

## INDICE

Introduzione	5	1979   Tess   Id.	170
Il messaggero. Un omaggio a Roman Polanski <i>William Friedkin</i>	7	<i>Un film molto semplice, di Alberto Scandola; «Il fatto che i nostri destini siano il risultato di coincidenze apparentemente anodine mi ha sempre affascinato»; Lavorare con Roman Polanski, di Hervé de Luze</i>	
UNA FEBBRILE RAZIONALITÀ. Interviste e conversazioni	15	1986   Pirates   Pirati	180
Elogio dell'istinto <i>Roman Polanski con Stefano Francia di Celle</i>	16	<i>L'innocenza impossibile, di Silvio Alovio; «Le riprese in mare hanno sconvolto tutti. Non c'è niente di più sconcertante che dipendere dalle condizioni meteorologiche»; L'art de se surprendre, Gérard Brach con Alain Bergala</i>	
L'arte deve commuovere <i>Roman Polanski con Frédéric Möri</i>	34	1988   Frantic   Id.	192
Il cinema è una lotta, è guerra...	41	<i>Cherchez la femme, di Silvio Alovio; «La sceneggiatura è il manuale d'istruzioni, contiene già tutto»; È facile recitare con un grande cineasta, Emmanuelle Seigner con Stefano Francia di Celle</i>	
Quando scampi alla morte, non riesci a crederci	44	1992   Bitter Moon   Luna di fiele	202
UNA MACCHINA DA FILM. Filmografia, sinossi, sguardi critici, interviste, testimonianze	61	<i>La legge del desiderio, di Silvio Alovio; «Questa autopsia di una passione amorosa»</i>	
Cortometraggi degli esordi	62	1994   Death and the Maiden   La morte e la fanciulla	210
1962   Nóż w wodzie   Il coltello nell'acqua <i>Maschile-femminile, di Alexandre Tylski; «Il mio ideale sarebbe fare un film con una persona soltanto»; Gli uccelli azzurri, di Jerzy Skolimowski</i>	74	<i>Le carezze della musica, di Alberto Scandola; «Mi ha sempre affascinato sentire la stessa storia, o lo stesso evento, riportato da diverse persone, diversi gruppi, con differenti punti di vista che non concordano»</i>	
1964   La rivièr de diamants   La collana di diamanti	86	1999   The Ninth Gate   La nona porta	218
1965   Repulsion   Repulsione <i>Il paesaggio di un cervello, di Alberto Scandola; «Ho visto fino a dove si può arrivare nell'espressione realistica»</i>	88	<i>Le conseguenze dell'amore, di Silvio Alovio; «Bisogna credere nelle storie mentre si raccontano, e solo dopo dirsi che non sono vere»</i>	
1966   Cul-de-sac   Cul de sac <i>Aspettando l'umanità, di Alexandre Tylski; «C'era una cosa necessaria, la marea che isola il luogo»</i>	98	2002   The Pianist   Il pianista	226
1967   The Fearless Vampire Killers   Per favore non mordermi sul collo <i>Un ballo di riferimento(i), di Alexandre Tylski; «Quando oggi penso a quell'idea mi viene in mente innanzi tutto la neve»</i>	106	<i>Voci lontane, sempre presenti, di Silvio Alovio; Memoria del ghetto; Entrare nel vivo delle cose, di Paweł Edelman</i>	
1968   Rosemary's Baby   Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York <i>Il diavolo probabilmente, di Alberto Scandola; «Tutto comincia in modo molto ordinario, pedestrian, quotidiano»</i>	114	2005   Oliver Twist   Id.	238
1971   Macbeth   Id. <i>Gioventù, amore e morte, di Alberto Scandola; «Un mondo particolare, diverso dalla realtà»</i>	171	<i>Spirito d'adattamento, di Alexandre Tylski; «Una moltitudine di personaggi»; In attesa delle nuvole..., di Ralph Remstedt; Rifarebbe uguali tutti i suoi film, Alain Sarde con Stefano Francia di Celle</i>	
1972   What?   Che? <i>Sogno di due notti d'estate, di Alberto Scandola; «Una caricatura del mondo di oggi»; Roman, Che?... ed io, di Sydne Rome; Il mio amico Roman, di Marcello Gatti</i>	132	2007   Cinéma érotique   t.l. Cinema erotico	250
1974   Chinatown   Id. <i>Il grande nulla, di di Silvio Alovio; «Una sceneggiatura visiva e una che non lo è hanno la stessa differenza che separa Shakespeare da Racine»</i>	144	Scene da una deposizione <i>Gennaro Carillo</i>	261
1976   Le locataire   L'inquilino del terzo piano <i>Io è un altro, di Alberto Scandola; «Quando fai tu stesso l'attore, prima di tutto hai una persona in meno con cui litigare»; Sono uno scenografo di atmosfere, Pierre Guffroy con Stefano Francia di Celle; Con Polanski è l'alta moda, Didier Lavergne con Stefano Francia di Celle; Il cestino a sinistra, di Sylvette Baudrot</i>	154	STRUMENTI. Biografia, integrazioni alla filmografia, bibliografia	269
		Biografia	270
		Polanski e l'Italia. Una lunga storia d'amore <i>Alexandre Tylski</i>	272
		I film fantasma di Polanski. Una doppia filmografia <i>Alexandre Tylski</i>	272
		Integrazioni alla filmografia	273
		Bibliografia <i>a cura di Silvio Alovio e Micaela Veronesi</i>	276





## INTRODUZIONE

Ritrovarsi immersi nell'universo di Roman Polanski è come essere catapultati nella lussureggiante villa sulla costiera amalfitana dove è stato girato *Che?*: entrambi sono insieme accoglienti e minacciosi, propongono visioni inebrianti, luce fortissima e oscurità, bellezza accecante (della natura, dell'arte, della musica), in uno scenario dominato dall'indifferenza e dalla violenza dei rapporti umani.

In tale stupefacente mondo alternativo, descritto con impressionante realismo anche quando si tratta di narrazioni visionarie, è normale cercare di orientarsi per andare oltre il forte abbacinamento che tutti gli spettatori hanno sperimentato prima o poi.

Una prima risposta la forniscono le parole "pubbliche" di Polanski – raccolte qui nelle sezioni *Una febbrile razionalità* e *Una macchina da film*, rispettivamente su questioni più generali e sui singoli film – nelle quali prevale un generoso e preciso gesto di comunicazione della sua arte insieme con la frustrante impossibilità di capire fino in fondo. E questo ci fa comprendere meglio la sua idiosincrasia per la comunicazione pubblica e verbale, al di là delle ferite mediatiche inferte in occasione di alcuni tragici momenti della sua vita. Titanico creatore delle proprie opere, si interroga, dopo la grande battaglia della realizzazione, sulla molteplicità dei punti di vista e sulla compresenza di realtà diverse, spesso contraddittorie: un ritratto molto umano dell'artista che ha mosso da subito i primi passi nella direzione della "classicità".

In secondo luogo, gli illuminanti saggi critici di Silvio Alovio, Alberto Scandola e Alexandre Tylski inquadrano i film con un'ampia gamma di approfondimenti, tessendo fili interpretativi tra un film e l'altro, a sottolineare la compattezza e la forza di un universo estetico dove si trovano – come in una spirale – elementi sempre cangianti che ritornano continuamente e senza gerarchie.

Alcuni collaboratori ci aiutano inoltre a costruire un'immagine della fucina creativa nella quale Polanski lavora con grande rispetto delle professionalità e degli apporti creativi dell'intera troupe. Tra le testimonianze spicca un divertito Jerzy Skolimowski, che ricorda alcuni momenti della felice collaborazione di tanti anni fa.

In coda il brillante "scherzo" filosofico di Gennaro Carillo dà un'idea importante di quante germinazioni intellettuali possano essere elaborate a partire da una materia così ricca.

Il volume è corredato da bellissime immagini, molte delle quali sono state messe a disposizione dallo stesso Polanski anche per la mostra organizzata, in parallelo, dal Museo Nazionale del Cinema.

E, per iniziare, uno splendido passaggio di testimone: William Friedkin, autore cui il Torino Film Festival ha dedicato un volume e una retrospettiva nel 2003, ci regala una sua personale introduzione alla complessità del cinema di Polanski.

*Sul set di Frantic.  
Fotografia di  
François Duhamel.*



## ELOGIO DELL'ISTINTO

**Roman Polanski con Stefano Francia di Celle**

Parigi, 9 settembre 2008

*Nonostante la proverbiale e reale riluttanza a parlare di sé, Roman Polanski acconsente a un incontro dedicato all'approfondimento di questioni che non emergono dal complesso e articolato materiale di interviste, conversazioni e dichiarazioni destinato a confluire nella sezione Una macchina da film di questo volume.*

*Iniziamo a parlare del breve ma intenso periodo in cui ha vissuto a Roma, all'inizio degli anni Settanta.*

*Che cosa ricorda con più nostalgia del suo periodo romano?*

La casa al numero 201 della via Appia Antica, con le vigne e il palazzo. Eravamo una specie di piccola comunità: assieme a me c'erano Andy Braunsberg, il mio socio all'epoca, Gérard Brach, lo sceneggiatore con cui lavoravo, e Hercules Bellville, il mio aiuto, che tra l'altro ha mosso i primi passi nel mondo del cinema con *Repulsione* e che ora è produttore. Eravamo noi quattro, sempre circondati da amici che per lo più lavoravano nell'ambiente del cinema, ma anche da altra gente e da giovani donne di nazionalità diversa. In quegli anni, poco prima delle Brigate Rosse, Roma viveva un momento splendido. Stare tutti insieme in quella città era meraviglioso, non solo per le bellezze architettoniche o i giardini, ma soprattutto perché vi si realizzavano molti bei film. Si respirava un'aria molto creativa, Roma aveva quella dolcezza che ora sta svanendo e vi aleggiava ancora l'atmosfera del grande cinema italiano, che a mio parere è ormai defunto. E noi eravamo giovani appassionati di cinema.

*Il cast italiano di Che?, Marcello Mastroianni e Romolo Valli, come è stato messo insieme? Li conoscevo già. Ho proposto loro di fare il film e hanno accettato. Marcello l'avevo conosciuto*



molto tempo prima: aveva incontrato Catherine Deneuve a casa mia per parlare di un film che non si è mai realizzato. Romolo, invece, non lo conoscevo personalmente. Gli ho proposto la parte, un piccolo ruolo, e anche se lui all'epoca era un grande attore di teatro, una vera stella del palcoscenico, ha accettato perché aveva trovato la sceneggiatura osé e brillante.

*Sul set di Che?.*

*Spesso ha preso le distanze da Che?, considerandolo un film non completamente riuscito. A mio parere contiene importanti spunti per una riflessione teorica sull'arte e sulle modalità della visione legate alle emozioni e alla vita. Ed è un film affascinante per la struttura: si susseguono variazioni sul tema all'interno di un impianto circolare, in sintonia con le volute del quartetto di Schubert La morte e la fanciulla. Ha cambiato idea in questi ultimi anni?*

L'ho rivisto di recente e confesso che mi è piaciuto più di quanto mi piacesse subito dopo averlo terminato. In ogni caso è un film originale, che assomiglia un po' a *Cul de Sac*, anche se è completamente diverso sul piano tematico, a livello di codici visivi, di soggetto e via dicendo: sono simili nell'approccio. Gérard Brach e io eravamo completamente liberi e pensavamo a briglia sciolta, mettendo sulla carta le cose che ci venivano in mente e che ci



Sul set di Macbeth.  
Fotografia di Joe Pearce.

sarebbe piaciuto vedere sullo schermo. Non c'è alcun tipo di riflessione, quindi, da questo punto di vista, *Che?* è più cinematografico rispetto ad altri miei film, in cui forse prevalgono altre considerazioni. Avremmo potuto portare sullo schermo qualunque cosa, nessuno avrebbe detto «questo non c'entra», nessuno sarebbe intervenuto sulla sceneggiatura. In Italia, allora, c'era questa libertà: i grandi produttori come Carlo Ponti e Dino De Laurentiis non intervenivano. O volevano produrre un film, oppure no, e lasciavano i cineasti liberi di fare il loro mestiere. Per me *Che?* ha rappresentato una reazione dopo *Macbeth*, che era stato complicato, lungo, difficile da realizzare. Durante la lavorazione di *Macbeth*, i mezzi non

bastavano mai, i soldi non erano mai sufficienti e i tempi continuavano a dilatarsi. Alla fine ero totalmente esausto e avevo voglia di realizzare un film contemporaneo, senza scenografie complesse, senza costumi, preferibilmente con attori completamente nudi.

*La villa di Che? è stata trovata subito?*

Per gli esterni abbiamo usato la villa di Carlo Ponti. Appena l'abbiamo vista ci siamo resi conto che quel genere di luogo si adattava perfettamente alla nostra storia. Ma tutti gli interni sono stati ricostruiti in studio, a Cinecittà.

*Lei e Gérard Brach conoscevate già la costiera amalfitana?*

No, l'abbiamo visitata per vedere quella villa. Avevamo spiegato a Carlo che cosa volevamo fare e lui ci ha subito detto: «Andate a vedere la mia casa. Potrebbe darvi la giusta ispirazione». E in effetti è stato così.

*Il sole accecante di Amalfi e i ricordi di quel sogno colorato e pop che tanto appassionò i critici dell'epoca mi portano a un'altra domanda, che conduce a una riflessione sul rapporto tra il creatore Polanski e la realtà con la quale si deve confrontare per realizzare i suoi film.*

*Quando scrive, immagina e prepara il film, ha un'idea già molto precisa della scenografia?*

Ho idee molto precise per le scene e ci lavoro con lo scenografo. Di solito gli disegno le scene come le vedo, come le immagino nella mia mente, e mi risulta difficile modificarle. Se lo scenografo sposta la posizione di una finestra, non mi sta bene. In linea generale è essenziale che la scenografia rispecchi la mia concezione originale, anche se a volte lo scenografo può riuscire a convincermi che la mia visione contiene qualche errore. In genere però, lo scenografo deve seguire la geografia dei luoghi come io l'ho immaginata o concepita per una determinata scena concreta.

*Quanta importanza attribuisce ai luoghi naturali?*

Molto spesso i sopralluoghi sono fonte d'ispirazione e mentre vado alla ricerca degli scenari scopro cose più interessanti di quelle che avevo immaginato. Il frutto della nostra immaginazione è sempre un po' limitato, un po' semplicistico: abbiamo un'immaginazione schematica, mentre la natura e la vita sono più ricche, offrono spesso momenti inattesi ed effetti sorprendenti. Quindi è importante trarre ispirazione dalla realtà, ma per me è altrettanto importante conservare il modello del film che ho in testa, perché l'incontro con la realtà tende a cancellarlo. Durante la lavorazione tutto ciò che creo si sovrappone al modello. Spesso mi costringo a concentrarmi per rivedere mentalmente l'idea iniziale, poiché ritengo che sia l'elemento fondante più originale. Le mie intuizioni scaturiscono dalla mia capacità creativa: ho un'idea, visualizzo la scena, vedo il film nella successione delle sequenze; poi scelgo degli attori in carne e ossa e colloco la storia in un luogo concreto, che non è mai al

cento per cento come l'avevo immaginato. Quindi dall'incontro con il luogo nasce una cosa nuova, ma l'idea originale non deve mai scomparire, perché è troppo importante. Idealmente vorrei che i luoghi fossero esattamente come li avevo immaginati, perché è stata quell'immagine a ispirarmi, a farmi venire voglia di tradurla in un film, a farmi sentire che meritava di essere condivisa da altri, dagli spettatori. In fondo è questo il lavoro di un regista: condividere quello che ha immaginato con il pubblico. Molte persone possono avere un'immaginazione straordinaria, ma se non sono in grado di dividerla, resta il loro tesoro personale, non diventano registi, scrittori o pittori.

*Quindi il film non è mai come l'aveva immaginato...*

No, ma più un progetto si avvicina al mio modello originario più vale, più diventa un buon film. Immagino delle cose, le visualizzo nella mia mente e se mi danno un forte stimolo a tradurle in un film, è perché le trovo straordinarie. Se non mi entusiasmano, sento che non sono convinto e non mi viene voglia di costruirci sopra un film. Il desiderio nasce quando riesco a immaginare come sarebbe meravigliosa una cosa se fosse realizzata. "Realizzazione" è una bella parola che esprime bene il processo cinematografico.

*Le capita di essere deluso dalla realizzazione concreta?*

No, cerco di cogliere sempre l'aspetto positivo dall'incontro con una realtà che non corrisponde alla mia immaginazione. Come dicevo poco fa, la realtà è sempre più ricca.

*Dedica molto tempo al missaggio?*

Sì, perché è importantissimo. È il momento in cui il film diventa quello che è: per la prima volta ti senti soddisfatto di quello che hai fatto. Tutte le fasi precedenti – la scoperta delle scenografie, la lettura del testo con gli attori – procurano più che altro delusioni successive... I giornalieri iniziano a dare qualche soddisfazione, perché hanno un che di straordinariamente magico, ma quando poi li monti insieme in sequenza nel *rough cut*, sopraggiunge una fase in cui prendi in seria considerazione il suicidio. E hai un bel dirti che è un momento difficile già vissuto nei film precedenti: immancabilmente la proiezione del premontato è dura da digerire, devi fare appello a tutta l'esperienza che hai acquisito e armarti di tanta pazienza, ma è sempre un colpo tremendo. Poi inizi il montaggio vero e proprio e a poco a poco ti abitui al film, ti vengono delle idee. Un film, però, comincia a esistere concretamente solo durante il missaggio. È un momento fondamentale in cui ti rendi conto dell'importanza essenziale che ha il suono nel film. Per fare il missaggio si utilizzano immagini di qualità molto scadente, cui ci si abitua al punto di non vederle più. Sono immagini montate e rimontate, rigate, graffiate, elaborate elettronicamente, è un controtipo di pessima qualità, ma ciò non toglie che quando guardi una bobina ben missata provi una soddisfazione incredibile. Penso che il problema del cinema italiano, e in parte della sua discesa negli inferi, derivi dal fatto che non ha prestato abbastanza attenzione al suono. Si è ac-

contentato, come oggi si accontentano anche numerosi registi francesi, di girare senza suono e di doppiare grossolanamente le immagini, con una sincronizzazione approssimativa. Questa scelta poteva reggere prima che la televisione si diffondesse così tanto, perché gli spettatori italiani non avevano un termine di paragone ed erano accuratamente protetti da qualunque influsso straniero, privati della possibilità di vedere i film in versione originale. Ogni tanto si proiettava un film in versione originale in piccoli cinema come il Fiammetta, senza sottotitoli (Dio ci guardi dai sottotitoli!). Quindi per tanti anni gli italiani hanno ignorato l'esistenza della presa diretta. Poi a un tratto in Italia è esplosa la televisione, una televisione schifosa, come è sempre la televisione, ma che quanto meno mostra immagini a colori e persone che parlano in modo normale e sincronizzato. Il cinema non poteva reggere il confronto. I film italiani sono in qualche modo artificiosi e quando salta fuori un'opera come *Gomorra* (di Matteo Garrone, 2008) ha una forza formidabile perché ha un suono normale, in presa diretta al cento per cento, di tutti i personaggi.

*Ha curato personalmente alcune edizioni italiane dei suoi film?*

Alcune sì, per esempio *L'inquilino del terzo piano*, in cui mi sono persino doppiato. Non è stata una mia scelta, mi sono lasciato convincere da Renato Izzo, che era un tipo in gamba.

*Il contratto prevedeva la possibilità di supervisionare la copia italiana?*

Non è una questione di clausole contrattuali: se lo vuoi fare, te lo lasciano fare, visto che i costi sono limitati.

*Per quanti film l'ha fatto?*

Per molti, in Francia.

*Ha ripetuto l'esperienza di doppiare se stesso anche in altre lingue?*

Sì, l'ho fatto anche in tedesco. In Germania il doppiaggio è di ottimo livello, mentre quello francese è pessimo, è il peggiore. Se sei in cucina e senti il televisore che si trova all'altro capo della casa, ti basta sentire il suono per capire se stanno trasmettendo un film doppiato; *[imita le voci]* nei film doppiati parlano così, non so perché, ma c'è sempre questa tensione nella voce. Se normalmente parlassi in questo modo e usassi questo tono nelle risposte, sarei molto fastidioso.

*Parlando dell'aspetto produttivo, come è cambiata la sua possibilità di esprimersi?*

Oggi esistono veri e propri comitati. Un tempo stabilivi un rapporto e un dialogo diretto con un singolo produttore, mentre oggi hai a che fare con gli studi e le corporation. Soprattutto quando si tratta di produzioni americane, devi trattare con gli executive, che reclutano avvocati, funzionari televisivi, agenti, i quali si scaricano reciprocamente la responsabilità; hai sempre dei gruppi di persone come interlocutori. Per evitare di dover negoziare con loro [...],