

IL CINEMA E I SUOI PROTAGONISTI

Martedì 24 agosto 2010, ore: 19.00 **Sala Neri**

Partecipano: **Alessandro D'Alatri**, Regista; **Christopher Newman**, Sound Engineer.
Introduce **Massimo Bernardini**, Giornalista.

MASSIMO BERNARDINI:

Allora, benvenuti. Abbiamo applaudito evidentemente il lavoro di Milos Forman per questo film che tutti conosciamo, *Amadeus*, del 1984, ma io vi chiedo con lo stesso applauso di accogliere il primo dei nostri ospiti, Chris Newman, che proprio con questo film vinse l'Oscar come Sound Director nel 1984. Lo ha anche vinto nel '96 per *Il paziente inglese* e nel 1973 con *L'esorcista*. E a questo si accompagnano - vi dico un po' i titoli, per farvi capire di chi siamo parlando - altre cinque nomination per *Il silenzio degli innocenti*, per *Chorus Line*, per *Fame*, per *Il padrino* e per *French Connection*. Questo è Chris Newman, attualmente insegnante alla School of Visual Arts di New York. Accanto a lui, stasera abbiamo un singolare e secondo me intelligentissimo italiano, un artista tra i più dotati del nostro Paese, che è Alessandro D'Alatri, nato nella pubblicità ma da vent'anni uno dei registi più singolari. Ha cominciato questa avventura con *Americano Rosso*, che gli fruttò subito il David di Donatello e anche il Ciak d'Oro, ma poi *Senza pelle*, quel bellissimo film che ricordate con Kim Rossi Stewart, *I giardini dell'Eden*, di cui parleremo fra poco, quei due film con Fabio Volo che credo tutti conosciate: *Casomai* e *La febbre*, *Commedia sexy*, in cui è riuscito a far debuttare persino Paolo Bonolis, pensate, e *Sul mare*, che è l'ultimo lavoro fatto. Ricordo che non è secondario che lui nasca nella pubblicità perché, per esempio, nel 2000 ha vinto il Leone d'Argento al Festival della Pubblicità di Cannes, proprio per il suo lavoro dentro la pubblicità. Questo è Alessandro D'Alatri. Io vorrei subito chiedere a Chris - perché in pochi giorni Chris e D'Alatri sono diventati amici, vedo tra loro una confidenza, quelle cose che succedono al Meeting, sapete, quelle cose lì - perché ci ha voluto proporre questi nove, bellissimi minuti da *Amadeus*, che noi conosciamo benissimo, doppiato e che invece lui ha tenuto proprio a farci sentire per il suono che avevano. Come mai ha scelto di proporci questo?

CHRISTOPHER NEWMAN:

Nessuno, effettivamente, conosce la mia arte e ben poche persone sanno qualcosa di suono. La mia abilità, la mia arte è qualcosa di invisibile e ho pensato che sarebbe stato interessante poter far vedere una scena divertente, una scena un po' imbarazzante, una scena che è stata sviluppata con pochi microfoni, con un solo microfono in mano a un operatore molto abile, giusto per farvi capire come si fanno film in un modo che purtroppo non si usa più, è quasi sparito. Adesso siamo ossessionati dalle tecniche, dalla tecnologia, dai macchinari.

MASSIMO BERNARDINI:

Questa sua provocazione la voglio subito girare a D'Alatri. E' vero? Tu che sei, beh, "giovane regista" non è la parola perché siamo coetanei.

ALESSANDRO D'ALATRI:

Grazie del pensiero, comunque. Ha ragione Chris, ormai l'ossessione della tecnologia è sempre più diffusa, però devo dire lui è portatore di un valore secondo me proprio artigianale del sonoro, dell'assetto del sonoro, che è particolarmente interessante.

Anche poco fa, mentre stavamo vedendo le scene, mi stava raccontando alcuni aspetti di questo straordinario percorso artistico: ogni volta, è interessante vedere come lavorino degli artigiani, dei tecnici, che molto spesso sono dimenticati. Si pensa sempre che il cinema sia fatto soltanto dai registi, dai produttori o dagli attori, in realtà c'è tutta una realtà dietro, c'è una filiera meravigliosa che è quella che consente di fare un film. Io dico sempre una cosa: "in un alveare ci sono tante api per fare il miele", non ne bastano due o tre. Quando si fa un film, le api operaie che lavorano intorno al film sono tantissime e Chris in questo è, diciamo, un'ape regina, più che un'ape operaia. Lui dice che pensava fossero formiche, invece a me piace parlare di api.

CHRISTOPHER NEWMAN:

Consentitemi di intervenire, so che magari non sto seguendo il giusto ordine, però, sapete, questa è la prima volta che parlo insieme a un regista, in un incontro come questo, un regista famoso, pensate! Pensate, qualcuno che sia così generoso da aprire un evento assieme a un altro regista! Veramente, io ho un grandissimo rispetto per questo regista. Grazie.

MASSIMO BERNARDINI:

Capite che cosa vuol dire che al Meeting nasce l'amicizia? Allora, però, visto che D'Alatri ha introdotto questo tema, io partirei con questa domanda a Chris Newman. Allora, d'accordo, cinque nomination e soprattutto tre Oscar vuol dire essere dei grandi artisti, ma lei si considera un artista o un artigiano?

CHRISTOPHER NEWMAN:

Qui c'è un errore concettuale. Innanzitutto, otto nomination. E' facile fare delle battute se si è qualcuno che ha vinto dei premi. Io non credo che vincere qualcosa o ricevere una nomination indichi qualcosa; semplicemente, indica che si è vinto o che si è stati nominati o che il film è stato un successo. Io non sono stato il regista di quel film, ho contribuito a quel film, però non dovete darmi ulteriore credito per quel film. Io ho fatto un lavoro superbo, questo è vero, forse uno dei migliori, ma solo questo. E' stato Milos che ha fatto il film, Peter Schaffner, lo sceneggiatore, quello che ha fatto il film. C'è un errore concettuale molto diffuso, se si contribuisce a un film di successo, qualunque esso sia. Siete stupendi! Coloro che sono nel settore del cinema fanno che questo non è completamente vero. Mi ricordo di aver lavorato a quel film, avevo, non so, cinque o sei microfoni, li accendevo, li spegnevo, sudavo e sarei stato così contento di potermene andare via e basta.

Noi diciamo "essere persone superbe", c'è un modo di dire in inglese che non significa nulla in italiano. Quelli che lavoravano con me mi dicevano: "Chris, ci sono altre 35 persone che possono fare la stessa cosa", però non sappiamo chi sono, magari lavorano per la televisione. Ecco, ci sono persone che riescono a usare 40 microfoni senza ripetere la scena. Insomma, cerchiamo di dare alle cose la giusta prospettiva. Decide il regista, non compete a me decidere. Come ho detto prima, quando Michelangelo dipingeva la Cappella Sistina, pensate che stesse dicendo mentre dipingeva: "Ah, questa sì che è arte"? Non credo proprio. Le cose non funzionano così, sono gli altri a giudicare. Io sarò giudicato quando me ne sarò andato.

MASSIMO BERNARDINI:

Allora, insomma, questo ci dice anche il carattere di Chris Newman, come un po' di tutti i grandi, ma è una riflessione mia. Invece, voglio chiedere a lui che ha lavorato, come avete capito dai titoli che vi ho detto, con tutti i grandi del cinema americano e, quindi, con tutti i grandi del cinema *tout court*, se tutti i registi hanno sempre avuto questa attenzione che lui ha avuto verso il suono.

CHRISTOPHER NEWMAN:

I registi con i quali ho lavorato, che rispetto profondamente - Milos Forman, Sidney Lumet, Jonathan Demme, Francis Coppola - sono persone con le quali io sono cresciuto: ho imparato molto da loro e vi assicuro che anche loro hanno imparato da me. Quando abbiamo utilizzato il sistema multiple-tracks, e siamo stati i primi a utilizzarlo negli USA, è stata un po' una specie di guerra: senza il sostegno del regista, non saremmo riusciti a farcela, perché la post produzione non la voleva, il produttore non la voleva perché costava. Insomma, il cinema è un business. Abbiamo parlato di arte: per fare un'opera artistica, il cinema è veramente qualcosa che ha una grossa componente finanziaria. Io ho imparato dai registi e loro hanno imparato da me, quindi non sono in grado di rispondere meglio di così. Fare film è una cosa molto diversa da quanto voi possiate pensare, credo. Andate a lavorare, non alle sette, alle sei e mezza, si va lì sempre prima, prima dell'orario di inizio, forse anche prima, e non si devono fare errori. L'unica figura che può fare errori è quella figura lì, quel signore lì, magari i suoi attori. L'esperto del suono non può fare errori. Magari si può fare un errore ogni tre film, non di più. E questo, naturalmente, è qualcosa di completamente diverso rispetto ad altre situazioni, per esempio, non so, il fuorigioco nel calcio. Insomma, è una disciplina che implica un certo tipo di stress e che è unica nel suo genere. Questa è la mia risposta.

MASSIMO BERNARDINI:

Ecco, torno a D'Alatri e lo chiedo a lui. Abbiamo qui un regista: il suono, quanto pesa? Noi siamo abituati, oggi, le giovani generazioni, per esempio, ad un'invasività del suono. Sappiamo che tanti film, soprattutto per il pubblico giovane, americani ma anche italiani, usano il suono proprio per "far saltare sulla sedia", in qualche modo. Per il tuo lavoro, il suono, che importanza ha?

ALESSANDRO D'ALATRI:

Il suono è una parte determinante del cinema: si chiama audio-visivo, c'è una parte, un 50%, deputato all'immagine e il rimanente è deputato al suono, quindi sono due cose che funzionano abbastanza in sinergia. Devo dire che noi in Italia abbiamo avuto una grande difficoltà, inizialmente, ad avere un pensiero rispetto al suo ruolo cinematografico, perché siamo stati abituati da una tradizione legata al doppiaggio. Il nostro cinema nasce come un cinema, soprattutto se pensiamo al neorealismo, in qualche modo, fatto dagli attori. Non con la presa diretta, ma con i numeri, addirittura. Siamo nella patria di Fellini, qui: Fellini molto spesso faceva dire dei numeri agli attori e poi dopo, in doppiaggio, costruiva il linguaggio. Questa è stata una tradizione che in qualche modo ha deformato all'inizio una visione rispetto all'atteggiamento del sonoro. E' il cinema che è nato, diciamo, più avanti, dopo, con la commedia, quando sono intervenuti i comici, Alberto Sordi, Nino Manfredi, Gassman. Facevano delle grandi performance sulla scena, per noi indimenticabili. Cito alcuni film: *La Grande Guerra*, *Tutti a casa*, film che comunque, in qualche modo, trionfavano proprio per la capacità di questi attori di portare una spontaneità nel loro campo, nella loro arte. E lì, la presa diretta ha cominciato a crescere e si è riavvicinata a questa grande tradizione, che è la tradizione del cinema americano. Dopo tutto, il sonoro, poi, l'hanno inventato loro. Ricordiamo tutti quel film meraviglioso che era *Singing in the rain*, che portava l'avvento del sonoro nel cinema. Oggi devo dire che molti giovani autori considerano molto di più l'immagine, cioè molto di più la cultura, del sonoro. Il sonoro è per la musica. La grande diffusione delle tecniche digitali, di queste macchinette che, con grande semplicità, consentono di girare, fa sembrare che tutto sia soltanto visivo. Devo dire, invece, che onestamente, nel corso del tempo, ho cominciato ad apprezzare sempre di più la pianificazione del sonoro. Quando si fanno dei sopralluoghi per un film, si pensa all'ambiente, all'immagine, ma bisogna pensare sempre anche al sonoro: come

verrà registrato in quell'ambiente, se quell'ambiente è adatto, se vicino ci sono ferrovie, aeroporti, autostrade, se l'invasività del mondo esterno entra nella scena. E questa è una sensibilità che ho preso proprio dai tecnici del suono: sono loro che mi hanno abituato a pensare a questo, anche perché l'obiettivo primario, la prima cosa è portare a casa il sonoro degli attori, la cosa più importante sulla scena. Dopo, piano piano, costruire quello che è l'ambiente circostante.

CHRISTOPHER NEWMAN:

Diciamo che forse questo non è un punto di vista consueto. Visto che parliamo di affari - naturalmente non posso parlare della situazione italiana però conosco la situazione americana -, spesso ci sono casi in cui il suono si può ripetere. Sappiamo questo a livello più o meno conscio, ma lo sappiamo. Per esempio, quando ci sono degli aerei o ci sono dei suoni imprevisti, succede qualcosa di straordinario, sapete. Non posso dire parolacce, ma i registi lo sanno e sinceramente a volte non si curano molto del suono, e a volte questo va a scapito della performance, a volte invece questo la migliora. Sempre più è un comportamento dettato dall'esperienza. Se prendiamo, per esempio, New York, allora lì si cerca sempre di trovare una soluzione al problema, che sia in un radio-microfono che funziona bene o nel multiple-tracks o nella recitazione degli attori. Uno dei problemi che abbiamo da noi è un grosso problema: non c'è un sistema con veri teatri per i giovani. Non si formano, non imparano a usare la voce, non sanno allenare la voce. Se l'attore non si comporta bene si esporrà molto di più di quanto non si pensi. Si sente dire: "un po' più di voce!". Questo può fare la differenza tra il bene e il male, può effettivamente tradursi, molto velocemente, nella perdita di un posto di lavoro. Le cose stanno proprio così. "Non ditemi come devo recitare" dice l'attore. "Ma lei non sta recitando!" uno risponde. E lui: "Lei faccia il tecnico e non faccia altro!".

MASSIMO BERNARDINI:

Chissà se qualcuno ha mai detto a Julia Roberts di alzare la voce, sono domande che mi faccio, oppure a Jodie Foster, ad esempio. Però prima vediamo un altro frammento, vediamo il suo lavoro su Jodie Foster.

CHRISTOPHER NEWMAN:

Jodie Foster sa come alzare la voce, sa come parlare in un radio-microfono senza interferire. Jodie Foster è una vera attrice che sta bene con se stessa.

MASSIMO BERNARDINI:

Verifichiamolo.

Video da *Il silenzio degli innocenti*.

MASSIMO BERNARDINI:

Allora, naturalmente *Il silenzio degli innocenti* è una nomination di Chris Newman all'Oscar 1991.

CHRISTOPHER NEWMAN:

Come formiamo il suono? Questa è la mia domanda: in uno studio, oppure in una location, e come abbiamo gestito il suono, in questo caso?

MASSIMO BERNARDINI:

Avete cinque secondi, sta per iniziare il "via chi vince".

CHRISTOPHER NEWMAN:

Ci sono dei problemi? Qualcuno è in grado di rispondere a questa domanda?

MASSIMO BERNARDINI:

C'è qualcuno in sala che ci vuole provare? In studio, dicono.

CHRISTOPHER NEWMAN:

Che studio?

MASSIMO BERNARDINI:

Non cadete nei suoi trabocchetti, si va avanti tutta la sera.

CHRISTOPHER NEWMAN:

Cioè negli studi vecchi, tipo una vecchia fabbrica abbandonata con una temperatura di cinque gradi, in questi vecchi edifici? E' questo che intendete per studio? Ma anche se ci fosse stato uno studio, avete guardato le luci? Avete visto che tipo di illuminazione veniva solo dall'alto? E il microfono, dov'era?

MASSIMO BERNARDINI:

Seconda parte del quiz.

CHRISTOPHER NEWMAN:

Seconda parte del quiz, esatto, è innanzitutto cercare di rispondere alla prima domanda. La risposta: abbiamo girato con radio microfoni, molto semplicemente. Bisogna riuscire a capire che è importante risolvere i problemi uno alla volta, ma in anticipo, perché praticamente tutto ciò che facciamo per vivere è risolvere problemi. Più semplici sono le cose, meglio è, non servono diecimila microfoni per risolvere i problemi che vengono risolti da un microfono, non serve un operatore di giraffa che vola sopra gli attori. Avete ancora quei dispositivi antigravitazionali qui in Italia?

MASSIMO BERNARDINI:

Molti, parecchi.

CHRISTOPHER NEWMAN:

Quindi, abbiamo utilizzato solo due radio microfoni, è stata una location molto difficile e quel regista, Jonathan Demme, che è uno splendido regista, come tutti i vecchi brillanti registi continuava a cambiare idea. Allora, prima faceva i primi piani, poi i grandangoli e poi cambiava idea, invertiva le riprese, poi ricominciava e quindi, il tecnico del suono è lì che si dimostra un professionista: a prescindere da quanto decide di fare il regista, uno fa comunque il proprio lavoro e protegge a tutti i costi il regista, lo tutela. Questo è essere professionisti.

MASSIMO BERNARDINI:

Allora, io torno a Newman per provare ad approfondire qualcosa di più sul suo lavoro. Faccio un'osservazione banale: ma allora, per fare il suo lavoro ci vuole più orecchio, come sembrerebbe innanzitutto, o più cervello, visto che si tratta di risolvere i problemi, o più cuore? Qui al Meeting si dice che il cuore desidera cose grandi: serve il cuore, nel fare questo mestiere?

CHRISTOPHER NEWMAN:

Certo, altrimenti sarei morto! In ultima analisi, credo che per risolvere i problemi serva proprio il cervello, le circonvoluzioni cerebrali, praticamente ogni cellula, ecco perché non ho più i capelli! Bisogna continuare a pensare, pensare, pensare e poi bisogna avere una buona troupe, delle brave persone e delle buone attrezzature. E' difficile fare questo lavoro con delle attrezzature mediocri, è meglio usare delle buone attrezzature personalizzate per fare un buon lavoro: in quest'ambito si cerca sempre di fare dei risparmi, quelle false economie che non servono a nulla. Bisogna innanzitutto imparare ad ascoltare e, cosa ancora più importante, bisogna imparare a pensare. Io non so, effettivamente, come insegnare a pensare, ma in autunno ci sarà un seminario a New York su questo argomento. Che cos'è successo? E' successo che, quando ho iniziato a lavorare girando su pellicola, era diverso da oggi. Avevamo la possibilità di toccare con mano il lavoro e vedere come funzionavano gli altoparlanti, altrimenti uno sentiva il proprio lavoro solamente attraverso delle cuffie e nessuno ascolta il proprio lavoro in cuffia. Per forza di cose, bisogna avere le cuffie sul set, però bisogna comunque inviare tutto a degli altoparlanti. Cos'è successo? Adesso c'è una nuova generazione di persone che non ascoltano mai il suono fino a che il film non è confezionato. Come fanno a imparare, a scoprire gli errori, come fanno a capire qual è il rumore di fondo, quello davanti, quali sono gli standard, come fanno? Per imparare gli standard, la norma, bisogna ripetere, ripetere, ripetere. Io non vi consiglio di fare i tecnici del suono, è una cosa molto noiosa, anche se si guadagna assai bene. Però bisogna avere disciplina nell'imparare, ascoltare il suono, dire: "Sì, lo sento così qui, quindi, amplificato, avrà quest'altro aspetto". Non ho risposto alla domanda, naturalmente, e non ho alcuna intenzione di rispondere a questa domanda.

MASSIMO BERNARDINI:

Grazie, molte grazie! E allora vado da Alessandro D'Alatri, anche se, come risposta al fatto che Christopher non ha risposto, ha tutti i capelli, eh? Allora, invece, Alessandro, in realtà quello che colpisce nel tuo cinema - penso per esempio a *Senza pelle*, penso a *Casomai*, penso a *La febbre* - è il desiderio di indagare in maniera assolutamente originale e diversa dal modo che è diffuso nei cineasti italiani, per esempio, i giovani, la condizione giovanile, la condizione della coppia e poi della famiglia. Ma su questo ti voglio chiedere un'altra cosa, dopo: perché ti ha interessato Fabio Volo, mi pare incarni qualcosa, no?

ALESSANDRO D'ALATRI:

Mah, guarda, nel mio lavoro, in tutti i settori, dalla pubblicità, al cinema, al teatro, sono sempre, perennemente affascinato dai comportamenti. Credo che chi fa il mio lavoro, in qualche modo, se non ha la curiosità e la fascinazione di vedere, di registrare, di percepire le cose che succedono intorno, non possa farlo. Io sono affascinato dal mondo, dagli esseri umani, dalle cose che ci circondano, e faccio un esempio. Molto spesso mi capita, perché viaggio per lavoro, eccetera, di avere quei momenti che sono le sale d'attesa. In Italia, poi, gli aerei sono spesso in ritardo, quindi le occasioni non mancano di osservare le persone, come si comportano, come si vestono. Mi faccio dei film, mentre aspetto, vedo e questo mi fa molto piacere. Il Meeting, tra l'altro, è un pozzo inesauribile di suggestioni, da questo punto di vista. Perché credo che il lavoro proprio del regista, dell'autore, sia quello di percepire come un'antenna particolarmente sensibile, alcuni aspetti della società. In questa società che ci circonda, quello che vedo a me piace, mi affascina molto le contraddizioni. I giovani oggi sono una parte che subisce queste contraddizioni della società, hanno una loro fragilità, hanno una loro voglia di scoprire, di mettersi in gioco, di andare avanti e nello stesso tempo c'è intorno a loro chi li frena, o per lo meno chi li guida in direzioni che possono essere molto spesso confuse.

Questa è una cosa che mi ha molto interessato sempre, non solo nei confronti dei giovani, nei confronti della società in generale. Credo che al centro di tutta la mia ricerca ci sia questa attenzione. Fabio Volo, per esempio, è stata anche quella un'esperienza: guardavo questo ragazzo, a me piaceva moltissimo vedere le sue trasmissioni quando faceva il dj, quando lavorava. Mi piaceva moltissimo questa sua capacità di esporre la sua fragilità. Noi siamo abituati a vedere molto spesso gli attori di quella generazione - sto parlando del momento in cui l'ho scelto per *Casomai* - che amano fare i *piacioni*, quando c'è la relazione col femminile vicino; Fabio, invece, era uno che aveva sempre messo in gioco la sua fragilità, ne aveva fatto il suo punto di forza. E questo mi aveva divertito e ha funzionato, credo, perché, dovendo rappresentare un rapporto fra un ragazzo e una ragazza, entrare nelle contraddizioni della vita, la cosa più bella è non rappresentare la finzione della vita ma rappresentarla nella sua essenzialità.

MASSIMO BERNARDINI:

C'è una scena dentro *Casomai* che io chiamo una scena del cuore, anche perché l'ha interpretata un mio amico che si chiama Gennaro, faceva il prete tra l'altro.

ALESSANDRO D'ALATRI:

Non è neanche attore, lui.

MASSIMO BERNARDINI:

Ecco, non è attore, è un autore televisivo e adesso da poco è anche regista. Ha fatto il primo film di Zalone come regista e come sceneggiatore. In quella scena, il prete, fatto da Gennaro, ha un modo completamente diverso di spiegare il matrimonio, adesso poi ce lo spiegherà meglio D'Alatri, a chi ha davanti. Fra l'altro, a me, che sono suo coetaneo, ha ricordato alcune canzoni che ho amato profondamente, di Bob Dylan, sull'amore. Quando Dylan, proprio nei primi anni Sessanta, aveva una spietatezza nel descrivere l'amore che quella scena mi ha ricordato. Perché è così spietata? Perché quel prete guarda questa coppia e spiega agli altri il loro mistero, in qualche modo.

ALESSANDRO D'ALATRI:

Ti faccio un esempio. Tutto quel film nasce dall'osservazione dei comportamenti. Mi ricordo che un po' di anni fa, poco prima del film, c'era un mio caro amico che aveva detto: "Mi sposo". Era fidanzato da parecchio tempo con un ragazza, dice: "Mi sposo, ti invito come testimone di nozze, facciamo il matrimonio regolare in chiesa, tutto quanto". E io accetto, mette in piedi una cosa pazzesca, enorme, e io partecipo, vergognandomi come un ladro, sembrano il grillo parlante, con la tuba, i guanti, una cosa ignobile! Dopo neanche un mese, lui mi chiama e dice: "Sai, divorziamo". Ci sono rimasto, dico: "Ma scusa, mi hai fatto mettere il tight, tutta questa roba e poi, dopo un mese ti separi?". Mi sono detto: ma perché la gente si comporta così? Perché si parla così tanto facilmente di matrimonio? Perché, visto che il matrimonio in chiesa è il rito più potente, quello più forte, quello più indissolubile, uno lo sceglie? Hai altre opportunità, se vuoi avere dei ripensamenti! E invece così tante persone lo facevano e nello stesso tempo poi lo interrompevano. Da questa osservazione, da questa mia fascinazione per i comportamenti, ho cominciato a guardarmi intorno. Ultimamente girava questa cosa qua: "Guarda, mi sposo, però faccio un matrimonio piccolo, in una chiesina, in un paesino, in un ristorante, poca gente". Un atteggiamento che tendeva un po' a ridurre, no? Come a dire: "Lo faccio in chiesa ma lo faccio piccolo". Allora mi sono detto: "Bene, andiamo a scavare in questa cosa". Così è nata l'idea di questo sacerdote di montagna, di questo paesino, di questa chiesina abbandonata, peraltro era un realtà vera. Quando ho trovato quella chiesa (tra parentesi, quella chiesa è stata meravigliosa, c'è cresciuto Alessandro

Manzoni perché il curato era suo zio, eravamo nella provincia dei *Promessi Sposi*, mi era piaciuta moltissimo, questa cosa), è vero che c'era questo pretino che stava lì e aveva rapporti soltanto con delle persone anziane. Vede arrivare due giovani che gli dicono: "Vorremmo fare un matrimonio semplice, lo facciamo solo per le famiglie, però una cerimonia piccola, poche persone, perché ci piace fare un matrimonio un po' speciale". Su questo fatto del voler fare una cosa speciale, mi sono detto: "Bene, ci voglio scrivere un film sopra".

E' nato così, *Casomai*, in questo modo, osservando una serie di difetti. Perché così tante persone, nonostante sappiano quanto è difficile, quante siano oggi le difficoltà delle relazioni familiari, scelgono quel percorso? Perché oggi, in una società che ha perso tutti i riti di passaggio, quei riti fondamentali che hanno segnato gli appuntamenti della nostra vita, uno dei riti più importanti rimasto, che ha ancora un valore, è proprio il matrimonio. E a questo valore viene riconosciuto un valore importante, ma nello stesso tempo non si ha la consapevolezza delle difficoltà del matrimonio. Ecco perché quel prete accoglie questi due e dice: "Adesso ve lo do io, il matrimonio speciale". Secondo me oggi, per due persone che si sposano, si sposano anche un sacco di persone insieme: tutti gli amici di lui, gli amici di lei, le relazioni di lavoro dei due. Sono due eserciti che si confrontano, e se non c'è la solidarietà di quelle persone che stanno dietro all'uno e dietro all'altro, probabilmente quel matrimonio non ha nessun valore.

Allora, trovo che anche la cacciata dalla chiesa che viene fatta in quella scena, abbia un valore di questo tipo, sia come dire: restituiamo la dignità e l'importanza a questa promessa.

MASSIMO BERNARDINI:

Per chi non l'ha visto, il prete caccia...

ALESSANDRO D'ALATRI:

Dice: "Se non siete pronti anche voi a dire sì a questa coppia, a essere solidali, allora vi prego di uscire da qua".

MASSIMO BERNARDINI:

Resti solo chi vuole aiutare questi due in questa costruzione.

ALESSANDRO D'ALATRI:

Esattamente. Era un paradosso, mi sono divertito a farlo, era una metafora, in qualche modo, che però ha molto colpito la fantasia proprio perché, ripeto, nasceva da un'osservazione dei comportamenti. Riallacciandomi a quello che diceva poco fa Chris, la cosa importante è proprio questa: ogni film, ogni tecnica, ogni linguaggio, ogni inquadratura non possono essere codificati attraverso una regola. Il cinema, fortunatamente, è un'arte che non ha regole. Le regole si scrivono ogni volta in funzione di quello che c'è da esprimere, ed è la sensibilità e l'intelligenza delle persone che si mettono in gioco per rappresentare quella scena, quel momento, quella magia, quell'emozione, che restituisce al cinema quella grande magia di quando, in sala, si spegne la luce. Quando anch'io sono spettatore, vengo affascinato da quel momento e dimentico che sto guardando un film. Il cinema è bello quando anch'io lo godo come spettatore.

MASSIMO BERNARDINI:

Allora, vedo che il cuore dei nostri occhi si sta aprendo sempre di più. Adesso, visto che abbiamo parlato di famiglia, una scena ancora da un altro film. Ce l'ha voluta proporre Chris, ci teneva, è una scena in cui la famiglia ha un peso, mi pare, no? Vediamo se mi aiuta un amico qui davanti. Com'è il titolo originale del film? Perché l'abbiamo visto tutti,

anche in Italia, non siamo riusciti a ricordarci il titolo originale. Com'è in inglese? Ecco, *Onora il padre e la madre*.

Video da *Onora il padre e la madre*

MASSIMO BERNARDINI:

Allora, due grandi attori come Marisa Tomei e Philip Seymour Hoffman in una scena potentemente drammatica, in un luogo dove è complicatissimo catturare la voce di due attori. Vediamo come ha affrontato Chris questi problemi.

CHRISTOPHER NEWMAN:

Non ho intenzione di raccontarvi come abbiamo fatto. Vi rimando al prossimo corso. Vi racconterò però una cosa detta da tecnico, non da artista. Se uno ha fatto bene il proprio lavoro, allora è facile, vi assicuro che sembra facile; se una cosa vi è sembrata facile, allora avete fatto bene il vostro lavoro. L'abbiamo fatto con tre microfoni, uno per urlarci dentro, sono i cosiddetti "microfoni di Pavarotti", così li chiamiamo, sono i microfoni da opera, non li si può usare sempre. Tutti vogliono conoscere i segreti. Qual è il segreto? Il segreto è essere pronti, preparati e cercare di far funzionare tutto come deve funzionare, questo è uno dei segreti. Ecco, questa è una scena in cui Sidney Lumet arriva, li fa salire in macchina e dice: "Partiamo con le riprese, si gira, nessun errore, non lo faremo due volte, non si ripeterà, non si ripeterà!". Non immaginate la pressione che si prova in quei momenti. Uno pensa: "sono il migliore al mondo", ma questo dura finché non si fa il primo errore. E' vero, è così!

MASSIMO BERNARDINI:

Allora, ti è scappata una parola, Chris, che è la parola "course", "al prossimo corso". Sappiamo che alla School of Visual Art di New York sei diventato un insegnante. In qualche modo, mi piacerebbe capire che cosa insegni. Insegni ad ascoltare? Insegni a capire che il suono è una cosa complicata? Che cosa insegni in questa scuola? Come si usano i microfoni, dove si mettono?

CHRISTOPHER NEWMAN:

Nulla di tutto questo! Ascoltate bene, si tratta di una domanda molto difficile, mi ci vorrebbe una settimana per rispondere. Da un punto di vista filosofico, quando si fa formazione, in particolare in ambito cinematografico, lo scopo non è quello di mettere le persone in grado di fare tutto. Sal Petrosino e io, ovviamente, non li terremo per la manina una volta che cominceranno a lavorare. Cosa faremo? Non siamo i loro genitori, certo che no! E tra l'altro c'è una grossa questione, nel rapporto anche con il proprietario della scuola, non è che litighiamo ma semplicemente apparteniamo a scuole di pensiero diverse. Lo studente, secondo me, deve imparare a crescere, a risolvere i problemi, a individuarli e poi a risolverli. Certo, ci sono alcuni trucchi tecnici, questo è ovvio. Ciascuno di voi, anche la persona più timorosa o paurosa, può imparare ad usare le apparecchiature in quattro ore, sei ore, cosa dite? Il resto è tutta pratica. Come possiamo dirvi: "Bene, questo è il problema 1, questo è il problema 560, questo è il problema 300000"? Dobbiamo insegnarvi a pensare qual è il problema, quali sono gli strumenti, come usare gli strumenti per risolvere il problema, come lavorare velocemente, come evitare gli errori. Ecco, questo è ciò che dobbiamo insegnare agli studenti. Io e Sal abbiamo opinioni diverse sulla didattica, perché Sal ha una formazione diversa. Io ho imparato lavorando, vado sul set, lavoro, poi me ne vado a casa. Sal, invece, ha studiato di più, naturalmente questo è positivo.

L'unica vita che io conosco per me è la vita del mondo del cinema. I migliori studenti che ho avuto, ho continuato a vederli, a casa o sul lavoro, vengono a trovarmi, sono quelli che hanno capito subito cosa fare con gli strumenti e come usarli. A prescindere dal lavoro che fanno, alcuni impiegano più tempo di altri, altri magari non ce la faranno mai. Mi dispiace doverlo dire, ma il fatto che vi piaccia andare al cinema non significa che siete in grado di fare cinema, purtroppo. Tuttavia questo lo capirete, non è astrofisica. Io conosco l'astrofisica e fare film non è astrofisica. D'altro lato, una cosa veramente difficile da fare non è tanto il suono ma quello che fa il nostro amico, il regista. Sapete, sul set tutti dicono, alle spalle del regista: se io fossi il regista farei questo, io lì avrei fatto quest'altro, io sono in grado di fare tutto. E' facile fare così il regista.

ALESSANDRO D'ALATRI:

Come il calcio in questo Paese, è un po' la stessa cosa.

CHRISTOPHER NEWMAN:

Sì, il calcio è bello, ma fare il regista è ancora meglio, a mio avviso. Naturalmente non voglio offendere nessuno, a me piace moltissimo il calcio, sono un grosso tifoso, ma fare il regista è decisamente molto più difficile che non fare il calciatore.

MASSIMO BERNARDINI:

Mi permetto una micro domanda, che poi giro subito a D'Alatri, perché anche lui ha cominciato a trasformarsi in insegnante: però voglio una risposta breve, questa volta, Chris.

CHRISTOPHER NEWMAN:

Sarà difficile.

MASSIMO BERNARDINI:

Perché un uomo che, come te, ha passato la vita sui set, facendo cinema e uscendo all'ora che ci hai detto, tutte le mattine, per andare su un set, lavorando con i più grandi registi, improvvisamente diventa un educatore? Chi te lo fa fare? Qual è la ragione?

CHRISTOPHER NEWMAN:

Perché quando si insegna in una scuola cinematografica, come ha detto un caro amico, devono ascoltarli!

MASSIMO BERNARDINI:

Alessandro! Rispondi anche un po' a questi pizzichi che ti ha lanciato Chris.

ALESSANDRO D'ALATRI:

No, ma guarda, ha detto delle cose sacrosante. Nel senso che ha ragione, perfettamente.

MASSIMO BERNARDINI:

Ma tu li senti quelli che parlano alle tue spalle sui set, sì? Arrivano, queste voci?

ALESSANDRO D'ALATRI:

No, guarda, devo dirti una cosa. E' vero che in Italia siamo tutti registi e tutti allenatori e tutti Primi Ministri, perché è proprio un'arte nazionale, quella di parlare in generale di come si vedono le cose. E questo sta anche nel gioco delle cose. Io devo dire che a me piace molto sentire i miei collaboratori, cosa suggeriscono. Però credo sempre che ci sia un tempo per i suggerimenti e un momento del fare. Il set è il momento del fare. Il set è una

macchina pachidermica, complessa, costosa. È un momento dove non ci devono essere più troppi ripensamenti, è il momento dove bisogna agire, come diceva lui, non bisogna sbagliare, bisogna essere tutti molto concentrati. Trovo che la parte più difficile ma anche più bella del lavoro, sia proprio la preparazione, invece. È il momento della condivisione, dove tutti quei suggerimenti, quei contributi straordinari che vengono dai tuoi collaboratori diventano parte attiva. Erroneamente, si pensa molto spesso che il set sia il momento in cui avviene la creatività. Io non sono d'accordo su questo. Il set, se è stato fatto un buon lavoro prima, è il momento dove la creatività diventa quasi una formalità, no? Perché deve essere il momento della gioia, del divertimento. Dalla cultura e dalla tradizione del cinema americano, abbiamo molto da apprendere ancora. Perché loro danno tantissimo spazio alla pre-produzione, alla preparazione, che è la parte fondamentale. Io, a volte, in questi giorni, mi divertivo a chiedere a Chris: "Ma quante settimane ci avete messo a fare quel film o quell'altro?". E ogni volta mi diceva: "Dieci, dodici" ed era la normalità. E poi chiedevo: "Ma per quanti mesi avete preparato?".

CHRISTOPHER NEWMAN:

Prima che il diavolo sappia che sei morto, in italiano *Onora il padre e la madre*, è stato girato in quaranta giorni, 8 ore al giorno, 6 settimane.

ALESSANDRO D'ALATRI:

Questo voglio dire, non c'è una regola. Però trovo che il vero valore di quello che diceva lui, dei contributi, è la preparazione. La preparazione è la parte più interessante del film, è la parte dove sono aperte le discussioni. Il set non è un momento di discussione. E quando avvengono, è anche molto antipatico, perché, come diceva giustamente lui, c'è il responsabile, che è il regista, che è come un direttore d'orchestra che in quel momento deve portare avanti il suo lavoro.

MASSIMO BERNARDINI:

Ecco, ti voglio chiedere ancora una cosa. Nel tuo percorso di autore c'è un film particolare, *I giardini dell'Eden*, che apparentemente è una cosa completamente diversa. Non è più l'osservazione di quel che accade, ma in qualche modo è fare i conti con la figura di Gesù. Come ci sei finito a raccontare questa grande storia?

ALESSANDRO D'ALATRI:

Mah, sai, arrivano dei momenti nella vita di un uomo: avevo quarant'anni compiuti da poco, avevo già una bambina, ne stava nascendo un'altra.

MASSIMO BERNARDINI:

Ricordiamolo, è del 1998, protagonista Kim Rossi Stuart.

ALESSANDRO D'ALATRI:

Esattamente. E mi sono domandato: cosa spiegherò a questi figli, a questi bambini, sui comportamenti etici, morali, su come si dovranno comportare nella vita? Mi sono fatto una domanda che non mi ero posto molto frequentemente, fino ad allora. Come spiegherò loro l'intangibile che sta intorno a noi? Era una domanda grossa, enorme!

MASSIMO BERNARDINI:

Possiamo usare anche la parola Mistero, con la m maiuscola.

ALESSANDRO D'ALATRI:

Il Mistero, bravissimo. E ho detto: "Se prima non risolvo io questa questione, come faccio a parlarne a loro? Fammi andare a rivedere un po' quali sono le mie radici". Mi ero dimenticato che avevo delle radici. In libreria avevo un libro che si chiama *Bibbia*, me l'avevano regalato per la Prima Comunione, devo dire che era abbastanza intonso. E mi sono reso conto per la prima volta che io non conoscevo niente della mia religione. In realtà, una lettura completa dei *Vangeli*, per esempio, o della *Bibbia*, non l'avevo mai fatta, perché a scuola non si fa, nonostante avessi fatto le mie buone ore di religione, di catechismo, eccetera. Ecco, io non sapevo niente. E quindi ho cominciato una lettura straordinaria, che è un viaggio meraviglioso: molti di voi l'avranno fatto sicuramente prima di me, io l'ho scoperto tardivamente, ma consiglio vivamente di farlo chi non l'abbia fatto. Non solo leggendo, non è un libro che si legge ma si vive, entrandoci dentro, ponendosi delle domande, dicendo: "Ma che epoca era? Cosa succedeva?". Andare a vedere che cosa era la Palestina in quel periodo, come vivevano: cioè questa è la curiosità che ti spinge.

MASSIMO BERNARDINI:

Andare dentro a quella storia!

ALESSANDRO D'ALATRI:

Esattamente. E più andavo dentro, più scoprivo cose meravigliose. Mi ricordo che facevamo delle cene a casa, venivano degli amici e io dicevo: "Sapete, ho scoperto questa cosa!", e anche loro non sapevano. Tant'è vero che gli amici venivano sempre più frequentemente: "A che punto sei arrivato?". Ma se la cosa è così interessante, ho detto, forse è il caso di parlarne. E così ho cominciato a studiare bene e anche ad avvicinarmi, quando ho capito queste radici chi erano, chi era Gesù. Perché comunque ne parliamo tanto, è un personaggio fondante della nostra storia. Da quando siamo bambini, voglio dire: si costruisce il presepio, c'è tutta una serie di attività intorno a questo, c'è una fantasia attorno a questo, che molto spesso rimane lì, perlomeno a me era successo questo. Mi ero definito sempre un "cattolico distratto" e avevo deciso di affrontare questa distrazione. Avvicinarsi a Gesù significa cercare di conoscerlo. E quando mi sono avvicinato a lui, ho detto: "Porca miseria, ma questi libri mi dicono soltanto una cosa: raccontano i tre decimi della sua vita, anzi, un decimo della vita. I nove decimi non sono raccontati". C'era quel periodo oscuro su cui nessuno mi sapeva dire niente. Quando io so che c'è qualcosa di oscuro, che non si può sapere, è il momento del periscopio, voglio andare a vedere. E quindi ho fatto questa esperienza straordinaria, ho passato quattro anni in mezzo alle *Scritture*.

Il bello di fare il mio lavoro è il privilegio di poter approfondire, di studiare, di leggere. Credo sia uno dei pochi lavori che ti consente così tanta applicazione nella ricerca. E mi ha portato ad avvicinarmi a questa storia, a vedere chi fosse quel personaggio. Bene, sarebbe bellissimo, magari un giorno, raccontarlo, questo viaggio, perché è un'esperienza straordinaria. Sono andato sul luogo, ho fatto ricerche nei posti, laddove c'era la tradizione orale, ho cominciato a studiare altri testi religiosi che riguardavano Gesù. Ho scoperto che nel *Corano* ci sono 37 Sure che parlano di Gesù. Sono andato a vedere i rotoli del Mar Morto, a Gerusalemme. Ho scoperto una serie di elementi e di fantasie straordinarie e mano a mano sentivo quel personaggio sempre più vicino a me. Ancora non era nato il film. Erano le domande, vedevo che le persone si interessavano e mi dicevo: "Se c'è così tanto interesse intorno a quello che sto facendo, forse, visto che faccio questo lavoro, è giusto che io ne faccia un film". E ho fatto il film. Mi ricordo che Padre Enzo Bianchi, non so se tu lo conosci, della comunità di Bose, una persona straordinaria, uno che ha applicato veramente i principi del Concilio, perché la comunità di Bose ha messo insieme

protestanti, cattolici e ortodossi. E questo già mi sembra un miracolo straordinario. E mi disse: “Ma se stai facendo un film su Gesù, sei pronto a farti carico della croce?”. “In che senso?”. E lui: “Vedrai che la pagherai cara”. E aveva ragione. Affrontare un tema di questo tipo, mi ha portato ad avere un sacco di problemi. Dicevano tutti: “Ma come, D’Alatri si occupa di Gesù? Ma che c’entra D’Alatri con Gesù?”.

Siccome io sono una persona senza pregiudizi, questa cosa l’ho affrontata con grande serenità, con grande gioia. Enzo Bianchi mi disse: “Perderai molti contatti, molti amici, ma ne guadagnerai molti di più nel tempo”. Aveva ragione. Perché ho avuto delle difficoltà, i primi anni, ma adesso, solo l’affetto che in questi giorni ho ricevuto qui al Meeting e che continuamente in questi anni riesco ad avere, dialogando con le realtà di chi si misura invece con queste domande, con chi vuole in qualche modo toccare quel Mistero, credo mi faccia dire che ne è valsa la pena. Poi, non so se il lavoro è stato buono o no, però a qualcosa è servito.

CHRISTOPHER NEWMAN:

Sono curioso, ci può raccontare come è diventato un regista? Quale è stato il suo percorso?

ALESSANDRO D’ALATRI:

Ma devo dire che è stata la vita, è la vita che mi ha portato a fare questo. La vita è un esperimento fantastico, secondo me. È qualcosa che ti succede intorno, e la devi seguire per come ti arriva. Io da bambino ero molto timido. Mia madre mi segnò alla scuola, a un corso, cioè a una recita, alle elementari. Ero di quei bambini che al “come ti chiami?” diventavo tutto rosso, mi attaccavo a mamma, cioè una cosa imbarazzante! Mia madre si preoccupò: “Non è che questo mi rimane così per sempre! Facciamogli fare uno spettacolino a scuola, così magari si scioglie un po’”. E feci questo spettacolino e devo dire che mi divertii molto, ebbe una bella intuizione, mia madre, pur essendo una casalinga, una persona umile. Perché tra l’altro, quel giorno che ci fu la recita, venne una signora che stava facendo casting, perché Luchino Visconti stava cercando un bambino per una rappresentazione teatrale, l’allestimento del *Giardino dei ciliegi* di Checov. Io mi ero molto divertito, e questa signora tramite mia mamma disse: “Ti interessa fare il teatro, continuare?”. E siccome mi era piaciuto, ho detto: “Sì, perché no?”. Il giorno dopo ero sul palcoscenico del teatro Valle a Roma, con Luchino Visconti, Rina Morelli, Paolo Stoppa. Mi trovai a fare un provino, che non sapevo neanche che cosa fosse, e fui preso. E cominciai la mia avventura nel mondo dello spettacolo. Cominciai a fare quel gioco meraviglioso che è il gioco dei grandi. Cioè, da bambini si gioca a mamma e papà, in teatro si fa la stessa identica cosa, solo che lo facevano le persone grandi. Giorno dopo giorno, ho continuato quel lavoro fino all’età di vent’anni, ho proseguito facendo cinema, pubblicità, televisione, i grandi sceneggiati televisivi dell’epoca, *I Fratelli Karamazov*, *Il Giardino dei Finzi Contini* di De Sica. Insomma, ero un attore giovane, un giovane bambino, ho sempre fatto i ruoli da ragazzo, queste cose qui. E mi divertiva molto.

Fino ai vent’anni, l’ho fatto, la cosa divertente è che gli attori in genere stanno molto tempo seduti sul set, guardano, devono aspettare. E io guardavo il lavoro di tutti gli altri mentre ero fermo, vedevo quelli che facevano il cinema. Ero affascinato da questa cosa, e cominciai a pensare seriamente: quasi quasi faccio il salto dall’altra parte. In quegli anni, però, era molto difficile, perché il centro sperimentale di Roma era chiuso, in quel periodo. Poter cominciare a fare l’aiuto regista nel cinema era impossibile, perché c’erano i figli dei registi o degli attori di quegli anni, che poi sono diventati miei colleghi, che chiaramente già facevano gli aiuto registi. Si creava invece uno spazio nella pubblicità. Cominciai a fare l’assistente alle scene e ai costumi in pubblicità, e dissi: “Mamma mia, che meraviglia! Ecco, questo è il lavoro che voglio fare nella mia vita, voglio fare l’assistente alle scene e

ai costumi, perché è il lavoro più bello del mondo”. Dopo neanche un anno un regista mi disse: “Senti, smettila di fare questo lavoro, devi fare di più. Vieni a fare l’aiuto regista”, e io: “Ma come, mi piaceva così tanto quello!”, e cominciai a fare l’aiuto regista. E dissi: “No, no, no, mi ero sbagliato! Il lavoro più bello del mondo è l’aiuto regista”. E così è andata, fino ad adesso! Per cui, ecco, questo è stato il mio percorso.

MASSIMO BERNARDINI:

Allora, adesso ci devi lanciare l’ultima cosa che stiamo per vedere, una scena da *Il Padrino*. Visto che hai parlato di corso, dicci che cosa dobbiamo ascoltare a questo punto.

CHRISTOPHER NEWMAN:

Stiamo per vedere un breve brano del matrimonio ne *Il Padrino 1*. C’è stato un problema veramente difficile per l’epoca, con il suono, oggi sarebbe stato facilissimo risolverlo, ma all’epoca era un grosso problema. Avevamo l’orchestra che suonava dal vivo, più una band che un’orchestra, un signore ottantenne che avrebbe dovuto improvvisare una cantata, due camere. Avremmo dovuto cogliere il momento preciso che ci interessava e avevamo solo una pista su cui registrare. Questa che vedremo è forse la prima, diciamo che questa forse è quella che ci è venuta meglio, o forse ne avevamo fatte altre prima. Ecco, sono le prime due registrazioni in un film a soggetto fatte su questa pista negli Stati Uniti. So che gli inglesi avevano già fatto qualcosa, abbiamo utilizzato due piste utilizzando appunto due registratori. La prima registrazione a due piste, che idea! Possiamo partire.

Vi dirò che il microfono innanzi alla persona che cantava aveva un piccolo intaglio. Avevamo previsto di utilizzarlo finché una persona lo ha fatto cadere, lo ha rotto. E visto che la camera stava girando mentre facevano così, io stavo spingendo un altro microfono dal basso per registrare. E poi, a questo punto, Walter Murch ha registrato due piste - è un genio, per la post produzione - e le ha messe un po’ fuori sincrono. Quindi si è aggiunto il riverbero, diciamo quel rumore un po’ metallico, in modo da rendere il tutto più autentico. Le cose sono andate così, facili o semplici che vi sembrino. Naturalmente, avremmo moltissime cose di cui parlare, però purtroppo il tempo non è mai abbastanza, è sempre tiranno. Magari, chissà, in futuro potremmo parlarne di più, questo dipende da molte cose, però diciamo che è stato veramente un piacere incredibile per me essere qui, forse più divertente che non fare film.

MASSIMO BERNARDINI:

Grazie a Chris Newman e grazie ad Alessandro D’Alatri. Vi ricordo che in realtà qui si va avanti, perché alle dieci meno un quarto, alle 21.45, sempre in questa sala, incontriamo due altre personalità veramente interessanti che sono Sal Petrosino, che condivide in questa scuola newyorkese lo stesso lavoro di Chris Newman e Mauro Uzzeo, invece, che in realtà è un nostro amico italiano che ci racconterà delle *Winks*, per esempio. Il tema è l’animazione. Ci vediamo alle dieci meno un quarto, sempre qui.