, i punti in cui si effettua uno scarto significativo della storia, è per me quanto di più simile ci sia all'andamento di una vita. La costruzione drammaturgica non è una copia della vita, ma ne rispetta le regole fondamentali. E in questo è più vera della presunta verità dell'esperienza diretta documentaristica, e più che mai della cosiddetta "camera nascosta", che ruba ciò che non è significativo a vedersi, ciò che non è espressivo.

I suoi film, sia quelli documentari che quelli di fiction, trattano molto spesso contenuti sociali. Qual è il suo rapporto con l'ideologia, con un punto di vista politico sul mondo?

Io non sono un politico, e la mia ambizione non è di organizzare la vita alla gente, questo non mi interessa assolutamente. Il mio principio è stato sempre quello di evitare di imporre, per quanto è possibile, il mio punto di vista. Lei ha detto giustamente che mi occupo di narrare delle storie, più precisamente di raccontare delle storie attraverso il cinema. Io le ho detto che mi interessa raccontarle per avere un contatto, e soprattutto con i giovani. E sa perché? Perché oggi il 76% del pubblico cinematografico è composto da persone giovani. Evidentemente, allora, se ragiono così mi contraddico, e il mio modo di pensare è molto simile a quello dei politici. Così come un politico cerca il suo potenziale elettorato facendo attenzione alle fasce di età più attive, così io cerco il mio pubblico. Con la differenza che io cerco il mio pubblico per dargli materialmente molto poco, e gli chiedo solo di starmi ad ascoltare. I politici cercano i loro elettori prima perché li votino, e poi, una volta eletti, per organizzargli la vita, per dirgli cosa è buono e cosa è cattivo, per concedere certe cose e vietargliene delle altre. Invece, io cerco il pubblico semplicemente per avere un contatto, per poter porre delle domande. Qui c'è, rispetto al politico, una differenza fondamentale: laddove il cercare un elettorato presenta in sé una grossa componente cinica e di calcolo, perché si istituisce uno scambio per accrescere il proprio potere personale, la ricerca del pubblico è per me del tutto priva di questo aspetto. Perché si tratta sempre, comunque, di una mia storia, che io voglio raccontare, e per far questo io devo istituire un rapporto con i miei spettatori: senza questo rapporto il mio lavoro non ha alcun senso.

Però questo rapporto è pur sempre un rapporto a distanza, che implica un contatto virtuale, più che reale: come dire, di queste persone con cui instaura un contatto attraverso i film, lei non può sentire, materialmente, il profumo...

Sì, è vero, il mio mestiere, mentre lavoro, non può svolgersi tra il pubblico. Eppure, per essere fatto, deve presupporre un pubblico, non può fare a meno di un pubblico. Il film senza un pubblico è qualcosa di morto, qualcosa che resta rinchiuso in una scatola, e nulla più.

La volontà di non condizionare la vita dei suoi spettatori è davvero così assoluta oppure l'approfondimento degli eventi di cui si costituisce l'esistenza è anche un modo per indicare l'esigenza di credere in qualcosa?

Personalmente, come regista, se è questo che vuole intendere, non sono assolutamente favorevole ad alcun tipo di ideologia come messaggio. Credo che la gente debba saper prendere posizione nei confronti del mondo, che la cosa più sbagliata sia l'indifferenza. Ma questa posizione non deve essere suggerita dall'alto, altrimenti non ha alcun senso. E il rischio del condizionamento, quando si ha un pubblico così grande come quello cinematografico, è sempre alto. Il mio interesse come cineasta non è rivolto nei confronti di una teoria generale della miglior vita, ma nei confronti degli individui reali. E gli individui reali posseggono già una loro visione del mondo, non hanno bisogno che io gliene suggerisca una. Insomma, il mio pessimismo non mi consente di credere che con il mio lavoro io possa svegliare le coscienze altrui. Questa mia tendenza deriva probabilmente dal fatto che non ritengo che il mio punto di vista sia migliore di quello degli altri, ragion per cui cerco di mantenere sempre aperto lo spazio del dubbio su ogni affermazione che può sembrare perentoria, avvicinando alla mia posizione altre posizioni egualmente plausibili. Ma mi rendo conto che anche questo finisce per essere un punto di vista personale ben determinato.

Sono passati più di venticinque anni dai suoi primi documentari, appena terminata la scuola superiore di cinematografia di Lodz. Circa venti dai suoi primi film "di finzione". La notorietà vera e propria, però, nel suo caso è arrivata molto più tardi. Che rapporto ha, ora, con il suo più o meno recente successo internazionale?

Non vorrei usare la parola successo, io non amo questa parola. Comunemente con la parola successo si implicano i soldi che esso procura, una certa posizione sociale, e nulla più. In questo senso, il discorso sul successo è un discorso triste e privo di interesse. È il discorso di come si soccombe alle leggi economiche che irreggimentano la vita della gente. Ma è un discorso assolutamente poco interessante, perché quando si tratta solo del denaro, si ha l'impressione che non si tratti più di niente. La parola successo, deve riguardare anche e soprattutto il rapporto che si ha con se stessi, come ci si sente, il perché si cerca di raggiungere certi obiettivi: dunque va usata in un altro senso. Per me il successo è qualcosa a cui si mira, qualcosa che si vuole raggiungere. Una volta compiuta un'esperienza, sorge subito il dubbio: «Hai ottenuto davvero quello che volevi?». In questo senso, allora, io il successo non l'ho raggiunto affatto. Per me, infatti, successo significa soprattutto tranquillità. Io non ho raggiunto la pace rispetto alle mie intenzioni, e so

che non la raggiungerò mai: per questo io non sono e non potrò mai essere un uomo di successo.

Se è per questo, è stato lei stesso a dimostrare, nel suo film Spokoj (La tranquillità), che la tranquillità personale non può essere raggiunta, che la pace come obiettivo è una cosa del tutto utopistica.

Sì, ma non ha molta importanza il fatto che sia impossibile. Il raggiungimento della pace, di per sé, non è un fatto interessante. L'unica cosa interessante è la strada che si percorre con questo intento, è la volontà di raggiungere, il raggiungimento dell'obiettivo è del tutto ininfluente. È come se io volessi comprare un orologio, sogno un orologio che non ho, e prima di averlo cerco di immaginarlo, di immaginare come sarà fatto, come starà al mio polso, cosa ne diranno gli altri vedendolo... Ma quando riesco a comprare l'orologio, quasi subito inizio ad usarlo per guardare che ore sono, e a tutto il resto, che per me era tutto, che era il vero motivo per cui desideravo l'orologio, non ci penso più. Dunque, cos'era che volevo? Era più importante la mia volontà di volere di quello stesso orologio.

Lavorare stanca, recita il titolo di una raccolta di poesie di Cesare Pavese. Lei, ultimamente, ha dichiarato di essere stanco del lavoro sul set, stanco di fare film, di voler smettere. Ma di cosa è stanco, del mondo che descrive e delle sue contraddizioni, del suo orologio, cioè del cinema, o si tratta di una stanchezza materiale, di fatica?

Ma io non sono così stanco, no, non mi sembra che il punto sia questo. È vero che si tratta di un lavoro complicato, di un lavoro che richiede molta fatica, pieno di stress, ma il vero lavoro è nel non cadere nelle trappole che noi stessi ci tendiamo. Qui si tratta di un altro problema. C'è un' enorme differenza per me tra fare un film e vivere. La mia professione non mi stanca, ma non mi concede la possibilità di una vita normale. Il problema maggiore, quando si gira un film, è che si è costretti a vivere con la mente immersa in un ordine di idee artificiale, in un mondo che non è reale. Anche se si tratta di un mondo creato da me stesso, è comunque un mondo inventato, in cui non esistono i problemi veri, e dove la risoluzione dei problemi veri è funzionale a una migliore realizzazione di quel mondo fittizio che mi sono creato; la finzione, insomma, diviene il motore propulsore per le azioni che si compieranno nella vita reale. E se a questa finzione si dedicano diciotto ore di una giornata, vuol dire che la persona reale cessa di avere una vita propria. È questa la ragione per cui, sollecitato a parlare del futuro, ho fatto certe affermazioni. Affermazioni,

tutto qui. E comunque, per me non si tratta di stanchezza, ma della consapevolezza di trovarmi troppo spesso in un luogo che non è quello più giusto per me. È come se ora sentissi il bisogno di ritornare alla vita reale, alla gente reale, ai problemi reali che restano da risolvere, che nella mia vita sono rimasti del tutto sospesi. Nell'arco degli ultimi sette-otto anni ho girato diciassette film. Il che vuol dire che io per sette-otto anni sono vissuto per risolvere i problemi di un mondo fittizio, e ho tralasciato tutto il resto. Ma i problemi reali si creano comunque, perché sono una conseguenza della vita, una vita che io sento di aver abbandonato.

Lei si riferisce anche alla sua vita in Polonia?

Oh, no. Io la Polonia non l'ho mai abbandonata, anche se per lavorare, ultimamente, ho trascorso lunghi periodi all'estero. Ho sempre vissuto in Polonia, e continuo a viverci, e non ho nessuna tentazione di vivere altrove.

Parliamo dei problemi di questo mondo fittizio che ha assorbito gran parte degli ultimi anni della sua vita. Come costruisce un personaggio, e che rapporti istituisce tra il personaggio da lei creato e l'attore che deve interpretarlo?

In primo luogo, con la sceneggiatura, io creo un personaggio inserendolo in una serie di circostanze che ne determinano la necessità di operare delle scelte, di manifestare il proprio carattere. A quel punto cerco di lasciarlo vivere di vita propria, di svilupparne gli aspetti caratteriali in modo da farne emergere il mondo interiore, che è l'unica cosa che mi interessa raccontare. È allora che ha inizio una fase piuttosto laboriosa, quella della ricerca degli attori adatti. Un buon casting è fondamentale. E per casting intendo l'intera troupe, tutti i miei collaboratori, gli assistenti, i tecnici. Tutto ciò è essenziale per trovare il clima giusto in cui lavorare. La mia mira è quella di trovare degli attori la cui personalità confini il più possibile con quella del personaggio che ho creato. Per quanto mi è possibile, cerco di risolvere il problema ancora prima dell'inizio delle riprese. Il lavoro vero e proprio per me consiste nel condurre l'attore verso il personaggio, nel metterlo in grado di estrinsecare i tratti della sua personalità comuni al personaggio.

E una volta scelto l'attore, quanta libertà gli lascia nei confronti del personaggio scritto?

Gli dò quanta più libertà possibile. Gli lascio anzi una libertà assoluta di vivere il suo personaggio, di appropriarsi delle sue abitudini, dei suoi atteggiamenti.

menti, e di contaminarlo con il suo mondo interiore, piuttosto che di imitarlo con le proprie virtù tecniche. Ma tutto questo solo fino al momento di girare. Al momento delle riprese tutto dev'essere definito, stabilito una volta per tutte, chiaro. L'attore può proporre tutte le modifiche che vuole alla sceneggiatura e ai dialoghi finché stiamo cercando insieme il personaggio, ma dopo no. Durante la ripresa voglio che sia rispettato il mio modo di avere sintetizzato questa comune esperienza di ricerca.

Lei preordina molto il suo piano di ripresa?

Abbastanza, anche se ho bisogno di effettuare più riprese differenti della stessa scena, per avere più possibilità in fase di montaggio. Per me il montaggio fa corpo con le riprese, non è un momento successivo. È la fase terminale delle riprese, alla quale partecipo il più possibile. È per questo che monto il materiale girato la sera, oppure durante il sabato o la domenica, contemporaneamente alla lavorazione del film: per verificare subito tutte le varianti consentite dal materiale girato, e procedere a partire da quella scelta. A volte, dopo il montaggio, mi capita di girare di nuovo scene che mi erano sembrate buone, ma che viste nella loro posizione effettiva nel film, cessano di esserlo.

Quindi, diciamo che limita al massimo la cosiddetta fase post-produttiva. A questo proposito, qual è il suo rapporto con la tecnica filmica, e quale rapporto ha con le nuove tecnologie, che stanno modificando sensibilmente il lavoro di post-produzione di un film?

Con le nuove tecnologie io non ho alcun rapporto, e non intendo averne. Le nuove tecnologie sono adatte per le esigenze delle nuove generazioni, probabilmente non per quelle della mia, di certo non per me. Tutto ciò di cui ho bisogno per fare un film è una macchina da presa da 35 mm. e una pellicola sufficientemente sensibile. È una questione tattile. Mi piace poter toccare la pellicola, guardarla in controluce, sentirne la consistenza. La digitalizzazione è un altro mondo, un mondo che non mi interessa. Il nastro magnetico, come qualsiasi altra tecnologia, è un mezzo, e in quanto tale, per me, non ha nessuna importanza particolare. Le nuove tecnologie sono più utili, dal mio punto di vista, per l'elaborazione del suono.

E cosa pensa del cosiddetto cinema interattivo?

Interattivo? Il film è stato sempre un mezzo interattivo, tutta l'arte è interattiva. Senza interazione, a che serve un film? Un'altra questione è invece tutto

quel complesso di attrazioni per cui, soprattutto in America, si usa un criterio statistico, quello dei pulsanti spinti dagli spettatori, per scegliere il finale di un film. Mi chiedo che senso ha il lavoro di un regista se per lui il finale può variare a seconda dei gusti. È come mettere il film alla stregua di un hamburger, dell'hamburger preferito dal pubblico. È un mondo che non mi interessa, così come la manipolazione dell'immagine in post-produzione. Beninteso, io non sono contrario all'uso delle nuove tecnologie da parte di altri registi, ma personalmente non intendo avvalermi dell'apporto della manipolazione dell'immagine digitale.

A proposito di altri registi, com'è Kieslowski spettatore cinematografico? A quali registi si sente più vicino, da quali si è sentito più ispirato, più emotivamente toccato?

Io sono un pessimo spettatore cinematografico. Non vado mai al cinema, per scelta. Preferisco la lettura, mi piace molto leggere, farmi impressionare dalla forma della scrittura che ritengo la più completa, la più raffinata ed universale, di gran lunga superiore alla forma espressiva che io ho adottato, quella cinematografica. La macchina da presa è un mezzo assolutamente più rozzo della parola scritta, perché penetra poco a fondo nell'interiorità, e si ciba fondamentalmente di ciò che si vede. Ma a me interessa più quello che non si vede. E nella descrizione di ciò che non si vede, la letteratura è infinitamente più sofisticata. I libri, insomma, mi piacciono molto di più dei film. Certo, posso dirle che il film *La strada* di Fellini è per me uno dei film più importanti che siano mai stati fatti, ma in genere preferisco un buon libro. Del resto, non mi piace dire quali film mi sono piaciuti di più, perché il criterio comparativo mi sa sempre troppo di gara sportiva, di giudizio su chi è il più atleticamente prestante, e questa non è la mia prospettiva di spettatore.

C'è un film che non è riuscito mai a realizzare?

Sì. Volevo fare un film su qualcuno che ritorna dall'altro mondo, dal mondo della morte. Sul primo uomo che decide di tornare nel mondo dei vivi dopo essere morto. Ma per quanto mi sia sforzato, e ci ho pensato per un anno, non sono riuscito a trovare un motivo sufficientemente convincente per cui questa persona avrebbe dovuto tornare. Del resto, se Romeo non è tornato per Giulietta, non vedo quale altro motivo maggiore dell'amore potrebbe spingere qualcuno a tornare dall'aldilà.

Che giudizio ha dei suoi film? È soddisfatto di quello che ha fatto?

No, non sono particolarmente soddisfatto. Credo di aver raccontato delle storie, non solo perché questo era il mestiere che mi ero scelto, ma anche per un bisogno irrefrenabile di analizzare la mia vita: da questa analisi è nata l'analisi dei miei personaggi, reali o fittizi che fossero. Credo che non ci sia altro. Per quanto riguarda i miei film, infine, devo dire in tutta sincerità una cosa: nella mia vita credo di aver ricevuto più di quanto mi aspettassi di ricevere. E più di quanto in realtà io valga.

(Intervista raccolta a Perugia il 27 aprile 1995, traduzione simultanea di Marzenna Smolenska Mussi)