

# I non attori che sanno recitare

## Pratiche di casting e di coaching nel cinema italiano contemporaneo



*Pulce non c'è* di Giuseppe Bonito

Mariapaola Pierini

### 1. Soliti noti e insoliti ignoti

*Attori e attrici, sempre i soliti noti?*: questo il titolo in copertina di un numero di «8½» del dicembre 2013 dedicato al cinema italiano contemporaneo, che prende in esame il biennio 2011-2013<sup>1</sup>. Il quadro è chiaro: nei cast della maggior parte delle produzioni medio-grandi (il cosiddetto «cinema medio d'autore»<sup>2</sup> e il cinema commerciale) compaiono sempre gli stessi attori. Ruoli fissi, e coppie fisse, declinati con varianti di superficie, che producono un inevitabile effetto di prevedibilità, di tipizzazione dei personaggi e di logoramento progressivo. Le cause del fenomeno sono da ricercarsi in una tendenza diffusa ad andare sul sicuro, a non scommettere su nuovi interpreti, e a usufruire dei vantaggi di un sistema di finanziamento pubblico che premia i già premiati. Inoltre, il presunto richiamo per gli spettatori del nome dell'attore ha evidentemente ancora un peso molto forte nelle logiche del casting, nelle scelte e nelle contrattazioni tra agenti e produttori.

Il fenomeno della ripetizione con varianti, dello sfruttamento intensivo degli attori non è certo un fatto nuovo, e ha illustri e consolidati precedenti; e il problema non riguarda solo gli interpreti, ma anche i soggetti, le sceneggiature, gli sceneggiatori, e così via. Non c'è nulla di cui stupirsi, verrebbe da dire, anche se negli ultimi dieci-quindici anni<sup>3</sup> la logica dei soliti noti sta incidendo negativamente sulla qualità media della recitazione di una fetta consistente della produzione audiovisiva italiana, che è omologata su uno stile convenzionale, improntato a naturalismo di maniera, con sfumature nevrotico-psicologizzate o ironico-brillanti. Ovviamente ci sono attori bravi e meno bravi, ma nel complesso le prestazioni dei professionisti sono standard, anche perché i budget sono sempre più esigui: a chi recita è chiesto di fare ciò che ha fatto in precedenza, sempre più velocemente. Le pratiche produttive mainstream riflettono inoltre la poca considerazione di cui gode la recitazione in Italia: i tempi molto stretti di preparazione non permettono adeguati periodi di prove e i registi, impegnati su molti fronti, spesso non dedicano agli attori la giusta attenzione.

A dispetto delle pratiche di casting e degli orientamenti della recitazione che caratterizzano il "cinema medio d'autore" o più marcatamente commerciale, il panorama italiano ha proposto negli ultimi anni interessanti e per certi versi inedite pratiche di lavoro. Pertanto, la ricognizione del problema degli attori italiani a partire dal numero dei film interpretati può restituire una tendenza generale ma non può contemplare le eccezioni e le pratiche inconsuete. Infatti, se capovolgiamo il parametro, ci accorgiamo che gli interpreti di *un solo film* sono espressione di un orientamento differente, di una rinnovata attenzione alla recitazione e al ruolo fondativo che ricopre la scelta degli interpreti. Questo accade ogni qualvolta il cinema dimostra di «saper fil-

**A volte sembra che nei film compaiano soltanto i "soliti noti". Ma in altri casi si incontrano gli "insoliti ignoti", non professionisti che danno ai film un'insospettabile freschezza. I casi di Alice Rohrwacher (*Le meraviglie*) e di Leonardo Di Costanzo (*L'intervallo*), resi possibili dal lavoro di alcuni direttori di casting che fanno molto più del semplice lavoro di selezione: Tatiana Lepore, Alessandra Cutolo e Antonio Galone.**

mare il presente, interrogando al contempo le contraddizioni del paese e lo statuto dell'immagine cinematografica»<sup>4</sup>. Ovvero nel caso di quel cinema definito «vivo»<sup>5</sup>, che unisce autori che sembrano «appartenere a una famiglia. Per elementi stilistici e di contenuto», e perché «rifiutano le *idéés reçues* in fatto di musiche, di attori, di sceneggiatura»<sup>6</sup>. Il riferimento è a quella fetta di produzioni penalizzate soprattutto sul piano dei numeri (finanziamenti, distribuzione, incassi, passaggi tv), che trova il suo terreno di coltura soprattutto nei festival nazionali e internazionali o in percorsi di distribuzione alternativi. Alcuni nomi, per esemplificare ma non certo esaurire le tendenze recenti e pertinenti alla nostra prospettiva: Alice Rohrwacher (*Corpo celeste*, 2011 e *Le meraviglie*, 2014), Leonardo di Costanzo (*L'intervallo*, 2012), Salvatore Mereu (*Bellas mariposas*, 2012); ma anche Alessandro Rossetto (*Piccola patria*, 2013), Alberto Fasulo (*Tir*, 2013), Daniele Gaglianone (*La mia classe*, 2013) e Mirko Locatelli (*Corpi estranei*, 2013); e ancora le opere liminari tra finzione e documentario di Pietro Marcello (*La bocca del lupo*, 2009) e Gianfranco Rosi (*Sacro Gra*, 2013). Film molto diversi, in cui però la compagine degli attori si compone seguendo percorsi avulsi dagli intrecci di agenzie-produttori-reference system di cui si è detto. Molti sono i non professionisti, volti inediti, distanti da qualsivoglia logica divistica o stereotipo estetico, e immuni dalla recitazione omologata. Queste presenze «nuove» sono la materia di cui si nutre un cinema che batte strade impervie, anfibie e sperimentali. E sono presenze che offrono prestazioni la cui qualità tecnica scompagina la tradizionale dicotomia tra attori e non attori.

In questo panorama, il casting e il coaching dei non professionisti, e in particolare quello dei bambini-adolescenti a cui sono dedicati la seconda parte di questo saggio e i due studi di caso

che proponiamo, diventano ruoli chiave, tasselli indispensabili su cui possono svilupparsi i percorsi di produzione più innovativi e interessanti del nostro cinema.

Ai soliti noti rispondono dunque gli ignoti, che però non sono soliti. Infatti, se questo cinema è «vivo» è anche perché si interroga sull'identità personale e sociale dei suoi interpreti, si pone il problema di come e dove trovare le persone a cui spetta il compito di dare vita alle storie che vengono raccontate, cercando di rendere poroso il rapporto tra scrittura e recitazione, tra attore e personaggio. E, soprattutto, inventa strategie che permettono a queste persone di compiere quel difficilissimo percorso che le conduce, per la prima volta, davanti a un obiettivo che filma.

## 2. Giacimenti di vita, ieri e oggi

Si può dire che la maggioranza degli autori che abbiamo elencato, ciascuno a suo modo, rideclini, aggiornandola e problematizzandola, l'utopia del non attore. «Una delle grandi fantasie del cinema»<sup>7</sup>, che attraversa il '900 e che nel nostro paese ha un importante, ingombrante e dibattuto precedente nel cinema neorealista<sup>8</sup>. Se «popolare il film non di corpi presi in prestito, ma di corpi veri, come a creare un giacimento di vita sotto il controllo dell'arte»<sup>9</sup>, è una tensione non nuova, oggi in Italia questa riemerge con un'urgenza che si può inscrivere, in termini generali, a un «ritorno alla realtà»<sup>10</sup> che accomuna il cinema e la letteratura, nel momento in cui le poetiche postmoderne hanno esaurito la propria spinta. E quando si fa più forte l'esigenza di «vero», e ci si prende «il rischio del reale»<sup>11</sup>, è pressoché inevitabile che si prediligano i non attori ai professionisti, in quanto molto più direttamente – ma non senza ambiguità – «garanti del vero»<sup>12</sup>. Come scrive Francesco Pitassio a proposito del cinema neorealista, da un punto di vista ontologico l'attore preso dalla strada «garantisce un supplemento di realtà a fronte di un decremento della convenzione»<sup>13</sup>. È un interprete singolare, unico, idealmente destinato a non replicarsi, anche perché non possiede il mestiere, il sapere dell'attore. È proprio su questo punto – la consapevolezza – che a mio giudizio il problema oggi si articola in modo nuovo, mostrando come l'attenzione alla recitazione e la cura verso gli interpreti sortiscano, appunto, prestazioni di una qualità diversa da quella che convenzionalmente ci si aspetta da coloro che non hanno, e non devono avere, un bagaglio tecnico e una professionalità. Difficile dar conto di un panorama frastagliato, così come è arduo ricostruire a posteriori i percorsi spesso tortuosi che precedono il film; inoltre, la direzione d'attori è una fase fondamentale ma scarsamente attestata o documentata, che non lascia tracce tangibili se non nel risultato ultimo. E se i «giacimenti di vita» sono stati in molti casi i contesti di emarginazione e degrado sociale, le carceri, le periferie, i luoghi di confine, ciascuno di questi autori vi si è avvicinato con una sensibilità peculiare e con pratiche diverse ma affini. Nel complesso però, la resa attoriale degli interpreti non è il frutto di una ruberia, di effetti ottenuti a tradimento, o di una direzione che muove i fili di burattini inconsapevoli ai quali è semplicemente richiesto di essere lì; è compartecipata e consapevole, anche perché non potrebbe essere altrimenti, visto che le persone non solo sono nel film, ma sono la materia con cui il film dialoga. Inoltre, poiché le pratiche di lavoro sono spesso contaminate e affinate dall'esperienza del documentario, prevedono lunghi periodi di osservazione, indagine e gestazione, una stretta relazione con i luoghi, stili di ripresa agili, una maggiore disponibilità a nutrirsi di ciò che le contingenze possono suggerire.

Ci sono poi i bambini e gli adolescenti, i «giacimenti di vita» per eccellenza. Con maggiore probabilità degli adulti, possiedono una verginità attoriale, e quindi, idealmente, possono offrire un «supplemento di realtà» più immediato. E forse non è un caso che proprio su di loro tornino a ruotare alcuni dei film più significativi degli ultimi anni, e che a loro spetti il compito, come scrive Emiliano Morreale, di «rifondare il rapporto tra racconto e visione»<sup>14</sup>, anche perché esprimono, meglio di chiunque altro, lo smarrimento e la difficoltà di afferrare la realtà.

## 3. Far recitare i bambini

Assegnare a un minore non attore una parte principale in un film di finzione presuppone molte difficoltà pratiche e un alto tasso di rischio. Significa saperli scegliere e poi dirigere, trovare una misura tra la loro verginità interpretativa e l'esigenza di farli entrare in relazione con il personaggio che devono incarnare, con le battute che devono recitare, e con gli adulti attori

– spesso professionisti – con cui devono interagire. E significa anche tutelarli, proteggerli, su un piano personale, umano, e gestire i rapporti con le famiglie. Il problema è sempre il medesimo, ma le soluzioni adottate da alcuni sono in certo modo inedite e hanno contribuito in maniera sostanziale a un salto di qualità, a un mutamento di rotta sul piano della resa qualitativa della recitazione.

Oggi, in Italia, registi e produttori più attenti sanno che la presenza di bambini e adolescenti necessita di un lavoro specifico. E dunque alle pratiche di street casting viene lasciato più spazio, e si tende a non ricorrere alle agenzie, soprattutto quelle di bambini, che pure esistono. Alla scelta, che richiede tempi molto lunghi e non è mai fondata esclusivamente su canoni fisici (o fisiognomici) ma su un profilo più ampio che, con un brutto termine, potremmo definire psico-attitudinale, segue poi una fase di preparazione e di formazione. In alcuni casi, come quello di Salvatore Mereu per *Bellas mariposas*, il lavoro è stato svolto dallo stesso regista e ha coinciso con una lunga frequentazione dei ragazzi attraverso i laboratori nelle scuole e, quindi, con la possibilità di entrare in contatto diretto con il loro ambiente<sup>15</sup>. Il lungo lavoro sul campo, le riprese in ordine cronologico, un rapporto di «osmosi» tra la sceneggiatura e interpreti, «un atteggiamento da documentarista»<sup>16</sup> hanno permesso a Mereu di cimentarsi in una difficilissima sfida formale, ovvero assegnare alla ragazzina protagonista, Sara Podda, il ruolo di istanza narrante che non solo commenta le vicende ma lo fa rivolgendosi direttamente allo spettatore. In altri casi si ricorre al coach, una figura ancora poco diffusa in Italia<sup>17</sup> che talvolta coincide con chi si è occupato del casting e che nella maggior parte dei casi si occupa di lavorare preliminarmente con gli attori e poi li segue sul set, fungendo da raccordo tra questi, la regia e la sceneggiatura. Una figura che, nel caso dei minori, si sta lentamente delineando come un ambito professionale specifico. Ne troviamo alcuni esempi nell'opera prima *Pulce non c'è* di Giuseppe Bonito (2012), con la difficile scelta e la preparazione, attraverso un laboratorio, delle due ragazzine protagoniste (di cui una doveva recitare il ruolo di una bambina affetta da autismo), così come in *Banana* di Andrea Jublin (2014), o nel più lontano *Marpiccolo* di Alessandro di Robilant (2009): in tutti questi casi il lavoro è stato coordinato da Stefania Rodà, casting director che da qualche anno si è specializzata proprio nel casting e coaching dei minori.

Nel panorama italiano, quello minoritario e appartato, è dunque possibile riscontrare una tendenza, anch'essa minoritaria ma significativa, a dare spazio a percorsi di preparazione specifici per i giovani nella fase precedente alle riprese. La finalità non è addomesticare i bambini, forgiare piccoli talenti che possiedano le stesse competenze tecniche e agiscano alla stregua dell'adulto professionista<sup>18</sup> (la logica dei talent show ha purtroppo dato nuova linfa al secolare fenomeno della *child star*). I bambini non sono (ancora) attori, né tantomeno star, né devono correre il rischio di diventarlo, perché questo annullerebbe la specifica qualità della loro presenza. Il lavoro del coach si sviluppa proprio sull'impervio crinale tra autenticità-verginità e consapevolezza: deve saperli coinvolgere, spesso attraverso il gioco, deve saper osservare, dare indicazioni senza snaturarli né sovrapporsi al regista. È a partire da questo lungo e paziente lavoro che può delinearsi una terza via tra non attorialità e professionismo, che sembra essere la chiave di volta delle opere più significative di questi ultimi anni.

#### 4. Il cinema salvato dai ragazzini

In chiusura di discorso, e come studi di caso, abbiamo scelto due film in cui i protagonisti sono adolescenti e che, dal nostro punto di vista, presentano pratiche di lavoro con i non attori particolarmente significative. Si tratta di *Le meraviglie* di Alice Rohrwacher e *L'intervallo* di Leonardo Di Costanzo<sup>19</sup>, due film che sono espressione di una visione autoriale forte, rigorosa, stilisticamente marcata, che è al contempo disponibile ad accogliere in sé, a non vampirizzare bensì a valorizzare in modo peculiare le presenze dei non attori. Entrambi i film, in modo diverso, hanno nella recitazione dei protagonisti una misura e un equilibrio rari a trovarsi, che con molta evidenza sono il frutto di una pratica di lavoro distante da quelle consuete, nei tempi, nei modi, nei ruoli, e quindi nelle dinamiche di relazione di quel gruppo di cui il regista è il vertice. Non si è trattato in nessuno dei due casi di un corso di recitazione, bensì un percorso di ricerca

che è debitore alle pratiche del teatro (e all'idea stessa delle prove, indispensabili per chiunque voglia andare in scena): un percorso che ha permesso ai giovani interpreti di uscire da facili cliché, di amalgamarsi tra loro, di compiere un passaggio fluido dall'identità reale a quella finzionale. Dalla qualità della loro presenza, dalla concentrazione, precisione ed essenzialità di ogni gesto, dall'evidente coerenza e profondità emotiva dei personaggi si intuisce che c'è un'intelaiatura che li sorregge ma non li ingabbia, anzi, li fa sbocciare. E che riesce a preservare il prezioso «giacimento di vita». Per ottenere tali risultati, in entrambi i casi, il regista ha scelto di farsi aiutare, includendo tra i propri collaboratori più stretti figure di supporto specificamente dedicate a questo. Vediamo più nel dettaglio.

Nel caso di Alice Rohrwacher, qui al secondo lungometraggio dopo il felice esordio di *Corpo celeste*, il lavoro è stato svolto da Tatiana Lepore, attrice cinematografica e teatrale formata alla Scuola Civica Paolo Grassi, e già coach del primo film. La coach ha iniziato a lavorare nella fase finale del casting (svolto da Chiara Polizzi) che ha portato alla scelta di Alexandra Lungu, adolescente di origine romena, per la parte di Gelsomina e di Agnese Graziani per quella di Marinella; insieme a loro altre due bambine e un cast folto e misto, per provenienza geografica ed esperienza. Il lavoro di preparazione è durato circa quattro mesi, di cui due in location, durante i quali la coach ha trascorso il maggior tempo possibile con le ragazzine, per conoscerle, osservarle, comprendere le loro caratteristiche e abitudini, il loro modo di parlare, e far sì che la sceneggiatura arrivasse a plasmarsi su di loro. Le ha impegnate in esercizi fisici spesso molto stancanti per sfrondarle delle abitudini corporee, e in mansioni concrete, per impadronirsi dei luoghi e quindi dei gesti, delle parole richiesti dal film. Le ha spinte a scrivere e disegnare le giornate tipo dei personaggi, a inventarsi le relazioni reciproche, ovvero a creare un mondo in cui potersi immergere. La coach diventa quindi una figura non solo competente in materia di recitazione ma anche una mediatrice: è colei che trova una traduzione concreta, in azioni, di ciò che è scritto nella sceneggiatura, e «trasporta qualcuno verso qualcun altro»<sup>20</sup>, creando un ponte tra la visione della regista e le giovani interpreti e viceversa<sup>21</sup>.

Il caso di *L'intervallo* di Leonardo Di Costanzo è invece per certi versi unico e forse irripetibile, perché legato alla particolare struttura e genesi del film, scritto dallo stesso Di Costanzo con Maurizio Braucci e Mariangela Barbanente. A fianco del regista, al suo primo film di finzione, hanno lavorato Alessandra Cutolo<sup>22</sup> e Antonio Calone<sup>23</sup>, che si sono occupati rispettivamente, ma senza una rigida suddivisione dei compiti, della ricerca degli attori e poi della preparazione. La collaborazione con Cutolo e Calone convince il regista della necessità di «fare come si fa teatro»<sup>24</sup> (ma senza professionisti della recitazione), di sperimentare una strada inconsueta, prendendosi molto tempo e lasciandosi alle spalle l'idea che quando si lavora con i non attori vale il principio del «buona la prima». Il lavoro preliminare sugli attori è durato un anno, e si è sviluppato attraverso due fasi distinte di laboratorio, avvenute in presenza del regista e della sua camera, attenti ma muti osservatori. La prima, a cui hanno partecipato cinque coppie di giovani, è ruotata intorno a un lavoro di «spersonalizzazione»<sup>25</sup> ottenuta attraverso esercizi fisici, giochi, canti, improvvisazioni di gruppo, che li ha poi condotti all'esplorazione di situazioni chiave ispirate alla sceneggiatura (che era già definita e molto precisa). La seconda fase, in cui erano impegnati i due ragazzi infine scelti come protagonisti, Alessio Gallo e Francesca Riso, si è svolta nella sala prove del teatro Mercadante, che è diventato un set prima del set. I ragazzi hanno tradotto in napoletano le battute inizialmente scritte in italiano, hanno esplorato il testo in ogni sua piega, e nel guidarli è stato fondamentale concentrarsi sulle azioni e le pulsioni previste dalla sceneggiatura, sui movimenti emotivi che li avvicinano e li allontanano nel corso del film; e partire dalla loro identità, per «trovare il punto in cui ciò che rivelano si incontra con quello che i personaggi e il film vogliono dire»<sup>26</sup>. I ragazzi sono arrivati sul set conoscendo il testo da cima a fondo come se si trattasse di una pièce teatrale, e questo non solo ha permesso un'estrema agilità delle riprese, ma anche una rigenerazione delle azioni, delle battute, in un'«improvvisazione consapevole»<sup>27</sup> che si è nutrita delle contingenze e delle suggestioni offerte dallo spazio. Forte è il retroterra su cui si è potuto sviluppare *L'intervallo*: l'esperienza di *Arrevuoto*, in primis, che lega Braucci, Calone e Cutolo, ma più in generale i vari percorsi teatrali (e non) che ciascuno

di loro ha svolto a Napoli e dintorni, in situazioni di forte degrado ed emarginazione. *Arrevuoto* è un progetto di teatro-pedagogia, «un teatro al servizio dei ragazzini»<sup>28</sup> che si fonda su un metodo maieutico, in cui è «fondamentale assumersi in pieno il ruolo di educatori e allo stesso tempo di registi, agendo da mediatori tra gli adolescenti e il mondo intorno»<sup>29</sup>. Francesca Riso e Alessio Gallo non sono parte di *Arrevuoto*, ma il lavoro svolto con loro da Calone e Cutolo è certamente debitore di quell'esperienza, di quella maieutica, di quella sensibilità che è insieme etica ed estetica, e che vede nel teatro lo strumento di liberazione di energie e di tensioni, un viatico di conoscenza e di appropriazione di identità.

Alla luce di quanto esposto, «coaching» è forse un termine riduttivo per descrivere un lavoro che implica percorsi di crescita e di ricerca, processi che richiedono una competenza (e aggiungerei sensibilità e attenzione) che va al di là delle tecniche di recitazione. In attesa di una parola giusta che possa definirle, queste buone pratiche dimostrano ciò che in fondo non dovrebbe essere dimostrato – e che invece è importante e urgente sottolineare in particolare nel nostro paese – ovvero che il lavoro degli attori ha bisogno di tempo, cure, prove, ricerca. Anche nel caso dei non professionisti, perché è evidente che la preparazione, e la consapevolezza, non erodono l'autenticità della loro presenza. Anzi, la rendono prospettica, la intensificano, e permettono a questi non attori adolescenti – duri, struggenti, vivi – di essere la linfa di cui si nutre un cinema che vuole continuare a interrogare la realtà<sup>30</sup>.

1. «8 ½. Numeri, visioni e prospettive del cinema italiano», 12, dicembre 2013.
2. Cfr. Carlo Macchitella, *Nuovo Cinema Italia: autori, industria, mercato*, Marsilio, Venezia 2003, passim. Si veda anche Vincenzo Buccheri, *L'età neobarocca. Note sul prodotto medio d'autore*, «Brancaleone», I, 1, primavera 2006, pp. 32-37.
3. Per un'ampia disamina del cinema italiano del decennio scorso, rimandiamo a Gianni Canova, Luisella Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi e figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano 2011.
4. Alberto Scandola, *La verità del non attore. Appunti sul nuovo cinema italiano*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Lo stato delle cose. Cinema e altre derive*, Kaplan, Torino 2012, p. 30.
5. Cfr. Emiliano Morreale, Dario Zonta (a cura di), *Cinema vivo. Quindici registi a confronto*, Edizioni dell'asino, Roma 2009.
6. Emiliano Morreale, *Per un cinema vivo*, «Cineforum», 513, aprile 2012, p. 56.
7. Jacqueline Nacache, *L'attore cinematografico*, trad. it di N. Livieccio e A. Scandola, Negretto, Padova 2012, p. 143 [*L'acteur de cinéma*, Nathan, Paris 2003].
8. Si vedano almeno, tra i contributi recenti, Paolo Noto e Francesco Pitassio, *Il cinema neorealista*, Archetipo, Bologna 2012, e Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014.
9. J. Nacache, *L'attore cinematografico*, cit., p. 143.
10. Cfr. Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro, Giovanna Taviani (a cura di), *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, «Allegoria», XIX, 57, 2008, pp. 7-95.
11. Giovanna Taviani, *Inventare il vero. Il rischio del reale nel nuovo cinema italiano*, ivi, p. 82.
12. A. Scandola, *La verità del non attore. Appunti sul nuovo cinema italiano*, cit., p. 31.
13. Francesco Pitassio, *Due soldi di speranza. Considerazioni intorno al dibattito sull'attore non professionista nel Neorealismo*, «L'asino di B.», XI, 12, 2007, p. 152.
14. Emiliano Morreale, *Bambino*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. I, Mimesis, Milano 2014, p. 107.
15. «Il processo è stato molto laborioso ed è partito da molto lontano, da quell'esperienza nelle scuole di cui ti ho detto, un'esperienza che per me era anche di appaesamento: lo scopo non era solo quello di lavorare al casting ma anche prendere confidenza con il luogo che intendevo raccontare, così da non sentirmi estraneo [...]. Mi interessava capire come funzionava quel mondo al suo interno, e solo stando con i ragazzi mi è stato possibile entrare anche nelle loro case, in questi palazzi che, bada bene, erano e restano inviolati dal cinema», *Farfalle sul cemento*, intervista a Salvatore Mereu di Alessandro Stellino, «Filmidee», 5, <http://www.filmidee.it/archive/34/article/404/article.aspx>.
16. Salvatore Mereu, intervista del 16 maggio 2015.
17. Cfr. Mariapaola Pierini, *La recitazione*, in David Bruni, Antioco Floris e Francesco Pitassio (a cura di), *A scuola di cinema. La formazione nelle professioni dell'audiovisivo*, Forum, Udine 2012, p. 198.

18. Cfr. E. Dagrada, *L'attore bambino nel cinema di Rossellini*, cit., p. 103.
19. Entrambi i film sono prodotti da Carlo Cresto-Dina, Tempesta film.
20. Tatiana Lepore, intervista del 25 aprile 2015.
21. Al lavoro del coach è significativamente dedicata una parte del sito del film, in cui oltre alle fotografie e alle dichiarazioni di Tatiana Lepore, sono visibili anche alcuni disegni e note redatte dalle bambine nel corso della preparazione del film. <http://lemeraviglie.mymovies.it/>
22. Regista teatrale e casting director ha collaborato, tra gli altri, con Matteo Garrone per il casting di *Gomorra*. Ha lavorato con I liberanti, gruppo teatrale formato dai detenuti della casa circondariale di Lauro, alcuni dei quali sono poi approdati al cinema. A questo proposito si veda Alessandra Cutolo, *Salvarsi con il cinema*, in Aa. Vv., *Sangue amaro. Vita e morti all'ombra del Vesuvio, L'ancora del Mediterraneo*, Napoli 2011, pp. 45-57.
23. Regista teatrale con una formazione musicale, si è specializzato in drammaturgia e regia, presso l'Università di Nanterre-Paris X. Ha lavorato anche nell'ambito del teatro ragazzi, ed è tra i registi del progetto *Arrevuoto*.
24. Leonardo Di Costanzo, intervista del 1° maggio 2015.
25. Antonio Calone, intervista del 1° maggio 2015.
26. *Ibid.*
27. L. Di Costanzo, intervista del 1° maggio 2015.
28. Maurizio Braucci, intervista del 30 aprile 2015.
29. Maurizio Braucci, *Arrevuoto e su la testa!*, in Debora Pietrobono, Rodolfo Sacchettini (a cura di), *Il teatro salvato dai ragazzini. Esperienze di crescita attraverso l'arte*, Edizioni dell'asino, Roma 2011, p. 211.
30. La stesura di questo scritto non sarebbe stata possibile senza la collaborazione e la disponibilità di alcune persone che mi hanno offerto non solo informazioni dettagliate sul loro lavoro ma anche molti spunti di riflessione che solo in parte sono potuti confluire in questo saggio. Ringrazio quindi Maurizio Braucci, Antonio Calone, Carlo Cresto-Dina, Alessandra Cutolo, Leonardo Di Costanzo, Salvatore Mereu, Tatiana Lepore e Stefania Rodà.