

L'uomo che girava film senza sosta

Intervista a **Ciro Ippolito**

Autore
Ettore Bucciero

Ciro Ippolito è un uomo che il cinema non lo ha semplicemente fatto, ma reinventato a modo suo. Nato a Napoli il 27 gennaio 1947, è una di quelle figure sfuggenti rispetto alle definizioni canoniche: regista, produttore, sceneggiatore, attore e soprattutto artigiano strafottente e irriverente di un cinema libero, molto spesso fuori dagli schemi e che non ha mai avuto paura di osare nonostante le limitazioni derivanti da budget spesso risicatissimi. Seduti uno di fronte all'altro nel salone della sua casa sfarzosa – un mosaico di quadri, ricordi, foto assieme a vecchi divi del cinema e locandine che raccontano decenni di storie su celluloidi – parliamo del suo percorso: dai primi crudi poliziotteschi con Mario Merola ad *Alien 2 – sulla Terra*, fino alle “inversioni a U”, come ama definirle lui, che lo portano negli anni a dirigere, per esempio, il cultissimo *Arrapaho*, ispirato dai contenuti dell'LP omonimo dei mitici Squallor e in queste settimane di nuovo nei cinema italiani distribuito dalla Cineteca di Bologna in versione restaurata. Quelli di **Ciro Ippolito** sono tutti film diventati oggetti di culto per appassionati.

Il primo film che lei produce, Ippolito, è *L'ultimo guappo* del 1978. Com'è nato questo progetto?

«Qualche anno prima avevo scritto un'altra versione di *L'ultimo guappo*, una storia completamente diversa. All'inizio volevo farla come attore, insieme con Luc Merenda, all'epoca star dei film poliziotteschi. La trama parlava di due fratelli napoletani ed era ambientata agli inizi del Novecento. Avevo scritto assieme a uno scrittore napoletano, Vittorio Paliotti, un trattamento che però nessuno voleva. Così, la storia restò nel cassetto. Poi, qualche tempo dopo, quando vivevo ancora a Napoli, assistetti a uno spettacolo affascinante: gli sbarchi delle casse di sigarette dai motoscafi blu dei contrabbandieri, che arrivavano proprio sotto via Caracciolo, a Santa Lucia. I ragazzini, quelli che si chiamavano i “moschilli”, scaricavano le casse e le portavano nei depositi del Palalonetto. Queste scene mi affascinarono tantissimo: sembravano più emozionanti di qualsiasi film americano. C'erano motoscafi, persone che cor-

revano in tutte le direzioni, un'energia pazzesca. Mi affascinavano talmente tanto che un giorno, parlando con alcuni ragazzi, mi venne in mente di fare un film proprio su quei contrabbandieri. Ma credo che tra le chiavi del successo del film vi sia stata una mia intuizione di quel periodo: invece di fare un inseguimento con le auto, tipico dei film polizieschi, perché non girarlo in mare? Santa Lucia era il posto perfetto. Avrebbe avuto molto più fascino rispetto a un inseguimento tra auto ed era anche più economico. I motoscafi blu dei contrabbandieri ce li affittavano per 500.000 lire al giorno, cifra abbordabile per quei tempi. Inoltre, loro li sapevano pilotare perché facevano anche gli scafisti. Fu un colpo di genio. E da lì nacque un filone: tutti volevano l'inseguimento con i motoscafi. Purtroppo, però, molti di quelli che hanno partecipato a quei film con me, contrabbandieri e piloti dei motoscafi, sono tutti morti in mare. È una cosa che mi ha rattristato molto».

Quel film e i successivi sono diretti da un regista eclettico come Alfonso Brescia. Come nasce il vostro sodalizio e perché ha deciso di affidargli la regia di quelle sue produzioni?

«Innanzitutto perché costava poco. Poi, in realtà, non è che l'ho scelto io direttamente. Brescia me l'hanno presentato i primi finanziatori del film, che lo conoscevano già. Però, devo dire che mi sono trovato bene con lui, perché aveva un grande spirito pratico. Brescia, infatti, era un bravo mestierante, molto pragmatico. Io, in quel periodo lì, non avevo fatto nessuna scuola di cinema. Avevo esperienza come attore e sceneggiatore, ma nessuna preparazione tecnica vera e propria. Con Brescia ho imparato il “mestieraccio”, non il mestiere alto del cinema, ma quello basso. A me, sinceramente, il basso affascina da morire, tanto quanto l'alto. Non mi pongo limiti quando faccio le cose. Mi sono sempre divertito a esplorare tutti i generi. Ciò che m'interessa è l'operazione in sé, più che altro, non tanto il livello. Un filmaccio mi diverte quanto una produzione di Zeffirelli. Comunque, io ho prodotto proprio Zeffirelli e poi Bolognini, Pa-

troni Griffi, Wertmüller, Nichetti, Kevin Connor. Ma anche cosacce che mi divertivano un mondo. Perché, alla fine, io faccio ciò che mi piace nel momento in cui lo faccio, senza preoccuparmi delle etichette o delle classi sociali».

L'ultimo guappo ottiene un grande successo, con incassi straordinari non solo a Napoli, ma anche in alcune città del Nord Italia. Come spiega questo successo al di fuori dei confini campani?

«Il bello del cinema è che quando un film funziona, funziona e basta. Non si sa mai esattamente perché, ma quando prende, prende. Che sia *L'ultimo guappo* o *Lo squalo*, la dinamica è la stessa: se il film riesce a coinvolgere, coinvolge, senza distinzioni. Il cinema ha questa magia, che sia un film d'autore o un film di genere, se il pubblico si appassiona, il successo è assicurato. Non è detto che tutti i poliziotteschi abbiano funzionato, ovviamente. Ci sono stati quelli diventati cult, come quelli di Fernando Di Leo, Castellari, o Umberto Lenzi, che funzionavano molto bene. Però, c'erano anche tanti filmacci che non hanno funzionato affatto».

A proposito di Fernando Di Leo, è vero che lei gli propose *L'ultimo guappo*? Come andò?

«Sì, fu una scena incredibile. In quel periodo, facevo l'attore e non avevo nessun tipo di potere per proporre un film, non avevo il peso di un regista per settare un film, ma volevo davvero dirigere. Inoltre, il film l'avevo scritto io, quindi c'era anche una parte di sceneggiatura che mi apparteneva. Ma, insomma, in quel periodo trovavo tutte le porte chiuse. Un giorno, però, scoprii che Fernando Di Leo aveva un ufficio in via del Corso, vicino a Piazza del Popolo. Lo avevo visto più volte passare da lì, sempre lungo lo stesso percorso. Un giorno, pensai di fermare Di Leo e proporgli il film. Decisi di non andare in ufficio, ma di aspettarlo dove passava, a piazza Goldoni, dove c'era un'edicola. Insomma, pensai che, se aspettavo, sicuramente un giorno sarebbe passato. Così, per tre giorni consecutivi, mi piazzai lì alle 9 del mattino, sempre un po' in anticipo. "Oggi passa", mi dicevo. Ma non passava mai. Poi, finalmente, un giorno eccolo, arrivò. Fu strano, io ero lì, proprio sotto l'edicola, e quando lo vidi, mi paralizzai. Lo avevo immaginato mille volte, ma quando fu il momento, mi mancò il coraggio di parlargli. Chissà perché, ma quando arrivò il momento giusto, non usciva una parola.

Però, appena lo vidi allontanarsi, ripresi il coraggio e lo rincorsi. Era il periodo delle Brigate Rosse, e Fernando Di Leo era un tipo che sentiva molto la situazione politica, anche per via dei suoi film: *Milano calibro 9*, *Il poliziotto è marcio*, film che sembravano non prendere una posizione chiara. Lui, poi, era anche un giornalista molto preparato e, sinceramente, mi sembrava piuttosto terrorizzato da quello che stava succedendo. Quando lo rincorsi lui istintivamente si girò e mi vide correr gli dietro. Io, in quel periodo, non ero certo un tipo elegante: avevo l'eskimo, i capelli lunghi, la barba di dieci giorni, il volto segnato. E lui, vedendomi, probabilmente pensò che fossi un brigatista, perché appena mi vide scattò, cominciò a correre disperato lungo via del Corso, e io dietro di lui. A un certo punto, entrò nel palazzo del suo ufficio e chiuse il portone. Io, prontamente, piazzai il piede sotto per fermarlo. Lui, senza nemmeno prendere l'ascensore, cominciò a salire le scale. Io, ovviamente, lo seguii. A un certo punto lui scivolò, cadde, e io finii sopra di lui. In quel momento, quando mi vide sopra di lui, iniziò a gridare: "Non mi uccidere! Non mi uccidere! Aiuto!". A quel punto, tirai fuori il copione de *L'ultimo guappo* e gli dissi: "Signor Di Leo, ho scritto questo film che vorrei farle leggere". E lui, senza alcuna esitazione, mi rispose con un sonoro: "Ma vaffanculo!"».

In seguito al successo de *L'ultimo guappo*, produce *Napoli serenata calibro 9* (1978), che, secondo me, riesce a fondere molto bene sceneggiata e poliziesco. Com'è nato il progetto?

«*Napoli serenata calibro 9* è nato in un periodo in cui leggevo tantissimo di cronaca. Non è che facessi un film ogni tanto, io giravo film praticamente senza sosta: tre, quattro, cinque all'anno. Quindi, mi capitava spesso di imbattermi in articoli di cronaca, e ricordo che in quel periodo ci fu una rapina, forse in un ristorante sulla Domitiana, ma non sono sicuro. Comunque, eventi del genere accadevano di continuo. Era un periodo turbolento, ed è da lì che mi venne l'idea per il film. Poi c'era anche la storia del bambino che muore, una sorta di espediente che usavo spesso. Nel caso specifico, avevo trovato un ragazzino, Marco Girondino, che era perfetto per fare lo scugnizzo. Da lì, ho creato una coppia, un duo che funzionava. E, curiosamente, recentemente ho visto qualcosa di simile nel film *Napoli - New York* di Salvatores, dove ci sono due ragazzi che mi hanno fatto pensare subito ai miei Gennarino



e Stelletta. La verità è che ne ho scritte tante di storie su Gennarino e Stelletta, perché il pubblico dell'epoca li adorava. Anzi, a un certo punto ho anche fatto un film solo su di loro, *Lo scugnizzo*».

Il film successivo però è *Il mammasantissima* (1979), forse tra gli esiti migliori del genere. È d'accordo?

«Guarda, per me sono tutti più o meno sullo stesso livello. Non ce n'è uno che considero davvero "migliore" degli altri, perché ognuno aveva qualcosa, un suo spirito particolare, che funzionava in quel preciso momento. Erano pellicole pensate su misura per Merola. Io scrivevo con lui in mente, cucivo le storie addosso al suo personaggio, perché sapevo esattamente come farlo rendere al massimo. Merola era straordinario in quel ruolo, anche perché incarnava un'immagine che il pubblico, in quel periodo, associava istintivamente a lui e a Napoli. Parliamo di cinquant'anni fa, eh... In quegli anni, Merola rappresentava alla perfezione un certo volto della città: quello più popolare, autentico, viscerale. C'era una parte di Napoli che si riconosceva pienamente in lui. E,

attenzione, non parlo tanto della figura del contrabbandiere, ma proprio dell'uomo del quartiere, delle Case nuove, di borgo Sant'Antonio Abate, della Sanità. Merola è stato, in un certo senso, un archetipo della napoletanità. E questo lo si è visto chiaramente nel corso della sua carriera. E forse ancora di più il giorno del suo funerale».

Lei prima ha citato *Lo scugnizzo*. Il film alterna facilmente diversi registri: in alcune scene – penso a quelle con Lucio Montanaro – sembra voler essere un comico-demenziale; in altre, si fa estremamente drammatico; in altre ancora, è musicale o addirittura sembra assumere toni di denuncia; poi ci sono gli inseguimenti degli scafisti, che ricordano i polizieschi con Mario Merola; fino a giungere a un finale da lacrima-movie. Nelle sue intenzioni, che tipo di film doveva essere?

«Avevo in mente una sorta di spin-off di Gennarino. Ti dico la verità, non lo ricordo nemmeno tanto bene. Non mi sembra un film riuscito, forse perché in quel periodo cercavo di fare una cosa che poi, alla fine, non è venuta come volevo. Sinceramente *Lo scugnizzo* è un film che ho visto

solo una volta, al momento della sua uscita. Di solito non rivedo i film che faccio: quando li finisco, dopo averci lavorato così tanto, non li sopporto più e capita che non li riveda per molto tempo».

Il film fu realizzato anche per sfruttare la popolarità del piccolo Marco Girondino?

«Sì, il ragazzino piaceva al pubblico, ma c'era anche un altro motivo: in quel periodo Merola non poteva farlo, era impegnato con altri progetti. E poi c'erano le richieste dei distributori, quelli della PAC. Mi chiedevano sempre di inserire i motoscafi, perché l'inseguimento con i motoscafi era diventato una sorta di *consecutio sine qua non* per quel tipo di film. Praticamente, era diventato indispensabile. Quindi, dovevo trovare un modo per giustificarlo dentro la trama. Ma, a parte quello, c'erano anche piccole cose che nascevano da esperienze personali. In effetti, una parte del film prendeva spunto da qualcosa che avevo vissuto quando ero ragazzino, a 14 anni...».

La sua esperienza da giovane detenuto?

«Sì, io sono stato nel carcere minorile, e quindi una parte del film si rifà a quella mia esperienza. Infatti, quando siamo andati a girare al carcere Filangieri, dove ero stato detenuto, il direttore non ci credeva. Mi vedeva muovermi con una certa disinvoltura dentro il carcere, e a lui questo sembrava strano. Allora gli ho detto: "Io sono stato detenuto qui". Non ci credeva, così siamo andati a controllare i registri. Alla fine, ha visto che era tutto vero».

Torniamo al poliziesco: *I contrabbandieri di Santa Lucia* nasce invece da una sua intuizione, quella di riciclare alcune scene tratte da *Afyon*, un film di Ferdinando Baldi. Può raccontare meglio come è nata la genesi di questo film? La differenza tra le scene girate per i raccordi e quelle di repertorio è impercettibile...

«Era da un sacco di tempo che volevo fare un vero film sui contrabbandieri, qualcosa che fosse interamente incentrato su di loro. Avevo già il titolo, *I contrabbandieri di Santa Lucia*, che mi piaceva molto. All'epoca, proposi a Pietro Bregni, che era il produttore-distributore della PAC – una grande società di distribuzione nazionale con cui lavoravo – questo progetto, ma il budget che richiedeva era troppo alto. Per fare il film, avrei do-

vuto girare anche all'estero, e Baldi mi disse che costava troppo. I miei film, invece, funzionavano ma avevano costi bassissimi, io li facevo costare il meno possibile. Quando cercavo di alzare un po' il budget, il progetto veniva sempre bocciato. Eppure continuavo a riproporlo, perché avevo davvero voglia di farlo. Un giorno, vado alla PAC per riscuotere una rata di un contratto precedente, perché era un po' che non mi davano i soldi. Quando arrivo, mi dicono che quei soldi non ci sono, perché hanno appena fatto uscire un film, *Afyon*, su cui hanno investito tanto, ma che è andato male. E, quindi, non avevano una lira. A quel punto chiedo di parlare con Bregni, ma mi dicono che è in sala di proiezione. Mi indicano la luce rossa e io insisto: "Devo parlare con Bregni." Alla fine riesco a entrare e lo trovo da solo, che guarda questo schermo col film che avevano appena distribuito: bellissimo, girato bene, ma che non ha portato una lira. Bregni aveva le mani nei capelli. Quando finisce la proiezione, si gira e mi dice: "Che fa lei qua?". E io: "Dottor Bregni, sono venuto per la rata". E lui: "Parli con l'amministrazione". Io rispondo: "Ho parlato, ma non ci sta una lira". Lui, un po' sconsolato, mi dice: "Allora aspetti". A quel punto, mi viene un'idea. Gli dico: "Scusi, dottor Bregni, 'sto film che state vedendo è andato male, l'avete pure ritirato dal mercato perché non ha fatto una lira... Ma se io invece prendessi questo film, lo riscrivesse, togliessi tutto e mettessi alcune scene nuove, con una storia diversa, ma mantenendo l'impianto generale, che è bellissimo, con New York, inseguimenti, Turchia, Parigi, potrei inserire il progetto che le ho già proposto tante volte, *I contrabbandieri di Santa Lucia*. Il tutto a bassissimo costo". E aggiungo: "Guardi, io prendo questo film, lo porto in moviola, smonto tutti i primi piani di Ben Gazzara dalle scene d'azione girate in America, e poi su quelle sequenze ci metto i primi piani di Merola. Così viene fuori una storia sui contrabbandieri con grandi scene d'azione, senza dover girare nulla di nuovo, ma sfruttando quello che già c'era". Lui non capisce granché, ma alla fine mi manda in amministrazione. Lì c'era il generale Lucchi, che ha visto il progetto, l'ha appoggiato, e ha finanziato il film. E così è partito».

E poi ha avuto un grandissimo successo...

«È andato benissimo e loro hanno recuperato pure i soldi di quello che c'avevano rimesso col film di Baldi. Praticamente, gli ho salvato la stagione perché *I contrabbandieri di Santa Lucia*



uscì il mese d'agosto, credo, doveva essere d'estate, i locali già erano con le chiusure estive, come si usava allora. Hanno riaperto tutti per proiettare il film, perché il primo giorno al Metropolitan arrivarono otto-novemila persone. Fu un delirio. E poi, il film è andato in tutto il mondo, è arrivato anche all'estero... E io l'ho girato in 15 giorni, perché in realtà ho girato solo le scene di raccordo, quelle che univano il tutto».

Nel 1979 esce anche Napoli... La camorra sfida, la città risponde. So che il film inizialmente fu girato con un'altra storia, salvo poi essere riscritto e rigirato, ottenendo un risultato completamente diverso. Come mai questo stravolgimento così radicale?

«Giravamo da tre settimane un film che avevo già scritto, ma come ti dicevo, spesso li scrivevo giorno per giorno e, quando non avevo tempo, mi limitavo a prendere spunto dalle notizie del momento. Una sera, alla fine di una settimana, arriva un ragioniere che ha lavorato con me per tanti anni, Filippo Romano, e mi racconta una notizia che aveva letto: in pratica a Napoli, alcuni commercianti si erano ribellati al racket. In quel periodo, ogni sera scoppiava una bomba, i negozi

venivano incendiati, era una cosa all'ordine del giorno. Fu una folgorazione. Ho chiamato subito Brescia e gli ho detto di cambiare tutto. E partendo da quella notizia, ho costruito la nuova trama. Però, serviva un personaggio che legasse tutti gli eventi, quindi ho deciso di interpretarlo io stesso. A Napoli, c'era un giornalista famosissimo che lavorava alla cronaca nera del *Mattino*, si chiamava Perez. Lo conoscevo, mi aveva intervistato un paio di volte, quindi ho preso il suo nome come ispirazione. Ho chiamato il direttore del *Mattino* e gli ho chiesto il permesso per usare il nome. Così, ho preso questo personaggio della cronaca e l'ho legato al film».

In quanto tempo ha rigirato il film?

«Due settimane. Poi, da lì mi è venuta pure una bell'idea di fare l'inseguimento finale lì alle catacombe delle Fontanelle. E quella è stata anche la prima scena che ho girato come regista».

Davvero suggestiva, esteticamente ricorda il duello finale di uno spaghetti western...

«Sì, l'idea mi venne proprio sul momento. Quando scrissi la sceneggiatura, la scena era diver-

sa, ma poi, girando, mi sono accorto che in quel punto c'era una croce. E lì mi è venuta l'idea di far prendere a Merola la croce e uccidere Sabato con quella. Gliel'ho spiegata a Brescia, ma in quel momento lui non ci capì molto. La scena era totalmente inventata sul momento, e non avevamo molti mezzi, le luci erano scarse. Così dissi a Brescia che l'avrei girata io. Devo dire che nemmeno Merola capì bene cosa doveva fare, perché all'inizio doveva sparare. Ma quando gli spiegai che doveva prendere la croce e infilzare Sabato, lui si rifiutò di farla in un primo momento. Mario Merola era molto devoto, quindi quando sentì parlare di crocifisso, mi pregò di non fargli fare quella scena. Si mise veramente a pregare, anche se si fidava ciecamente di me. Alla fine lo rassicurai, e girammo la scena con la croce. Dopo andò in chiesa a confessarsi con un parroco del suo quartiere! E per questo aggiungemmo la battuta, dopo che Merola uccide Sabato: "E che Dio mi perdoni!", che fu inserita più per lui, ma in realtà non c'entrava niente».

Lei ha sceneggiato la maggior parte dei polizieschi con Merola: quali ritiene siano i limiti di questo modo di scrivere, se ce ne sono?

«Ce ne sono, sì, perché con Merola bisognava comunque rispettare il personaggio. Io avevo una libertà autoriale, ma dovevo tener conto del fatto che c'era un personaggio ben preciso da rispettare e un linguaggio che era quello di Merola. Quindi, è chiaro che, se fai un film con lui, devi rispettare anche quello che il pubblico si aspetta da Merola, il tipo di personaggio che lui rappresentava. Per esempio, io non avrei voluto farlo cantare nei film, però gli esercenti insistevano. Io dicevo che Merola avrebbe potuto anche non cantare, che reggeva comunque, anzi, sarebbe stato pure meglio. Ma loro insistevano. Alla fine, sarebbe stato come fare un film con Bruce Lee e non farlo combattere con il kung fu. O come fare John Wayne senza pistola: chi cazzo se lo vede?».

Nel 1980, esordisce alla regia con *Alien 2*, un cambio di registro significativo. Prima di chiederle com'è arrivato a dirigere vorrei sapere: si era stancato del genere delle sceneggiate con Merola?

«È nella mia natura fare delle "inversioni a U". Ho sempre fatto così. Avevo bisogno di fare qualcosa di diverso. Arrivo a dirigere *Alien 2* perché un

giorno, mentre stavo montando un film di Mario Merola, faccio una pausa e vado col montatore, che era Carlo Broglio, al cinema Adriano a Roma. Lì vedo *Alien* di Ridley Scott, un film bellissimo. Poi dopo la proiezione, vedo un manifesto nella vecchia Piazza Cavour, e quello era il manifesto di *Zombi 2* di Lucio Fulci, che in quel periodo aveva avuto un grandissimo successo in tutto il mondo. E lì mi è venuta l'idea di fare *Alien 2*. Ora sembra una cosa incredibile, ma bisogna contestualizzare il periodo, perché in quegli anni in Italia queste operazioni si facevano, erano abbastanza comuni. C'era il mercato dei "due", i seguiti dei film di grande successo e se ne facevano tanti».

Sì, penso anche a *Terminator 2*...

«Esattamente, se ne facevano tanti. Però nessuno l'aveva fatto così rapidamente come l'ho fatto io, perché sono passato dall'idea al film nel giro di un mese. E, quindi, questo è stato un po' un azzardo... Inoltre, c'è tutta la storia della lavorazione che è un romanzo, ci vogliono due ore per spiegarla!».

Io ho tutto il tempo!

«Il problema è che adesso, in questi giorni, sono usciti i trailer della serie americana *Alien: Earth*. Tutta la storia del mio *Alien 2* parte dal fatto che io avrei "rubato" il titolo al film di Ridley Scott. Ma io l'ho chiamato *Alien 2 - Sulla Terra*. La mia storia, però, con quella di Ridley Scott non c'entrava nulla. La Fox mi ha fatto causa per quarant'anni, e hanno sempre perso in tutto il mondo per 'sta cosa del titolo. In America, il titolo del mio film è uscito con il titolo *Alien Earth*, e ora la serie televisiva della Disney ha lo stesso titolo. Allora, mi chiedo, chi ha copiato chi adesso? La cosa divertente è che io per ambientarlo sulla Terra ci ho messo venti secondi, loro quarantacinque anni!».

Inizialmente, per *Alien 2* lei avrebbe dovuto ricoprire il ruolo di sceneggiatore e produttore, difatti in un primo momento affidò la regia a Biagio Proietti. Cosa la spinse, in seguito, a scartare Proietti?

«Non mi piaceva il taglio che stava dando al film, proprio non ci eravamo capiti. Biagio è un bravissimo regista, un amico, una persona adorabile. Però, semplicemente, non mi piaceva come lo stava portando avanti. Dopo qualche giorno ho deciso di sospendere il film».

La sua seconda ipotesi è di altissimo livello: propone il progetto a Mario Bava per affidargli la regia, giusto?

«Sì, io e Mario Bava lavoravamo lì alle moviole alla Fono Roma, praticamente in due stanze attaccate. Quando gli proposi il film, lui rifiutò, perché stava già lavorando su un altro progetto [la miniserie *I giochi del diavolo*, n.d.a.]. Però mi disse che, alla fine, dovevo essere io a farlo, visto che avevo già cominciato il progetto e in un modo o nell'altro dovevo chiuderlo. Gli risposi: "Mario, posso pure prova', ma ho un problema: non so come fare il mostro". E lui mi consigliò di utilizzare la trippa per realizzare il mostro. All'inizio ero incredulo. Però Mario, con la sua esperienza, mi spiegò che con la trippa, il sangue, le luci, le giuste angolazioni e le musiche giuste, tutto avrebbe funzionato. "Guarda", mi disse, "io con la trippa ho fatto tante cose e fa sempre paura. Funziona". E così ho fatto. Ho iniziato a usare la trippa per gli effetti speciali e da lì è partita tutta l'avventura che poi ha portato alla realizzazione del film».

Il film è stato girato in tempi record: tre settimane, se non erro...

«Sì, tre settimane. Sono andato prima a Castellana Grotte, poi a San Diego a girare il film. Parte degli esterni sono girati proprio a San Diego».

Come ha scelto la protagonista, Belinda May?

«Beh, c'era un casting internazionale e un'agente bravissima di Roma, Luciana Soli, che aveva questa attrice nel suo cast. Era perfetta, figlia di attori eh, non era solo una bellona, ma una vera attrice, brava sia in teatro che al cinema, soprattutto per il periodo».

Nel cast di *Alien 2* c'è anche un giovane Michele Soavi...

«Michael Shaw! Che ha fatto anche il mio assistente...».

Per *Lacrime napoletane*...

«Sì».

In *Alien 2*, le musiche sono state composte dagli Oliver Onions, cioè i fratelli Guido e Maurizio

De Angelis. Come è nata questa collaborazione?

«Beh, avevano già fatto una musica per *I contrabbandieri di Santa Lucia*. Quando stavo montando quel film, avevo scelto un pezzo per la scena dell'inseguimento a New York, *I Will Survive* di Gloria Gaynor, uscito proprio in quel periodo. Era fantastico, ma quando ho chiesto i diritti alla casa discografica, non me li hanno concessi. Mi ricordo che Brescia, che aveva un buon fiuto per certe cose, mi suggerì di contattare i De Angelis. Così, loro hanno composto un brano che seguiva la stessa traccia di *I Will Survive* ed era perfetto. È stato così che li ho conosciuti. Poi, quando sono passato a *Alien 2*, li ho richiamati subito. Però, in realtà, io con i De Angelis Avevo avuto un precedente indiretto».

Cioè?

«Nel 1976, torno da Londra a Napoli e non ho una lira. Una sera, girando per la città, vedo questo teatro tenda abbandonato in Viale Augusto e mi viene un'idea. Dico: "Mo' questo teatro me lo prendo io!". Così, ho fatto una proposta ai circensi e sono riuscito a metterci su uno spettacolo con Leopoldo Mastelloni. Ma lo spettacolo di Leopoldo era di sera, e allora mi viene un'idea, dico: "Facciamo una mattinata per bambini!". C'era un pezzo che stava facendo un gran successo in quel periodo, *Furia, il cavallo del West*, che era una canzone degli Oliver Onions. Così, senza chiedere alcun permesso, prendo quella canzone e organizzo uno spettacolo per i bambini, dal titolo *Furia, Ringo e i monelli del West*. Ho noleggiato un cavallo a Napoli, che non era un morello, ma un cavallo dal manto marrone che ho poi fatto dipingere di nero con il lucido delle scarpe. L'idea funziona e lo spettacolo ha un enorme successo. I bambini arrivano in massa quando sentono la musica di Furia. E quel pezzo degli Oliver Onions l'ho preso senza chiedere né permesso né niente. A loro non l'ho mai detto, però. Quindi, c'era già stato un segno del destino, direi!».

Il film *Alien 2* esce in tutto il mondo e diventa un piccolo cult per gli appassionati del genere. Se lo aspettava questo successo?

«No, io non mi aspetto mai nulla quando faccio i film, ti dico la verità. Una volta che finisco un progetto, non mi interessa più. Finita l'avventura poi non ci penso più. Il film è diventato un cult,

secondo me, perché il racconto che ho fatto attorno a questa esperienza è diventato qualcosa di affascinante per le persone. Poi, a un certo punto, ho scritto un libro che molti hanno preso per un'autobiografia, ma ci tengo a precisare che non lo è affatto. Sono racconti che hanno un certo ritmo, con tempi comici e meccanismi narrativi, non una confessione giurata. Questo libro ha suscitato molto interesse, specialmente dopo il docufilm *Ciro e l'istinto*, che era una tesi di laurea di alcuni ragazzi dell'Università di Ferrara, dove io ho raccontato della genesi di *Alien*. Il film è andato in tutto il mondo attraverso Internet e, così, è nato un vero e proprio "mito" attorno a questa storia, che tutti mi chiedono. Senza contare che è poi uscito anche il blu ray che ha fatto in modo che il racconto della genesi di *Alien 2* fosse alimentato. Il film in sé, poi, non è che sia un capolavoro assoluto, ma è stato comunque un prodotto dell'epoca, come tanti altri simili».

***Alien 2* ha poi ispirato anche *The Descent* di Neil Marshall, uscito più tardi...**

«Ah, quello l'ha copiato paro paro! Se vedi i due film, sono praticamente identici. Non è che l'ho scoperto io, eh. Me l'ha fatto notare un appassionato durante un festival, credo nel 2007».

Passando al suo secondo film da regista, *Lacrime napoletane* ottiene un successo straordinario e in un certo senso fa riscoprire la sceneggiata napoletana...

«Con *Lacrime napoletane* ho compiuto un'operazione completamente diversa, un'altra "inversione a U". Quello è un film sulla sceneggiata, ma è la mia personale rivisitazione del genere. Innanzitutto, è un film in cui ho cercato di far dialogare tutte le scuole di teatro napoletano di quel periodo. All'epoca, infatti, queste scuole non comunicavano tra di loro. Ogni settore sembrava avere un proprio mondo chiuso: c'era il cabaret, il teatro d'avanguardia, il teatro di Eduardo, la sceneggiata. Impossibile pensare a un cast che includesse rappresentanti di queste diverse tradizioni, pur essendo tutte forme egregie e rispettabili. Eppure, io ci sono riuscito. Ho voluto unire insieme attori di tradizioni e scuole completamente diverse. Un altro grande desiderio era quello di avere Carmelo Bene nel ruolo del cattivo, ma non ci siamo accordati. Mi aveva chiesto una cifra fuori mercato, troppo alta per

il budget del film, e così mi sono ritrovato a fare il cattivo io, come 'ripiego', un po' per necessità. E poi, mi interessava raccontare un film che parlasse anche dell'attualità di quegli anni. Quando ho scritto la sceneggiatura, c'era stato il terremoto del 1980. Il sisma era avvenuto a novembre, e a gennaio 1981 avevo già pronto il copione. Quindi, decisi di ambientare la storia proprio nel contesto del terremoto, perché mi sembrava una chiave molto forte e simbolica. Il plot di *Lacrime napoletane* è un'interpretazione moderna di uno tra i più grandi successi del cinema italiano di tutti i tempi: *Catene* del 1949, con Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson, diretto da Raffaello Matarazzo. Quella storia era un grande successo e aveva una canzone, *Lacrime napoletane*, scritta da Gaspare Di Maio, uno degli autori più importanti di sceneggiate, quasi un Shakespeare della nostra tradizione. Ma nel film di Matarazzo, la parte musicale era ridotta al minimo: Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson non cantavano, e la canzone veniva eseguita fuori campo da Roberto Murolo, che la cantava con la chitarra. Nel mio film, ho deciso di ripristinare quella parte musicale. Non ho usato la versione originale, ma l'ho adattata per gli artisti che avevo a disposizione: Angela Luce, Mario Merola, Tommaso Bianco. E, cosa non meno importante, c'era una certa ironia nel racconto, una dimensione che ha dato al film una chiave di lettura più leggera e fruibile. E, alla fine, questa formula ha funzionato».

Parliamo finalmente di *Arrapaho*. Come nasce un simile *cult movie*, che peraltro in queste settimane è ritornato nelle sale italiane distribuito dalla Cineteca di Bologna in versione restaurata? So che l'ambizione iniziale era quella di fare un film à la Monty Python napoletano...

«Era così. Avevo visto *Il senso della vita* dei Monty Python e mi era piaciuto moltissimo, anche se, in quel periodo, non aveva avuto un grande successo. Ecco, l'idea iniziale era quella di fare qualcosa di simile. Volevo anche allontanarmi dalle solite cose, sempre perché sono abituato a fare queste "inversioni a U", cambiando genere e cercando sempre qualcosa che mi entusiasmasse. E quel tipo di umorismo dei Monty Python mi affascinava molto. Però, c'era un problema: in Italia eravamo troppo legati alle grandi star comiche del momento, da Celentano a Pozzetto, Sordi, Montesano, Manfredi e tanti altri, quindi fare un'operazione del genere sembrava impossibile. Ma una

sera stavo passeggiando a Napoli, in via Caracciolo, dopo essere uscito dalla Bersagliera [storico ristorante napoletano, n.d.a.] per rientrare a casa a Santa Lucia. All'improvviso, una Fiat 500 mi passa davanti a tutta velocità e quasi mi investe. La macchina aveva il tettuccio aperto e dentro c'erano quattro o cinque ragazzini che cantavano con la musica a tutto volume *Arrapaho* degli Squallor. Fu una folgorazione. In quel momento capii che l'idea era perfetta. Ma, se devo essere sincero, non conoscevo molto degli Squallor, avevo ascoltato qualche pezzo, ma non ero certo un loro fan sfegatato. Non sapevo nulla della loro storia, ma quel pezzo mi colpì tantissimo. Quella notte, in albergo, mi venne subito un'intuizione: e se metessi degli indiani a Napoli? All'epoca si parlava spesso di 'indiani metropolitani', un fenomeno un po' diverso, ma io pensai che l'idea di avere degli indiani napoletani sarebbe stata divertente di per sé. Così scrissi subito una paginetta per buttare giù l'idea. La mattina dopo mi informai su come trovare gli Squallor e, tramite alcuni amici, riuscii a prendere contatto. In pochissimo tempo, ero già a Milano. Nel pomeriggio mi trovai nell'ufficio di Alfredo Cerruti e, per pura coincidenza, c'erano anche gli altri membri del gruppo, Totò Savio, Giancarlo Bigazzi e Daniele Pace. Ci siamo incontrati, ho spiegato loro l'idea e, poco dopo, avevamo già un contratto».

Per *Arrapaho* mi può parlare del processo di costruzione del film? In particolare, com'è stata la fase di scrittura? Non deve essere stato facile, considerando che la comicità degli Squallor è qualcosa di imprevedibile...

«Ho scritto la storia insieme con Silvano Ambroggi, uno scrittore milanese che collaborava con il teatro Piccolo di Milano. L'ho scelto proprio perché avevo bisogno di una scrittura rigida, quasi teatrale. L'idea di fondo era quella di costruire una sorta di *Romeo e Giulietta* in chiave pellerossa. Una volta che il progetto era pronto, sono andato a Milano e ho detto ad Alfredo e Daniele che, dopo aver letto la sceneggiatura, avrebbero dovuto 'violentarmi' il testo, trattarlo come se fosse una rappresentazione teatrale, spingendo al massimo il lato comico. Ma i meccanismi erano già lì, dentro la sceneggiatura. Così, nelle tre o quattro notti che abbiamo passato a lavorare, ci siamo fatti risate assurde. Lavoravamo sempre di notte, eravamo in compagnia anche degli amici di Alfredo, molti dei quali poi ho inserito in quel

film e anche nel successivo *Uccelli d'Italia*. Questi amici ridevano come matti e, su quella base, abbiamo costruito tutto il film».

Com'era Alfredo Cerruti? Ha qualche aneddoto legato alla sua conoscenza da raccontare? Da fan degli Squallor, mi sarebbe piaciuto incontrarlo...

«Alfredo era una persona simpaticissima, così come Daniele e Totò. Daniele poi mi faceva morire dalle risate, anche se purtroppo è venuto a mancare subito dopo *Uccelli d'Italia*. La lavorazione di *Arrapaho* è stata molto allegra, perché è stata libera, senza restrizioni. Io avevo una visione ben precisa: sapevo che la comicità degli Squallor era inapplicabile cinematograficamente parlando. C'era una difficoltà di base, perché un conto è un linguaggio comico e un conto è applicarlo al linguaggio cinematografico. E così mi venne l'idea di usare una chiave comica che era quella della finta lavorazione del film, cioè fare un film 'brutto', sgangherato, proprio perché quella disorganizzazione era la chiave del film. Gli Squallor, col loro stile, si adattavano perfettamente a questo tipo di linguaggio. Se però avessimo cercato di fare un film 'corretto', non avrebbe più funzionato. Perché il punto era proprio la sgangheratezza, l'impianto che non doveva essere perfetto. I ciak ripetuti, la voce fuori campo, l'errore voluto: tutto faceva parte del gioco. Questo ha reso il film davvero unico. Un altro punto di forza è stato l'uso di attori non comici. I comici hanno un grande problema, ovvero che hanno un tipo di linguaggio destinato a scadere col tempo, se tu prendi un comico degli anni Cinquanta – tolti Totò e Peppino, magari – e li proponi oggi, non fanno più ridere. Il linguaggio cambia, l'umorismo si evolve. Invece, *Arrapaho* ha un vantaggio: avendo scelto attori 'normali', la comicità veniva fuori dalle situazioni, non tanto dalle facce o dalle battute. Il pubblico capiva subito che stava per vedere qualcosa di 'strano', se l'aspettava la 'stronzata registica', e questo è ciò che rende il film divertente. Questa formula ha funzionato così bene che, a parte il boom immediato, *Arrapaho* ha continuato a replicare il suo successo generazione dopo generazione. E ti dirò, se ci pensi, *Arrapaho* ha anticipato il linguaggio del web. Quarantacinque anni fa, quello che facevamo con *Arrapaho* era già quello che vediamo oggi sui social e su piattaforme come TikTok. Gli sketch corti, le scene volutamente sbagliate, il linguaggio rapido: era già tutto lì».

Una cosa che m'è sempre piaciuta del film è la trovata degli spot pubblicitari...

«La cosa degli spot è nata in un momento particolare. In quel periodo, i grandi registi del cinema stavano facendo una battaglia contro l'introduzione degli spot pubblicitari che interrompevano i film in televisione. Registi come Fellini, Monicelli, Rosi – tutti i grandi maestri – si erano sollevati contro questa pratica, denunciando l'interruzione dei film dagli spot pubblicitari. C'era anche uno slogan famoso che diceva: "Non si interrompe un'emozione". L'idea di inserire gli spot nel film è venuta proprio da questo, da quella voglia di 'interrompere' l'emozione stessa. Ma non si trattava solo di allungare il film. Col linguaggio degli Squalor, non avresti potuto fare un film di un'ora e mezza, sarebbe stato troppo. Il loro linguaggio regge per sketch brevi, per interventi che durano un minuto o poco più, per canzoni che si susseguono velocemente. Tutti quegli elementi come la voce fuori campo, come quella del tram, venivano proprio dai pezzi degli Squalor, come *Berta* o *Cesare Ragazzi*. Se non sbaglio, in un brano degli Squalor si faceva anche un accenno a *Cesare Ragazzi*...».

Sì, *Piacere Pesce*...

«Esatto! Ma poi c'era anche l'idea di costruire tutta una struttura intorno: come le scene con Cavallo Pazzo, quella del taglio dello scalpo e così via...».

Come ha scelto i protagonisti per *Arrapaho*?

«Quando dovevo scegliere gli attori li volevo più cani possibili. Quando facevo i provini non lo dicevo, io non volevo quelli talentuosi. Io non li volevo bravi, li volevo cani. Nel senso che dovevano far ridere proprio per il loro essere incapaci. Non era un'offesa verso gli attori, intendiamoci, ma in quel contesto dovevano essere così. Per esempio, ad Althaus dissi che doveva fare una scena in cui doveva sentirsi come se stesse interpretando *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, solo che tra tribù di indiani. Lui si convinse di dover fare un classico, ma proprio per quel suo modo di parlare, che a tratti non si capiva bene, creava un effetto comico. Lo stesso valeva per Tinì Cansino. Era tutto un gioco, tra quello che succedeva sul set e il film stesso. E questo è stato ciò che ha reso *Arrapaho* irripetibile. Anche oggi

mi chiedono sempre di fare un *Arrapaho* 2, ma non si può. Quella cosa lì è irripetibile. Più passano gli anni, più il film diventa moderno. Pensa al contrario: all'epoca c'era chi storciva il naso, molti benpensanti che lo trovavano inguardabile. Anzi, gli faceva proprio schifo. Ma con i decenni, molti di quei critici si sono ricreduti, perché il linguaggio del web, con i suoi video corti, gli sketch veloci, l'umorismo 'sbagliato', ha avvicinato anche la critica a quel tipo di linguaggio».

Quindi, in definitiva, secondo lei a cosa è dovuto il successo di *Arrapaho*?

«Ma, guarda, il successo è un miracolo quando accade. Non si può spiegare. È nato così e ha funzionato grazie a una serie di circostanze fortunate che hanno creato il fenomeno».

Lei ha lavorato anche a produzioni costosissime, penso per esempio a *Il settimo papiro*, che costò ben ventitré miliardi di lire. Quindi, le chiedo, quanto sono importanti i soldi nel cinema?

«Dipende. I soldi sono sempre importanti, ma non è detto che un film di successo debba essere necessariamente costoso. Un bel film si può fare anche con pochi soldi. Il costo non è sempre sinonimo di qualità o di successo. Io ho un po' il mio sistema quando faccio cinema. Mi piace pensarlo come una scena della domenica mattina, quando piove. Ti svegli tardi, c'è una compagna nel letto che dorme ancora, è mezzogiorno, hai un po' di fame, apri il frigorifero... e non c'è niente. Ma la fame c'è, e allora che fai? Chiudi il frigorifero, ci pensi un po', poi lo riapri, guardi meglio e magari trovi una scorzetta di formaggio, un pomodoro, un po' di aglio. Allora butti tutto in padella, metti due spaghetti, e alla fine una magnata te la fai comunque. E il cinema è così: si fa con quello che si ha. Ho fatto film che sono costati pochissimo, ma anche film con budget enormi. E non sempre il successo è proporzionato ai soldi spesi. Pensa ad *Arrapaho*, che è costato pochissimo e ha avuto un grande successo, mentre altri film che hanno avuto budget molto più alti, come quelli da venticinque miliardi, magari non hanno portato gli stessi guadagni. La verità è questa».

Un film al quale si sente più legato?

«Il prossimo».