

CONCLUSIONE

If we shadows have offended,
Think but this, and all is mended,
That you have but slumber'd here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend:
If you pardon, we will mend. ¹

Nel prefinale di *Dead Poets Society*, Neil recitando il monologo di Puck non solo conclude la rappresentazione di *A Midsummer Night's Dream*, ma tira anche le fila del discorso filmico, cosa che anche si intende fare qui per quanto riguarda questo lavoro. La stesura di quest'opera è stata sicuramente un'avventura interessante. Molto è già stato scritto su Weir soprattutto in lingua inglese e la sfida che si voleva vincere era quella di riuscire, partendo dai film e dai testi già scritti, ad offrire nuovi punti di vista e nuovi momenti di riflessione. Rielaborando teorie critiche formulate da altri studiosi si è dimostrato come l'opera di Weir sia un *corpus* unico attraversato da varie tematiche e da una continuità stilistica che attinge ai canoni del cinema classico ma con un occhio sempre attento alle innovazioni stilistiche. I film del regista si prestano

¹“Se l'ombre nostre v'han dato offesa, / Voi fate conto v'abbiano colto / Queste visioni così a sorpresa, / Mentr'eravate in preda al sonno; / In lieve sonno sopiti, ed era / Ogni visione vaga chimera. / Non ci dovete rimproverare / Se vana e sciocca sembrò la storia; / Ne andrà dissolta ogni memoria, / Come di nebbia se il sole appare; / Se ci accordate vostra clemenza, / Gentile pubblico, faremo ammenda.”, W. Shakespeare, *Il sogno di una notte di mezza estate*, trad. di Gabriele Baldini, Bur, Milano, 1988, pp. 180-181.

bene a diverse interpretazioni proprio a dimostrare la composita formazione culturale di Weir e la sua ecletticità. Si è compiuta quindi su tutta l'opera un'operazione di sintesi a razionalizzazione inedite sul panorama italiano. Non resta ora che attendere il nuovo lavoro di Weir, *The Far Side of the World* per avere un'ulteriore conferma delle teorie esposte in questo volume.

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare Paolo Rossi dell'Università Popolare di Torino e, in particolare, Stefano Boni del Museo Nazionale del Cinema di Torino, per l'aiuto datomi nel reperimento delle prime opere del regista, nonché il Cinema Lumière di Bologna, Andrea Morini e, in particolare, Luisa Ceretto, per aver messo a disposizione il materiale in loro possesso e avermi permesso di incontrare Peter Weir nell'ambito delle manifestazioni che hanno accompagnato l'inaugurazione della retrospettiva dedicata al regista stesso.

Ringrazio inoltre il Prof. Gianni Canova per avermi insegnato ad avvicinarmi criticamente al fenomeno "cinema" aiutandomi ad attraversare lo specchio che ci separa da quel paese delle meraviglie e ad aprire la mente a tutte quelle realtà altre che si nascondono appena sotto le sfavillanti immagini cinematografiche.

Infine un ringraziamento particolare va ai i miei genitori per avermi insegnato a credere nei miei sogni e a lottare per farli diventare realtà.

APPENDICE 1

30/11/1999 Conferenza stampa presso il Cinema Anteo di Milano¹

Domanda: Il successo di *Truman* è stato così eclatante in Australia come in Italia?

Peter Weir: Non particolarmente

D: In Italia è stato un grande successo ma anche un caso cinematografico.

PW: Forse non me ne vado più.

D: Come spiega l'ostracismo, inspiegabile, dell'Accademy verso *Truman*?

PW: Sono incuriosito io stesso. E' stato in un certo senso sorprendente... il Golden Globe indicava un certo interesse a dare delle nomination al film. Poi ricordo di aver letto mentre ero lì un articolo di un reporter di Hollywood. Diceva che questo film non piaceva a Hollywood e che quindi potevano esserci obiezioni alle nomination. Forse coloro che danno le nomination erano in qualche modo sensibili alla satira dello studio e del media globale

D: *Picnic* è stato inserito nella classifica dei dieci film più importanti del secolo. Concorda con la scelta?

PW: Impossibile rispondere. Chi l'ha detto?

D: Mi pare Variety.

PW: Ci sono così tante liste al giorno d'oggi. La fine del Millennio. I cento migliori, i dieci peggiori. Così tante liste. Mi piace pensare

¹ La conferenza stampa tenutasi a Milano è stata organizzata dal Cinema Lumière di Bologna nell'ambito della retrospettiva dedicata al regista. La traduzione dall'inglese e gli adattamenti del testo sono a cura dell'Autore.

che a qualcuno piace il film e lo ricorda, ma non mi piacciono le classifiche.

D: Sta lavorando a un nuovo film? Ce ne può parlare?

PW: No. No a tutte e due le domande. Che sfortuna!

D: Le piacerebbe girare un film in Italia? Che tipo di storia le ispirerebbe l'Italia?

PW: Sì, mi piacerebbe girare in Italia. Quali Sensazioni? I luoghi così pieni di immagini, con così tanta storia. Ancora una volta mi torna in mente il mio primo viaggio. Sono stato sopraffatto dai resti archeologici in Grecia e qui. Sono arrivato in nave. Quello era il modo in cui viaggiavamo nel 1965, un anno vissuto pericolosamente. Cinque settimane. Abbiamo veramente attraversato la storia del mondo. Attraverso l'Egitto per giungere in Grecia e Italia. Non ne avevo mai abbastanza dei siti archeologici. Ero così colpito dalle sculture, dall'architettura e dalle pietre al punto da collezionare alcuni piccoli pezzi di pietre. Quando tornai in Australia iniziai a scolpire per hobby.

D: C'è un film che ama di più? O che le corrisponde di più?

PW: Non so come gli altri registi rispondono a questa domanda. Non ho un film che preferisco agli altri. Preferisco leggermente quelli che hanno riscosso minor successo di critica e pubblico, in particolare i primi.

D: C'è qualche film altrui che ha amato particolarmente?

PW: *Happiness* e *The Sixth Sense*.

D: Perché le è tanto piaciuto *The Sixth Sense*?

PW: Per la sua semplicità, per la sua mancanza di eccesso tipicamente americano. C'erano luci e ombre e poi il ragazzino era stupendo. Il film ha due motori: la storia di fantasmi e la storia di un ragazzino che sta crescendo senza padre. Il pubblico in Australia di tutte le età e di entrambi i sessi sedeva in sala elettrizzato dal film.

D: Che senso ha per un regista venire all'inaugurazione della retrospettiva a lui dedicata visto che non c'è un lato strettamente commerciale?

PW: Ho sensazioni contrastanti. Ci penserò su quando tornerò a casa nel buio dell'aereo. Contrastanti perché non vorrei che finisse mai, ma allo stesso tempo è in qualche modo fastidioso guardare nel passato. Sono molto lusingato dal fatto che ci sia un pubblico pronto a vedere i film.

D: Nei prossimi giorni incontrerò giovani studenti di cinema. Come sarà la sua lezione? Cosa dirà loro?

PW: L'ho già fatto altre volte. Preferisco rispondere alle loro domande. Non ho un dogma, né una polemica quindi tendo a sentire cosa vuole il pubblico in sala. Preferisco essere pratico piuttosto che filosofico. Vogliono vedere un essere umano. Vedendo un film, uno schermo, si aspettano un gigante. Vogliono vedere un uomo con le sue debolezze.

Quando ero un giovane regista e studente ho passato due giorni sul set di *Frenzy* a Londra. Mi dissero di non parlare con Hitchcock, di non fargli domande. Vederlo seduto sulla sua sedia mi riempiva di pace. Parlava molto raramente. Un giorno disse: "Cosa stiamo aspettando?" e il suo assistente rispose: "Il sole". Pensai: "Persino Hitchcock deve aspettare il sole!"

D: A due attori comici sopra le righe come Robin Williams e Jim Carrey è riuscito a tirare fuori il lato drammatico. E' stato un caso o una sfida?

PW: Volevano cambiare ed erano pronti a correre dei rischi. Ogni qual volta un attore è pronto a correre dei rischi, soprattutto a carriera avanzata, è sempre molto eccitante professionalmente. Harrison Ford con *Witness* era pronto a rischiare: era prigioniero di *Star Wars*. Stava cercando di fare film diversi come era successo a Sean Connery con *James Bond*. E' entusiasmante perché ritornano alla freschezza dei loro inizi. Lo stesso è successo con Depardieu che recitava in inglese.

D: Come sono i suoi rapporti con Hollywood?

PW: Hollywood è uno stato mentale. E' possibile trovare il lato grottesco di Hollywood a Sydney e probabilmente anche a Milano. L'individuo tipo ha un particolare modo di pensare ai film e questo è il senso negativo della parola Hollywood. I film sono considerati prodotti, come le auto. Cerco di stare lontano da questo modo di pensare.

D: Cerca di sfuggire da Hollywood ma fa film apprezzati in tutto il mondo.

PW: Domanda interessante. Penso di aver iniziato nel modo giusto. Quando ho girato il mio primo film americano avevo già acquisito una notevole esperienza dopo cinque film in Australia e sono stato molto attento. Con la Paramount ho voluto incontrare la star e tutto lo staff prima di accettare. Dovevano capire come avrei girato il film al-

trimenti non l'avrei fatto. Hanno capito. Nell'incontro mi hanno dato la storia, quasi fosse un regalo, e poi mi hanno detto arrivederci e buona fortuna! Ho risposto che io volevo raccontar loro la storia. Sono rimasti sorpresi perché hanno pensato che io volessi insegnar loro come girare la storia che loro avevano dato a me. Ho pensato che avrebbero capito meglio il film che avrei girato se avessi raccontato come io vedevo la storia. Quindi ho raccontato il film come se fosse una favola iniziando con c'era una volta...

Ho fatto lo stesso con *Dead Poets*. I contratti erano già stati firmati. Alla fine di una cena mi sono alzato e come un bardo/cantore ho raccontato la storia di *Dead Poets* in dieci minuti. C'era una volta... l'inizio con i ragazzi che si preparano. Ho fatto così con tutte le sceneggiature. Le registro; faccio tutte le voci, gli effetti sonori (i cavalli ad esempio) e poi li ascolto mentre vado in giro in auto come se fossero un programma della radio. E li sento attraverso un altro media, sono racconti orali.

D: Soltanto da tre film ha il *final cut*. Ottenerlo è stato dall'inizio il suo obiettivo. Nei suoi primi film a Hollywood ha corso dei rischi che qualcuno intervenisse e modificasse il progetto?

PW: E' vero. Penso però che se tu personifichi il film, se hai una forte personalità, il film per gli altri diventa una lingua straniera. Persino il punto di vista diventa molto forte ed è difficile per qualcun altro cambiarlo. E' come se fosse un'altra lingua, come se si volesse cambiare la musica. Questa è stata la mia esperienza: non parliamo la stessa lingua. Mi chiedono se posso farlo e poi stanno a vedere se ci riesco (come si fa con le scimmie!) Il *final cut* è arrivato solo dopo *Dead Poets*. Prima ero molto diretto e onesto. Dicevo, guardate se abbiamo qualche problema ne parliamo insieme ma vi dovete fidare di me o licenziarmi.

D: Ha mai avuto problemi con la censura?

PW: No... Alcune bestemmie... Mi scuso, ho avuto problemi con *The Cars*.

D: Mel Gibson è il suo attore feticcio. Non lavorate più assieme? Lo farete di nuovo? Ci sono stati dei dissapori? E' troppo hollywoodiano?

PW: No. Nessuna di queste ipotesi è esatta. A volte parliamo al telefono. Mel è molto impegnato. Deve dirigere la sua casa di produ-

zione; fa il produttore, il regista, l'attore e in più ha una famiglia numerosa. Ha un programma molto serrato. Gli ho offerto di recitare in *Fearless*, ma era già impegnato in qualcos'altro. Non poteva proprio farlo. La cosa più importante è il personaggio della storia. Se è adatto a Mel bene, altrimenti non dovrebbe accettare l'offerta.

D: Come vede lo stato di salute del cinema? In quale direzione lo vede andare?

PW: L'olio nella lampada è quasi finito e stiamo aspettando nuovo combustibile dalle nuove generazioni. C'è una recessione nella creatività, c'è grande confusione. Dobbiamo aspettare che arrivino tempi migliori. La storia è composta di cicli. Oggi c'è confusione e paura.

D: Ha paura?

PW: No. Io la osservo.

D: Negli anni Settanta nasce il movimento del nuovo cinema australiano. Ce ne vuole parlare?

PW: Eravamo un movimento perché facevamo parte di questa rinascita, ma senza riconoscimento perché eravamo troppo individualisti.

D: In che modo l'ambiente ha influenzato il suo cinema e il suo immaginario.

PW: Sono cresciuto in un posto dove non c'è cultura, né arte, né storia. La cultura era solo nei libri. Era in un certo senso tagliata fuori. Ripensandoci ora, in un certo senso la natura era per me l'arte. Vivevo vicino al mare, nuotavo sempre, mi arrampicavo sulle rocce. Tutto questo avveniva prima dell'avvento della TV, quando si era liberi di essere. Ero sempre in acqua, come un pesce.

D: Secondo lei anche la TV sta arrivando a un punto morto?

PW: No. E' parte della nostra vita ormai. Non possiamo pensare che scompaia. E' compito dei genitori e non dei Governi controllarla, spegnerla, usarla in modo che i bambini possano sviluppare senso critico. E' importante per i bambini sviluppare l'immaginazione.

D: La TV è maggiormente dannosa per il bambino che deve crescere che non per un adulto?

PW: Certo, perché l'adulto ha vissuto la TV in un ambito più ristretto della sua vita. Oggi gli schermi (TV, computer, internet) hanno un ruolo di primaria importanza. Ad Hong Kong i bambini sono di salute cagionevole e il numero di suicidi è in crescita. Questo fenome-

no è dovuto al fatto che i bambini stanno sempre di fronte agli schermi.

D: Cosa aiuta l'immaginazione? Tenere la TV accesa o spenta?

PW: La cosa più importante è che i bambini devono sentirsi annoiati. Quando sei annoiato, quando non c'è niente da fare l'immaginazione si mette in moto, o almeno credo. Se il bambino è sempre impegnato l'immaginazione non si sviluppa e probabilmente neanche la capacità di distinguere la realtà dall'irrealtà.

D: Questo forse può valere anche per gli adulti. Un eccesso di informazioni è forse un modo di spegnere ogni interesse per la realtà.

PW: Sono più preoccupato per i bambini. Non sono contro la TV. Ma il modo di crescere i bambini oggi è così diverso da come era una volta.

D: Tutto questo bombardamento informatico lo vede come una cosa reversibile o irreversibile?

PW: Be', come Truman, possiamo sempre salire sulla nostra barca. E' una tirannia che controlliamo.

La conferenza stampa è seguita da un pranzo in un ristorante di Milano dove emergono altre riflessioni interessanti sul cinema e sul modo. Se ne riportano di seguito le idee principali.

La situazione in Australia è in continuo movimento. Ci sono grossi affari in vista soprattutto con la Fox. Film ad alto budget sono girati in Australia perché i prezzi sono abbastanza contenuti, anche se vanno crescendo di giorno in giorno. I film australiani sono distribuiti ma ai nuovi registi è data una sola possibilità: se il loro film non riscontra un successo di critica e/o commerciale la loro carriera è finita.

Il cinema è in crisi perché mancano storie. Il pubblico ha fame di storie semplici, come in *The Sixth Sense*, ed è annoiato dagli effetti speciali. Dobbiamo recuperare la dimensione del sogno (il sogno nella fase di delirio è molto simile per tutti gli uomini), dobbiamo recuperare l'immaginazione, dobbiamo di nuovo essere annoiati (si pensi a Buddha e Gesù nel deserto). Purtroppo oggi siamo troppo stimolati.

Sul doppiaggio, Weir è sicuro che fra cento anni la lingua dominante sarà un'altra. E' inutile pensare che la lingua del cinema sarà sempre l'inglese, bisogna continuare a girare i film in varie lingue, anzi si potrebbe azzardare un film in latino...

La sua attitudine verso la critica è nell'insieme positiva. Legge le critiche, a volte è sorpreso, altre infastidito. Attraverso la critica scopre cose nei suoi film che ha fatto inconsciamente. In ogni caso la critica non influenza il suo lavoro.

Su Spielberg dice che è molto bravo ma anche molto potente. Vuole che le sue storie siano girate esattamente come le ha pensate lui anche quando non è lui il regista. E' un incredibile "artigiano" del cinema.

APPENDICE 2

02/12/1999 *Incontro con gli studenti presso il Cinema Lumière di Bologna*¹

Domanda: E' necessario andare in una scuola di cinema per fare cinema?

Peter Weir: Penso che diventare un regista sia semplicemente qualcosa che ti capita, proprio come essere sorpresi dalla pioggia. Puoi diventare un apprendista o andare a scuola. Nel mio caso è stato fare l'apprendista e poi dirigere io stesso i miei film. Non c'erano scuole quando ho iniziato negli anni Sessanta. Sono sicuro che voi potreste dirmi moltissime cose sulle scuole.

D: Il lavoro di regia è un lavoro fatto anche di molte cose pratiche. Nel fare un film che cosa privilegia? La scrittura, la messa in scena, la direzione degli attori?

PW: Mi piacciono tutte le fasi della creazione. Sono più bravo nella regia che nella scrittura. Trovo che scrivere sia una continua sfida. Penso che con il passare del tempo diventa sempre più difficile scrivere perché il regista che è in me diventa sempre più critico nei confronti dello scrittore.

D: In che modo lavora con gli attori?

PW: Attraverso il casting. Se capisci bene l'idea, se la tua idea è forte, intendo dire prima di arrivare al copione, e il casting è giusto sei già a metà dell'opera. Ecco perché in molte opere prime i registi sono

¹ L'incontro con gli studenti è stato organizzato dal Cinema Lumière di Bologna nell'ambito della retrospettiva dedicata al regista. La traduzione dall'inglese e gli adattamenti del testo sono a cura dell'Autore.

bravi. La loro tecnica cinematografica può essere grezza ma le idee sono molto forti e usano i loro amici o qualcuno di già affermato viene a lavorare con loro. Il risultato è sempre un'opera prima molto intensa. Se il mio casting è stato giusto, se sono le persone giuste, ci sono poche parole da spendere. C'è empatia. Cerco di non fare prove. Preferisco leggere la sceneggiatura oppure preferisco andare a cena e passare del tempo insieme chiacchierando, passeggiando. Mi piace visitare il set, provare i costumi e tutto il resto. Non parlo mai troppo di quello che stiamo facendo. In altre parole il mio non è un approccio teatrale: io non lavoro in teatro.

D: Le sembra necessario che il regista aiuti nella scrittura della sceneggiatura?

PW: Non in senso letterale, ma se non vi sono riconoscimenti, la risposta è sì. Per me non esistono generalizzazioni né dogmi. Per me la risposta è sì. Ogni pagina è riscritta da me in collaborazione con lo sceneggiatore. Penso che quello che cerco è una struttura forte. Se la struttura è molto forte, come la nostra spina dorsale, allora si possono fare cose fantastiche. Si può improvvisare ogni cosa e si possono prendere molte libertà se quella struttura è buona. Questo è il caso specifico di *Witness*. Ad esempio la sequenza in cui Kelly e Harrison ballano nella stalla. Eravamo a cena durante le riprese e abbiamo improvvisato (lo stesso è successo in altre scene). Anche agli attori piace. Quando sentono, come dovrebbero, che il film è vivo e che tutte le volte che si mettono al lavoro potrebbe succedere di tutto, non è come mettere in scena un documento e basta.

D: Come ha iniziato?

PW: Nel mio caso ho iniziato facendo dei cortometraggi per fini specifici. Sapevo sempre dove sarebbero stati proiettati: piccoli festival o produzioni per il teatro perché è lì che ho iniziato. Facevo teatro all'Università, un po' in stile Monty Python. Facevo il film, scrivevo la sceneggiatura, recitavo, facevo i clip. Come Terry Gilliam, ma non facevo l'animazione. Non c'era un'industria del cinema in Australia quando ho iniziato per cui il contesto era speciale. Ho continuato a girare corti, poi film più lunghi fino ad arrivare a fare film quando il Governo ha cominciato a finanziare il cinema.

D: E' importante potersi avvalere sempre degli stessi collaboratori nella troupe? E quanto?

PW: Ha una sua vita. La collaborazione ha un suo ritmo e una vita propria. E' bellissimo quando funziona bene e poi inevitabilmente, penso, arriva un momento in cui hai bisogno di nuovi collaboratori. Diventi troppo sicuro, hai bisogno di un po' di tensione creativa per ricominciare.

D: Il caso *The Truman Show*. E' una nuova ondata? Il finale è stato criticato per il suo *happy ending* americano.

PW: E' una domanda molto vasta. Non abbiamo tempo per sviscerarla né sappiamo come farlo. Vado al cinema, come voi. Vedo dei segni, ma dipendiamo dagli individui. E gli Stati Uniti sono un sistema, sono una fabbrica, sono la fabbrica del cinema di Hollywood. Alcuni individui ce l'hanno fatta a personalizzare il sistema. Senza dubbio guardiamo ai nuovi giovani registi perché ci guidino attraverso nuovi sentieri. Miramax ha fatto sfoggio di un buon numero di giovani talenti. Ma non si tratta mai di un movimento, sono singole personalità. Todd Solodz, il regista di *Happiness*, è molto interessante. Ma non si tratta ancora di un movimento, né di una generazione, come avvenne ad esempio negli anni Settanta. Non siamo ancora arrivati a quel punto negli Stati Uniti, ci sono solo individui.

Per quanto riguarda il lieto fine, i finali non sono mai facili da girare. In realtà non c'è un lieto fine o un finale triste, esiste solo il finale appropriato, quello giusto. Non sarebbe stato in tono con il film se Truman si fosse suicidato. Questo finale non apparteneva alla storia. Il problema è il pubblico. Quando entra dalle porte è esausto a causa della vita frenetica che conduce nelle grandi città. E qui sta il problema perché non esiste una terra di mezzo. E non esiste una terra di mezzo perché il pubblico si è inaridito. Le persone vogliono andare al cinema solo per vedere cose che non li facciano pensare. E' molto difficile per i registi.

D: Ci sono libri, poeti o filosofi che l'hanno ispirata quando era giovane?

PW: Direi che la mia il mio *background* è nei fumetti. E mio padre era uno *story teller*, un cantastorie, solo per me. Da piccolo quando andavo a dormire mi raccontava storie a puntate, dei veri e propri *serials*, che in un caso durò un anno ed era una storia di pirati. Non ci sono molti libri nel mio passato, ma ci sono film, i film del sabato sera, i western... come nella cultura popolare della West Coast. La lettura per me è arrivata più tardi, quando non andavo più a scuola. La scuola per

lungo tempo è stata la rovina dei libri. Poi ho cercato di ritrovare la strada che porta ai libri e ora leggere è il mio pane quotidiano.

D: Ci sono modelli di ispirazione per la sua opera, magari appartenenti al cinema europeo? Antonioni ad esempio?

PW: No, penso che le storie che racconto provengano dalla mia vita, dalle mie esperienze, dall'essere un europeo nato in Australia, in Asia. Sono di terza generazione ma senza uno stretto legame con l'Europa, né con l'Asia. Così a vent'anni sono venuto in Europa a bordo di una nave e in un certo senso non ho più fatto ritorno a casa, non alla casa della mia famiglia. Era il 1965, un anno vissuto pericolosamente. Ma non mi trovavo a mio agio neanche in Europa. Sono tornato a casa. Quando ho iniziato a fare film sapevo pochissimo sulla storia del cinema. Avevo solo visto film commerciali e gli amici dicevano che dopo aver girato i primi due film bisogna andare a vedere i grandi tesori del cinema. Non conosci i registi russi, Renoir, Kurosawa... Ho risposto che no, non avrei visto nulla fino a quando non mi sarei sentito pronto. Così dopo il terzo film (*The Last Wave*) mi sono concesso un anno durante il quale ho visto di tutto. Ero felice di non aver visto prima questi film, avevo paura che mi avrebbero inibito. C'era così tanto da imparare, così tanta strada da percorrere che potevo solo farlo quando avevo sufficiente confidenza in me stesso. Ho guardato con infinita meraviglia, ma al meno non ero spaventato.

Amo molto Antonioni. Ho visto tutta la sua opera al *Sydney Film Festival*. Lo amiamo molto.

D: C'è un film che l'ha fatta soffrire più degli altri? E se sì, perché?

PW: Ce l'abbiamo tutti uno così. Non dirò il titolo perché mi farebbe soffrire troppo. E' un film che ho iniziato, ma che richiedeva un paio di ritocchi in più alla sceneggiatura. Non sapevo bene cosa stavo facendo. Devi impersonare, incorporare il film. Ho una mia massima: il regista divora la sceneggiatura, la divora in modo che diventi il suo sangue, le sue viscere, in modo che il regista diventi il film. Questo mi ha aiutato a lavorare negli Stati Uniti a contatto con alcune persone molto difficili e dure. Sapete, tu... come posso dire, tu sei il film, e questo è quanto. Questa è la mia protezione, il mio modo di lavorare.

D: Nel suo lavoro con gli attori, come interagisce con loro?

PW: Cerco di non dire molto agli attori. Nel casting sei come un

detective che cerca una persona scomparsa. Hai una descrizione e trovi la persona scomparsa e loro sono le persone reali. Per me non sono attori, sono personaggi. Sono persone e quindi non hai molto da dire. Sono Jane o Harry. Il casting è qualcosa di molto misterioso perché la lista è fatta di parole, di nomi. Devono esserci dei sentimenti, dei sentimenti reciproci. La regia migliore è fatta di piccoli gesti.

D: E' soddisfatto di quello che ha fatto fino ad adesso? Ha rimpianti? Come si considera come regista?

PW: Non ho ancora finito, quindi... E' scomodo guardare indietro. Vi ringrazio per la retrospettiva perché è stata un'occasione per venire in Italia. Non penso troppo ai film a meno che li stia restaurando. Be', non è del tutto vero. Mi frullano sempre qui [indica la testa]. Sono come Edit Piaff, *je ne regrette rien*. Ma non vedo l'ora di ricominciare a lavorare. E' come una droga. Dimenticate l'eroina: se le persone potessero farsi una dose di regia le strade sarebbero piene di tossici.

D: Il gioco di parole tra *Truman show* e *false man show* è voluto? Ha intenzione di fare qualcosa di falso, quindi vero?

PW: No, non penso. Dipende. Non ho pregiudizi nei confronti di alcun argomento. Forse è divertente.

D: E' stato influenzato da Hitchcock?

PW: Sì, sono stato influenzato da Hitchcock ma soprattutto Kubric, è stato la mia guida.

D: Quali consigli darebbe ad un giovane che, come me, vuole diventare regista e sta studiando per diventarlo?

PW: Risponderò a questa domanda con una storia. Mi sono fatto la stessa domanda e ho pensato a questa piccola storia fantastica. Vado dal guru dei registi, dal migliore in assoluto. Come dovrei essere come regista? Risponde: te ne deve importare e non importare allo stesso tempo. Sai cosa devi fare. Lo saprai. Non si possono dare consigli.

D: C'è un'evoluzione nel rapporto tra i personaggi e la natura e c'è un'evoluzione che dalla natura australiana porta all'ambiente naturale artificiale di Truman.

PW: Non lo so, non mi analizzo così. Mi piace pensare che a ogni storia metto da parte il mio ego perché penso che il mio ego sia pericoloso. Se c'è troppo di te nella storia prima o poi inizi a ripeterti. Quindi cerco di denudarmi, di purificarmi. Vado solo con la storia, che cosa deve raccontare, se la natura o la mancanza della stessa e cose di questo genere. Non ho mai voluto essere prigioniero dello stile. Trop-

po stile può distruggere una carriera.

D: Quanto conta l'emotività e qual'è la cosa che la coinvolge di più?

PW: Come ho già detto mi piacciono tutte le fasi della realizzazione di un film, a parte la pubblicità. Peggiora ogni anno. Devo sentire il film e per farlo uso la musica, la uso per sentire le emozioni. E' un tipo di meditazione perché zittisce la voce che ho nella mia mente. A volte posso toccare le emozioni. Un brano di musica rappresenta il film. La musica incorpora totalmente il film. A volte funziona anche con gli attori. Ad esempio nella scena finale di *Dead Poets Society* ho usato la musica per riportare gli attori al clima emotivo della classe.

D: Come funziona la ricerca della sceneggiatura giusta? Si parte da libri o direttamente da sceneggiature?

PW: Le sceneggiature mi arrivano attraverso il mio agente, sia come libri che come copioni. Faccio alcune note, scrivo qualcosa.

D: Esiste nei suoi film un'ispirazione comune, un filo conduttore?

PW: E' inevitabile visto che sono tutti stati fatti dalla stessa persona. Vedo delle cose, degli schemi. Molte persone se ne vanno alla fine dei miei film, attraversano porte, muoiono. Per me è in primo luogo un mestiere. Poi ogni tanto come per miracolo un film attraversa la tua vita ed è un capolavoro e lo riconosci quando lo vedi.

D: Cosa c'è dopo il film? Ad esempio cosa succede a Truman dopo che ha attraversato la porta?

PW: Dopo il professore di *Dead Poets* è molto depresso e io non voglio filmare questo stato d'animo. Ritorniamo alla domanda sul lieto fine. Il film può finire su una nota positiva ma la vita non è sempre così. Si tratta solo di un momento positivo.

D: Fellini una volta ha detto che i film esistono indipendentemente da tutto. Cosa ne pensa?

PW: Ci penserò su.

D: Perché Jim Carrey è protagonista di *The Truman Show*?

PW: Per la logica del film ho pensato che se il pubblico aveva seguito lo show per trent'anni e Truman era diventato involontariamente una star, per la logica dovevo impiegare una stella del cinema. Così mi evitavo di dover dire al pubblico del cinema che quella era una persona famosa. Allo stesso tempo il copione prevedeva che Truman non fosse

una persona del tutto normale dopo aver vissuto così a lungo in un mondo artificiale nel quale non c'è nemmeno il sole. C'è qualcosa di un po' strano in Jim. Sembra alieno e non penso gli dispiaccia.

PW conclude l'incontro dicendo:

C'è una specie di recessione creativa nel mondo. Abbiamo bisogno di nuova linfa vitale per i film. E allora, forza, che state facendo? Mettetevi al lavoro: il mondo sta aspettando, il pubblico sta aspettando.

FILMOGRAFIA

THE CARS THAT ATE PARIS (Le macchine che distrussero Parigi)

Regia: Peter Weir; *Sceneggiatura:* Peter Weir, Keith Gow, Piers Davies; *Fotografia:* John R. McLean; *Montaggio:* Wayne Le Clos; *Musica:* Bruce Smeaton; *Interpreti:* Terry Camilleri (Arthur), John Meillon (il Sindaco), Melissa Jaffa (Beth), Kevin Miles (il dottor Midland); *Produzione:* Salt Pan Films/Royce Smeal Productions/Australia Film Development Corporation; Australia, 1974, 91'.

PICNIC AT HANGING ROCK (Picnic a Hanging Rock)

Regia: Peter Weir; *Sceneggiatura:* Cliff Green, dall'omonimo romanzo di Joan Lindsey; *Fotografia:* Russell Boyd; *Montaggio:* Max Lemon; *Musica:* Bruce Smeaton; *Interpreti:* Rachel Roberts (Mrs Appleyard), Dominic Guard (Michael Fitzhubert), Helen Morse (Diane de Poitiers), Vivean Gray (Miss McCraw), Anne Lambert (Miranda), Karen Robson (Irma), Jane Vallis (Marion), John Jarrat (Albert), Margaret Nelson (Sarah), Kirsty Child (Miss Lumley); *Produzione:* Picnic Productions/Australia Film Corporation; Australia, 1975, 115'.

THE LAST WAVE (L'ultima onda)

Regia: Peter Weir; *Sceneggiatura:* Peter Weir, Toni Morphet, Petru Popescu; *Fotografia:* Russell Boyd; *Suono:* Don Connolly; *Montaggio:* Max Lemon; *Musica:* Charles Wain; *Interpreti:* Richard Chamberlain (David Burton),

Olivia Hamnett (Annie Burton), David Gulpilil (Chris Lee), Nandjiwarra Amagula (Charlie), Frederick Parslow (il reverendo Burton), Vivean Gray (la dottoressa Whitburn); *Produzione*: Ayer Productions; *Distribuzione*: Eurocopfilms; Australia, 1977, 104'.

THE PLUMBER
(L'idraulico)

Regia: Peter Weir; *Soggetto e sceneggiatura*: Peter Weir e Harold Lander; *Fotografia*: David Sanderson; *Montaggio*: Gerald Turney-Smith; *Musica*: Rory O'Donohue; *Interpreti*: Ivar Kants (Max), Judy Morris (Jill Cowper), Robert Coleby (Brian Cowper), Candy Raymond (Meg); *Produzione*: South Australian Film Corporation; Australia, 1978, 76'.

GALLIPOLI
(Gli anni spezzati)

Regia e soggetto: Peter Weir; *Sceneggiatura*: David Williamson; *Fotografia*: Russell Boyd; *Montaggio*: William Anderson; *Musica*: T. Albinoni; G. Bizet, J. Strauss, N. Paganini, J.M. Jarre, Gudge & Williams, S. Francis, Brian May; *Interpreti*: Mark Lee (Archy Hamilton), Mel Gibson (Frank Dunne), Bill Kerr (zio Jack), Bill Hunter (Maggiore Barton), Robert Grubb (Billy), David Argue (Snowy), Tim McKenzie (Barney Wilson); *Produzione*: Associated R and R Films; Australia, 1981, 110'.

THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY
(Un anno vissuto pericolosamente)

Regia: Peter Weir; *Sceneggiatura*: David Williamson, Peter Weir e C.J. Koch, dall'omonimo romanzo di C.J. Koch; *Fotografia*: Russell Boyd; *Montaggio*: William Anderson; *Musica*: Maurice Jarre; *Interpreti*: Mel Gibson (Guy Hamilton), Sigourney Weaver (Jill Bryant), Linda Hunt (Billy Kwan),

Filmografia

Michael Murphy (Peter Curtis), Bembol Roco (Kumar), Noel Ferrier (Wally O'Sullivan), Bill Kerr (Col. Henderson); *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer/United Artists; *Distribuzione*: CIC; Australia, 1983, 115'.

WITNESS

(Witness - Il testimone)

Regia: Peter Weir; *Sceneggiatura*: Earl Wallace e William Kelley, da un soggetto di William Kelley, Pamela Wallace e Earl Wallace; *Fotografia*: John Seale; *Montaggio*: Tom Noble; *Musica*: Maurice Jarre; *Interpreti*: Harrison Ford (John Book), Kelly McGillis (Rachel Lapp), Josef Sommer (Paul Schaeffer), Lukas Haas (Samuel Lapp), Alexander Godunov (Daniel Hochleitner), Jan Rubes (Eli Lapp), Danny Glover (McFee); *Produzione*: Paramount Pictures Corporation; *Distribuzione*: UIP; USA, 1985, 112'.

THE MOSQUITO COAST

(Mosquito Coast)

Regia: Peter Weir; *Sceneggiatura*: Paul Schrader, dall'omonimo romanzo di Paul Theroux; *Fotografia*: John Seale; *Montaggio*: Tom Noble; *Musica*: Maurice Jarre; *Interpreti*: Harrison Ford (Allie Fox), Helen Mirren (Mamma), River Phoenix (Charlie Fox), Jadrien Steele (Jerry Fox), André Gregory (reverendo Spellgood); *Produzione*: Saul Zaentz Company; *Distribuzione*: Medusa; USA, 1986, 117'.

DEAD POETS SOCIETY

(L'attimo fuggente)

Regia: Peter Weir; *Soggetto e sceneggiatura*: Tom Schulman; *Fotografia*: John Seale; *Montaggio*: William Anderson; *Musica*: Maurice Jarre; *Interpreti*: Robin Williams (John Keating), Robert Sean Leonard (Neil Perry), Ethan Hawke (Todd Anderson), Josh Charles (Knox Overstreet), Gale Hansen (Charlie Dalton), Norman Lloyd (Mr Nolan); *Produzione*: Touchstone Pictures; *Distribuzione*: Warner Bros.; USA, 1989, 128'.

GREEN CARD

(Green Card - Matrimonio di convenienza)

Regia: Peter Weir; *Sceneggiatura:* Peter Weir; *Fotografia:* Geoffrey Simpson; *Montaggio:* William Anderson; *Musica:* Hans Zimmer; *Interpreti:* Gérard Depardieu (Georges), Andie MacDowell (Bronte Parrish), Bebe Neuwirth (Lauren Adler), Gregg Edelman (Phil), Robert Prosky (avvocato di Bronte), Jessie Keosian (signora Bird); *Produzione:* Touchstone Pictures; *Distribuzione:* Warner Bros.; USA, 1990, 108'.

FEARLESS

(Fearless - Senza paura)

Regia: Peter Weir; *Sceneggiatura:* Rafael Yglesias, dal romanzo omonimo di R. Yglesias; *Fotografia:* Allen Daviau; *Montaggio:* William Anderson; *Musica:* Maurice Jarre; *Interpreti:* Jeff Bridges (Max Klein); Isabella Rossellini (Laura Klein), Rosie Perez (Carla Rodrigo), Tom Hulce (Brillstein), John Turturro (Dr. Perlman), Benicio Del Toro (Manny Rodrigo); *Produzione:* Spring Creek Production; *Distribuzione:* Warner Bros.; USA, 1994, 123'.

THE TRUMAN SHOW

(The Truman Show)

Regia: Peter Weir; *Sceneggiatura:* Andrew Niccol; *Fotografia:* Peter Biziou; *Montaggio:* William Anderson; *Musica:* Burkhard Dallwitz; *Interpreti:* Jim Carrey (Truman Burbank), Laura Linney (Meryl Burbank), Noah Emmerich (Marlon), Ed Harris (Christof), Natascha McElhone (Sylvia/Lauren); *Produzione:* Paramount Pictures Corporation; *Distribuzione:* UIP; USA, 1998, 103'.

BIBLIOGRAFIA

1. TESTI IN GENERALE SUL CINEMA

- Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, III ed., Bompiani, Milano, 1996.
Francesco Casetti e Federica Villa (a cura di), *La storia comune - Funzioni, forma e generi della fiction televisiva*, Nuova Eri, Roma, 1992.
Seymour Chatman, *Storia e discorso - La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche Editrice, Parma, 1989.

2. TESTI SUL CINEMA AUSTRALIANO

- G. Canova e F. Malagnini, *Australia "New Wave"*, Gammalibri, Milano, 1984.
Filippo D'Angelo, *Cinema degli antipodi. Schermi australiani d'oggi*, XXIII settimana cinematografica internazionale, Verona, 1992.
Filippo D'Angelo e Carmelo Marabello (a cura di), *L'ultima onda - Immagini del cinema australiano degli anni Settanta e Ottanta*, La Casa Usher, Firenze, 1987.
Glen Lewis, *Australian Movies and the American Dream*, Praeger Publishers, New York, 1987.
Brian McFarlane, *Words and Images: Australian Novels into Films*, Heinemann, Richmond, Victoria, 1983.
Brian McFarlane, *Australian Cinema 1970-1985*, Secker and Warburg, London, 1987.
Brian McFarlane and Geoff Mayer, *New Australian Cinema: Sources and Parallels in American and British Films*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
Tom O'Regan, *Australian National Cinema*, Routledge, London, 1996.
Neil Rattigan, *Images of Australia - 100 Films of the New Australian Cinema*, South-

ern Methodist Press, Dallas, 1991.
David Stratton, *The Last New Wave: The Australian Film Revival*, Angus & Robertson Publishers, London, 1980.

3. TESTI SU PETER WEIR

Massimo Benvegnù, *Filmare l'anima - Il cinema di Peter Weir*, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 1997.
Luisa Ceretto e Andrea Morini (a cura di), *Al di là del visibile - Il cinema di Peter Weir*, "I Quaderni del Lumière", n° 30, Mostra Internazionale del Cinema Libero - ONLUS, Bologna, 1999.
Marek Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, Twayne Publishers, New York, 1996.
Maria Maddalena Mazzucchelli, *Modi e luoghi del cinema australiano: Peter Weir*, Tesi di laurea, a.a. 1986-1987 (rel. Cristina Bragaglia), Milano, I.U.L.M.
Ninni Panzera e Carmelo Marabello (a cura di), *Peter Weir - Un cinema vissuto pericolosamente*, Centro Studi Cinematografici, Taormina Arte, 1987.
Jonathan Rayner, *The Films of Peter Weir*, Cassell, London & New York, 1998.
Mario Sesti e Stefanella Ughi (a cura di), *Peter Weir*, Dino Audino Editore, Roma, 1994.
Don Shiach, *The Films of Peter Weir*, Letts, London, 1993.

4. TESTI GENERALI DI RIFERIMENTO

AA.VV., *Collins Concise English Dictionary*, 3rd Edition, Harper Collins Publishers, Glasgow, 1992.
AA.VV., *La Piccola Treccani - Dizionario enciclopedico*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1995.
Piero Adorno, *L'arte italiana*, vol. 2, G. D'Anna, Messina - Firenze, 1991.
Dante Alighieri, *La Divina Commedia - Inferno*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Garzanti, Milano, 1991.
Hans Biederman, *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano, 1991.
Josef Conrad, *Heart of Darkness*, Dell, New York, 1968.
T. S. Eliot, *La terra desolata*, Einaudi, Torino, 1995.
Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, Sansoni, Firenze, 1993.
Rudyard Kipling, *Il libro della giungla*, Opportunity Books, Milano, 1995.

Bibliografia

- Giovanni Luzzi (a cura di), *La Sacra Bibbia*, Società Biblica Britannica e Forestiera, Firenze, 1984.
- Platone, *Repubblica*, in *Dialoghi politici - Lettere*, a cura di Francesco Adorno, UTET, Torino, 1988, vol. 1.
- Otto Rank, *Il doppio - Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Sugarco Edizioni, Carnago, 1994.
- William Shakespeare, *Il sogno di una notte di mezza estate*, BUR, Milano, 1988.
- Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1981.
- Virgilio, *Eneide*, a cura di Francesco Della Corte, Cesare Vivaldi e Margherita Rubino, Garzanti, Milano, 1990.

5. ARTICOLI A CARATTERE GENERALE

- AA.VV., "Location Australia", *Variety*, February 27 - March 5, 1995, pp. 61-68.
- Susan Barber, "The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert", *Film Quarterly*, 50/2, winter 1996-1997, pp. 41-45.
- Marcello Walter Bruno, "Critica atto impuro", *Segnocinema*, 10/43, Maggio 1990, pp. 7-11.
- Marcello Walter Bruno, "I giochi proibiti", *Segnocinema*, 10/44, Luglio 1990, pp. 3-7.
- Roy Menarini (a cura di), "Hollywood Dance 1969-99", *Segnocinema*, 19/96, Marzo - Aprile 1999, pp. 11-24.
- Adrian Martin, "More than Muriel", *Sight & Sound*, June 1995, pp. 30-32.

6. INTERVISTE E ARTICOLI SU PETER WEIR

- Richard Brennan, "Peter Weir - Profile", *Cinema Papers*, January 1974, pp. 16-17.
- Michael Dempsey, "Inexplicable Feelings: An Interview with Peter Weir", *Film Quarterly*, 33/4, summer 1980, pp. 2-11.
- Glen Gordon and Scott Murray, "The Cars that Ate Paris: Production Report", *Cinema Papers*, January 1974, pp. 18-26.
- Gary Hetzi, "Peter Weir and the Cinema of New Age Humanism", *Film Quarterly*, 44/2, winter 1990-1991, pp. 2-12.
- Paul Kalina "Peter Weir & The Truman Show", *Cinema Papers*, October 1998,

- pp. 18-22 e 56.
Sue Mathews, *35mm Dreams: Conversation with Five Directors about the Australian Film Revival*, Penguin, Melbourne, 1984.
Brian McFarlane, "The Films of Peter Weir", *Cinema Papers* (inserto monografico), April - May 1980, pp. 1-24.
B. McFarlane & T. Ryan, "Peter Weir: towards the Centre", *Cinema Papers*, September - October 1981, pp. 322-329.
Mario Sesti, "Peter Weir e il vuoto della ragione", *Bianco e Nero*, n° 4, 1985, pp. 51-71.
Mario Sesti (a cura di), "Horror Anni 80 - Peter Weir", *Cineforum*, Luglio - Agosto 1989, pp. 85-86.
Katherine Tulich, "Peter Weir", *Cinema Papers*, August 1990, pp. 7-10.

The Cars that Ate Paris

- Geoff Brown, "The Cars that Ate Paris", *Sight & Sound*, summer 1975, p. 192.
John Flaus, "The Cars that Ate Paris", *Cinema Papers*, July 1974, p. 275.
David Wilson, "The Cars that Ate Paris", *Sight & Sound*, summer 1975, pp. 192-193.

Picnic at Hanging Rock

- J. Dawson, "Picnic under the Capricorn", *Sight & Sound*, spring 1976, p. 83.
Guido Fink, "Picnic at Hanging Rock", *Bianco e Nero*, Marzo - Aprile 1977, pp. 129-130.
Tom Milne, "Picnic at Hanging Rock", *Sight & Sound*, autumn 1976, p. 257.
Scott Murray, "Picnic at Hanging Rock", *Cinema Papers*, November - December 1975, p. 264.
Ed Roginski, "Picnic at Hanging Rock", *Film Quarterly*, 32/4, summer 1979, pp. 22-26.
Paolo Vecchi, "Picnic a Hanging Rock", *Cineforum*, Settembre 1977, p. 553.

The Last Wave

- Jack Clancy, "The Last Wave", *Cinema Papers*, January 1978, p. 259.
Richard Combs, "The Last Wave", *Sight & Sound*, spring 1978, pp. 121-122.
Scott Murray, "The Last Wave: Production Report", *Cinema Papers*, October 1977, pp. 148-150 e 183.

Bibliografia

Scott Murray, "The Last Wave Special Effects", *Cinema Papers*, October 1977, pp. 151-153.

Lodovico Stefanoni, "L'ultima onda", *Cineforum*, n° 190, 1979, pp. 793-795.

The Plumber

Jack Clancy, "The Plumber", *Cinema Papers*, May 1979, pp. 569-571.

Marsha Kinder, "The Plumber", *Film Quarterly*, 33/4, summer 1980, pp. 17-21.

Gallipoli

Paolo Madron, "Gli anni spezzati", *Segnocinema*, 2/5, Settembre 1982, p. 62.

Brian McFarlane, "Gallipoli", *Cinema Papers*, July - August 1981, pp. 20-21.

Lodovico Stefanoni, "Gli anni spezzati", *Cineforum*, Giugno 1982, pp. 73-77.

The Year of Living Dangerously

Debi Enker, "The Year of Living Dangerously", *Cinema Papers*, March 1983, pp. 64-65.

Yann Lardeau, "L'année de tous les dangers", *Cahiers du Cinéma*, n° 348/349, 1983, p. 41.

James Roy MacBean, "Watching the Third World Watchers: The Visual, the Personal, the Political in Under Fire and *The Year of Living Dangerously*", *Film Quarterly*, 37/3, spring 1984, pp. 1-13.

Alberto Morsiani, "Un anno vissuto pericolosamente", *Segnocinema*, 3/10, Novembre 1983, p. 62.

Lodovico Stefanoni, "Un anno vissuto pericolosamente", *Cineforum*, Ottobre 1983, pp. 67-72.

Witness

Olivier Assayas, "Witness", *Cahiers du Cinéma*, n° 371/372, 1985, p. V.

Gianni Canova, "Witness - Il testimone", *Segnocinema*, 5/19, Settembre 1985, p. 98.

Michel Chion, "Witness", *Cahiers du Cinéma*, n° 373, 1985, p. 30.

Robert Phillip Kolker, "Gun Lore - Witness", *Cinema Papers*, May 1985, pp. 82-

83.

Adriano Piccardi, "Witness - Il testimone", *Cineforum*, Giugno - Luglio 1985, pp. 77-78.

Nick Roddick, "Witness - Among the Amish", *Sight & Sound*, summer 1985, pp. 221-222.

The Mosquito Coast

Gianni Canova, "Mosquito Coast", *Segnocinema*, 7/28, Marzo 1987, pp. 64-65.

Keith Connolly, "The Mosquito Coast", *Cinema Papers*, January 1987, p. 35.

Serge Toubiana, "Mosquito Coast", *Cahiers du Cinéma*, n° 393, 1987, p. 52.

Dead Poets Society

Marcello Walter Bruno, "Critica atto impuro - Il cinema dei poeti morti", *Segnocinema*, 10/43, Maggio 1990, pp. 9-10.

Gianni Canova, "L'attimo fuggente", *Segnocinema*, 9/40, Novembre 1989, pp. 33-34.

Ermanno Comuzio, "L'attimo fuggente", *Cineforum*, Ottobre 1989, pp. 85-89.

Antoine de Baecque, "Le cercle de poètes disparus", *Cahiers du Cinéma*, n° 427, 1990, p. 66.

Jean Douchet, "Le commerce de la poésie", *Cahiers du Cinéma*, n° 430, 1990, pp. 40-41.

Brian McFarlane, "Dead Poets Society", *Cinema Papers*, September 1989, pp. 57-58.

Green Card

Gianni Canova, "Green Card - Matrimonio di convenienza", *Segnocinema*, 11/49, Maggio - Giugno 1991, pp. 37-38.

Ermanno Comuzio, "Green Card - Matrimonio di convenienza", *Cineforum*, Aprile 1991, pp. 94-95.

Iannis Katsahias, "Green Card", *Cahiers du Cinéma*, n° 441, 1991, p. 73.

Geoff Mayer, "Green Card", *Cinema Papers*, March 1991, pp. 53-54.

Fearless

Bibliografia

- Daniela Catelli, "Fearless - Senza Paura", *Segnocinema*, 14/67, Maggio - Giugno 1994, pp. 42-43.
- Giuseppe Gariazzo, "Senza Paura", *Cineforum*, Maggio 1994, pp. 83-84.
- Philip Kemp, "Fearless", *Sight & Sound*, May 1994, pp. 41-42.
- Scott Murray, "Fearless", *Cinema Papers*, August 1994, pp. 67-68.
- Vincent Ostria, "Le cerveau de l'architecte - Fearless", *Cahiers du Cinéma*, n° 478, 1994, pp. 71-72.

The Truman Show

- Giovanni Bottiroli, "Il luogo dell'antistile - La coincidenza del serial e della diretta, ovvero *The Truman Show*", *Segnocinema*, 19/96, Marzo - Aprile 1999, pp. 2-6.
- Marcello Walter Bruno, "Isole - Weir, Proyas, De Palma, Emmerich, Spielberg: per una topografia dell'immaginario", *[duel]*, n° 68, Febbraio 1999, pp. 46-47.
- Federico Calamante, "Estetiche della cattività", *[duel]*, n° 64, Ottobre 1998, p. 25.
- Gianni Canova, "L'etere e il nulla", *[duel]*, n° 64, Ottobre 1998, pp. 22-23.
- Paolo Cherchi Usai "The Truman Show", *Segnocinema*, 18/93, Settembre - Ottobre 1998, pp. 91-92.
- Franco La Polla, "L'uomo in provetta creato dalla TV - *The Truman Show*", *Cineforum*, Settembre 1998, pp. 20-23.
- Nicolas Saada, "Surprise, sur prise - *The Truman Show*", *Cahiers du Cinéma*, n° 529, 1998, p. 76.