

C

FONDAZIONE
BICE, OSCAR E GIULIO CESARE
CASTELLO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

COLLANA
VISUAL AND
PERFORMING
ARTS

2

Lino Miccichè

PAROLE E NUVOLE

*CRONACHE DI FINE SECOLO
SU CINEMA, TELEVISIONE,
ISTITUZIONI, EDITORIA,
UNIVERSITÀ*

A CURA DI
Vito Zagarrio



Roma Tre Press
2025





Roma Tre

Università degli Studi Roma Tre

Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo

Collana VISUAL AND PERFORMING ARTS - FONDAZIONE CASTELLO

n. 1, maggio 2025

Michel Sait-Denis, *Teatro. La riscoperta dello stile*

Edizione critica, traduzione e note di Cecilia Carponi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE



COLLANA
VISUAL AND
PERFORMING
ARTS

2

Lino Miccichè

PAROLE E NUVOLE

*CRONACHE DI FINE SECOLO SU CINEMA, TELEVISIONE,
ISTITUZIONI, EDITORIA, UNIVERSITÀ*

A CURA DI

Vito Zagarrio



Roma TriE-Press

2025

VISUAL AND PERFORMING ARTS - FONDAZIONE CASTELLO

Collana diretta da Anna Lisa Tota (Presidente), Vito Zagarrìo (Vice-Presidente),
Luca Aversano, Raimondo Guarino, Stefania Parigi

www.fondazionecastello.uniroma3.it

Comitato scientifico

Eugenio Barba, Enrico Carocci, David Forgacs, Svetlana Hristova, David Inglis, Valerio Magrelli, Alex Marlow-Mann, Edoardo Novelli, Ivelise Perniola, Veronica Pravadelli, Juan Antonio Roche Càrcel, Patrick Rumble, Mirella Schino, Christian Uva, Valentina Venturini

n. 2. LINO MICCICHÈ, *Parole e nuvole*

Cronache di fine secolo su cinema, televisione, istituzioni, editoria, università

A cura di Vito Zagarrìo

Coordinamento editoriale

Gruppo di lavoro *Roma TrE-Press*

Progetto grafico, cura editoriale e impaginazione

teseo  **editore** Roma teseoeditore.it

Elaborazione grafica della copertina

MOSQUITO. mosquitoroma.it

Caratteri grafici utilizzati: Baskerville; Brynt Regular Alt; Chalet Comprime Milan Eighty Helvetica Neue (copertina e frontespizi). Garamond; Calibri (testo).

Edizioni *Roma TrE-Press* ©

Roma, maggio 2025

ISBN 979-12-5977-474-3

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

Editorial policy e scopo della collana

La collana che qui presentiamo nasce dalla convinzione che le considerazioni di Bayle intorno ai compiti dello storico possano essere estese allo scienziato sociale *tout court* e che nella oramai pluriennale crisi dello Stato-nazione ci sia spazio per uno strumento editoriale che faciliti e promuova una riflessione scientifica rigorosa, libera e interdisciplinare ispirata a quelle considerazioni, assunte come programma di lavoro.

La libertà di ricerca, che deriva dalla tensione verso la verità, dunque, viene qui vissuta a prescindere da tradizioni o patrimoni sia politico-religioso-culturali che scientifico-disciplinari.

Quanto alla prima dimensione, sappiamo di percorrere un cammino non nuovo della riflessione sugli individui e sui gruppi. La vita associata, infatti, non può non alimentarsi del patrimonio tradizionale, utilizzandolo (e manipolandolo) in chiave identitaria e per il rafforzamento del sentimento nazionale e/o religioso. Un velo d'oblio rischia d'avvolgere quanto non si presti a una simile operazione.

Lo studioso ha invece il compito di portare alla luce, senza pietose reticenze, la ricchezza dell'ordito storico, la contraddittorietà dei conflitti e la varietà delle voci, assolvendo in ciò inevitabilmente una funzione anti-identitaria e quindi, ancora, antinazionale, anticonfessionale e antidottrinaria (palesando dunque una, spesso, incompabile contraddizione tra le esigenze della professione e i doveri discendenti dall'appartenenza a una comune cittadinanza, fede o tendenza).

Lo scienziato sociale deve rimanere indifferente, se veramente tale, a qualsivoglia processo di costruzione identitaria e di *nation building* e anelare, invece, a vestire i panni dello scienziato «freddo» e «imparziale» del *Qu'est-ce qu'une nation?* di Ernest Renan, impietoso nel vivisezionare e dissolvere certezze.

Se questa pur generalissima concezione del fare scienza è plausibile, la corrosione di tradizionali soggetti collettivi, parole d'ordine e agenzie socializzanti non può non essere da noi salutata con favore, nella misura in cui

essa polverizza (auto)censure e tabù, interdizioni e divieti: tutto questo al di là e forse a dispetto delle diverse sensibilità politiche che coabitano nel nostro animo assieme a quella scientifica.

Non dispensatori di virtù né tessitori di memorie condivise, gli scienziati sociali che si riuniscono sotto l'ombrello di questa nuova iniziativa editoriale, antropologi, pedagogisti, sociologi, storici, si riconoscono in una concezione della scienza che, ancor prima di svolgere una qualsivoglia funzione sociale, si manifesta in pura curiosità intellettuale, in libero esercizio conoscitivo che ricrea perlopiù divisioni e conflitti lì dove regnava la pacificazione narcotizzante dei cervelli all'ammasso.

TIPOLOGIE DI PUBBLICAZIONI

Le tipologie di pubblicazioni proposte riguardano principalmente monografie dedicate a temi e/o autori legati allo spettacolo e alla comunicazione. Si prevedono anche raccolte di articoli apparsi in quotidiani e riviste, documentazioni archivistiche, atti di convegni o giornate di studio.

REVISIONI

I volumi pubblicati nella collana sono sottoposti alla supervisione di uno o più membri del consiglio direttivo della Fondazione e/o del comitato scientifico della collana.

FORMATO ELETTRONICO

I volumi pubblicati dalla collana sono liberamente accessibili in formato elettronico sul sito dell'editore Roma TrE-Press. La versione a stampa è acquistabile in modalità 'Print on demand'.

NUMERAZIONE PROGRESSIVA

Le pubblicazioni hanno una numerazione progressiva e hanno un'impostazione grafica comune e aderente a quella della collana. Inoltre sono contrassegnate dal logo della Fondazione.

DIREZIONE

La Direzione della “Collana Visual and Performing Arts” in Roma Tre Press della Fondazione Castello è affidata alla Presidente della Fondazione prof.ssa Anna Lisa Tota.

Il Comitato Direttivo è composto dai componenti del Consiglio Direttivo della Fondazione: prof. Vito Zagarrìo (Vice-Presidente), prof. Luca Aversano, prof. Raimondo Guarino, prof.ssa Stefania Parigi.

Il Consiglio Scientifico è composto da: Enrico Carocci (Dams, Università Roma Tre), Valerio Magrelli (Dams, Università Roma Tre), Edoardo Novelli (Dams, Università Roma Tre), Ivelise Perniola (Dams, Università Roma Tre), Veronica Pravadelli (Dams, Università Roma Tre), Mirella Schino (Dams, Università Roma Tre), Christian Uva (Dams, Università Roma Tre), Valentina Venturini (Dams, Università Roma Tre), Eugenio Barba (Odin Teatret), Patrick Rumble (Wisconsin University, US), Alex Marlow-Mann, (Kent University, GB), David Forgacs (New York University), David Inglis (University of Helsinki), Svetlana Hristova (South-Western University - Blagoevgrad), Juan Antonio Roche Càrcel (Universidad de Alicante).

Il Consiglio Scientifico può avanzare proposte e, in base alle diverse competenze disciplinari dei componenti, svolgere supervisioni o curatele dei volumi da pubblicare.

Finché io non sarò morto, nessuno potrà garantire di conoscermi veramente, cioè di potere dare un senso alla mia azione, che dunque, in quanto momento linguistico, è mal decifrabile.

È dunque assolutamente necessario morire, perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è in traducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita.

Pier Paolo Pasolini

Ringraziamenti

Ringrazio la Fondazione Bice e Giulio Cesare Castello (e in particolare la Presidente Anna Lisa Tota) per aver reso possibile questo volume, che risale a un vecchio sogno cominciato negli anni Ottanta, che oggi si realizza. Lino ne sarebbe contento, ed anche un po' fiero di me che, da buon toro, non ho desistito. Ringrazio moltissimo Maria Grazia Bonanno per un'amicizia che ha attraversato i decenni ed anche per i consigli al completamento di questo volume.

La redazione del volume è stata curata da Nicolas Bilchi e Ivana Mette, che ringrazio personalmente per l'appassionato lavoro e la paziente collaborazione; ha partecipato all'edizione finale Alberto de Carolis Villars.

Indice

Prefazione	13
<i>Andrea e Francesco Micciché</i>	
Introduzione. Le indagini inedite di un “Maestro”	15
<i>Vito Zagarrìo</i>	
TEORIA, STORIA, GENERI	19
Morte del cinema?	21
L’assetto globale e l’Ideologia Cinematografica Dominante	
Verso un nuovo ruolo sociale del cinema	29
Cinema & Storia	45
La “filmologia”	57
Il cinema italiano dal fascismo all’antifascismo	59
Alberto Lattuada. Un cinema antropomorfo	70
Dopo gli anni Novanta: verso il cinema del nuovo millennio	72
Cinema e fumetto: parole e nuvole	85
L’EDITORIA E I LIBRI DI CINEMA	91
La critica e l’editoria	93
Leggere il cinema	106
Un paese immemore?	111
Il boom dei libri, il crack del cinema	116
L’UNIVERSITÀ E L’ARCHIVIO DELLA MEMORIA FILMICA	123
L’Università, la ricerca, e il libro	125
Cinema e Università	137
L’Università, l’educazione e il patrimonio culturale	149
Nuovi strumenti della ricerca e della fruizione	156

ISTITUZIONI E AUTORI	169
La “questione” cinematografica	171
Perché il cinema non abbia solo un passato	191
Eurocinema?	197
Autori: i diritti violati	204
 LA TELEVISIONE	 213
Televisione: (tele)vedere il cinema	215
Televisione: le mani sulle tv	226
Il cinema trasmesso dalla tv	235
 I FESTIVAL	 239
Due o tre cose che so dei festival	241
Venezia e la Biennale: riformare la riforma per ricominciare	246
Il cinema, i libri, i festival: verso una quarta fase delle cinemanifestazioni	253
 Per una (non) conclusione	 265
<i>Vito Zagarrio</i>	
 APPENDICE	 269
Esempi di originali	271
Intervento al convegno “Immagini in movimento”	273
Cinema e storia	283
Documenti di Lino Micciché dall’Archivio di Roma Tre	293
Perché compio questa scelta. Lino Micciché si è dimesso dall’ <i>Avanti!</i> e dal Partito	295
Il cinema come antidoto	296
Proposta di programma televisivo	297
Appunti al Convegno di Urbino	305
Una relazione sull’attività scientifica	333

Prefazione

di Andrea e Francesco Micciché

Il 7 dicembre 1977 nostro padre partecipò, assieme ad un folto gruppo di intellettuali, cineasti ed amici, a una celebrazione al Teatro Tenda di Roma in cui si ricordava Pierpaolo Pasolini, il poeta regista, l'uomo di cultura che ha più influito sulla seconda metà del '900 italiano. Erano passati poco più di due anni dalla sua scomparsa, e in quell'occasione Lino Micciché espresse tutti i suoi dubbi sulle numerose – troppe – celebrazioni in suo ricordo. In un secondo momento, nel volume *Pasolini nella città del cinema* (Marsilio, 1999), ripubblicato recentemente (Diarkos, 2022), nostro padre riprese il ragionamento ed esplicitamente scrisse ciò che secondo lui non bisognava fare e ciò che bisognava fare ogni volta che muore un autore.

Tra le cose da non fare ci sono le «(troppe) commemorazioni, le (acritiche) celebrazioni, le (maramaldesche) detrazioni, le indebite appropriazioni, che iniziano dal funerale sotto specie di *captationes cadaveris*». Tra le cose da fare invece c'è «riunire i versi, i racconti, gli scritti sparsi. (...) Promuovere, per le poesie, gli indici in versi, per le prose narrative, l'indice dei personaggi e dei luoghi (...) E soprattutto studiare, studiare, studiare».

Ecco, questo libro ci sembra vada proprio in quella direzione. Ed è per questo che accompagniamo con grande partecipazione l'uscita di questi scritti, in parte inediti, di nostro padre, curati da Vito Zagarrìo, sicuramente uno degli “allievi” più vicini e affezionati, per noi certamente un amico. Questo volume cerca di mettere ordine, dare unità e senso a una personalità complessa e piena di interessi (intellettuali, ma non solo) come quella di nostro padre.

Qualcosa di simile, ma utilizzando tutt'altro media, l'abbiamo fatto con il documentario *Lino Micciché, mio padre. Una visione del mondo* (2013). E non crediamo sia un caso che alcuni degli argomenti trattati nel film coincidano con quelli trattati in questo prezioso volume.

Oggi, a 20 anni dalla scomparsa, ci auspichiamo che si continui a cercare e a scovare gli studi e gli scritti del “Maestro” Lino Micciché, non tanto

e non solo per la memoria di nostro padre, a cui ovviamente teniamo, quanto per cercare di mostrare, oggi, come si poteva, allora, essere degli appassionati sostenitori della cultura cinematografica, mettendo la propria intelligenza e la propria coerenza intellettuale al servizio di un lucido ragionamento sulla cultura in generale. Già, perché il cinema, per nostro padre, era un'espressione di alta cultura e di vita vera e propria.

La speranza è quindi che questo volume sia un passo verso ulteriori approfondimenti. Ci sono ancora molte cose da riscoprire. Dalle approfondite critiche cinematografiche scritte sull'*Avanti!* (che verranno presto pubblicate da questa stessa casa editrice), ai sintetici e brillanti interventi al Tg3; dalle lezioni su (e con) Michelangelo Antonioni, ai corsi su Luchino Visconti e il melodramma; senza trascurare i ragionamenti di politica culturale che, come mostra chiaramente anche questo volume, seppur riferiti a periodi ormai lontani, davano una visione di quello che era e che sarebbe diventato il cinema in Italia: un'arte in crisi ormai fagocitata da altri e più forti mezzi di produzione e distribuzione.

Tornando a Pasolini, il documentario su Lino Micciché terminava con una citazione, sempre di nostro padre, che ragionava su una delle sue più note massime, la famosa morte come “montaggio della nostra vita”: “In altri termini la Morte compie, sì, un “fulmineo montaggio della nostra vita”, ne “sceglie i momenti veramente più significativi”, fa “del nostro presente... un passato chiaro, stabile... ben descrivibile”, come scrisse Pasolini; ma quel “montaggio”, quella “scelta”, quella “descrizione” non appartengono più al senso, imperscrutabile e infinito, che la vita ha per noi bensì a quello scrutabile e finito che la nostra vita ha per gli altri. La morte razionalizza, a modo suo, quell'irrazionale che è stata la nostra esistenza.”

Introduzione

Le indagini inedite di un “Maestro”

di Vito Zaggarro

Questo libro è veramente un “manoscritto trovato nel cassetto”, un messaggio in una bottiglia della memoria e del tempo.

Alla metà degli anni Novanta lavoravo per la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, e si era da poco celebrato il centenario della nascita del cinema. Un piccolo editore siciliano, che ha poi pubblicato il mio primissimo libro, mi aveva chiesto di iniziare una collana, *Messi in scena. Analisi filmologiche di autori eccellenti* (il titolo era già un omaggio al “Maestro”) e una – alla luce degli anni passati – originale raccolta di scritti di Alberto Lattuada (*Il mio sé*), da lui stesso raccolti e suggeriti per la pubblicazione. Come avevo fatto con successo con Alberto, ormai diventato amico dopo una serie di incontri, interviste filmate e studi, provai a chiedere a Lino Micciché se avesse voglia di darmi qualche scritto poco conosciuto per un volumetto delle edizioni siciliane. Lui, generosamente, accettò, e selezionò per me una serie di articoli, o del tutto inediti o poco conosciuti, o addirittura appunti per un convegno o per l’Università. Tutti gli articoli parlano del cinema dal punto di vista dei modelli produttivi, delle istituzioni (dal Gruppo Pubblico alla Biennale all’Università), dell’editoria, dei rapporti tra cinema e Storia o tra cinema e televisione. Non si tratta, dunque, di recensioni o di saggi di critica filmica (Roma Tre Press sta pubblicando ad esempio, complementariamente a questo volume, gli scritti di Lino su “L’Avanti!”), ma di una prospettiva diversa sul cinema, sulla sua industria e sui suoi backgrounds politici e culturali.

Leggere quel manoscritto nel cassetto è emozionante: si tratta di dattiloscritti corretti a penna (di solito una biro rossa), con la scrittura minuta fatta di maiuscoletti spesso illeggibili, che confermano la meticolosità, la competenza e la passione di Lino. Io ne riporto qui qualche scannerizzazione, perché il dattiloscritto è certamente più emozionante e commovente della trascrizione digitale. Così come ho deciso di pubblicare una piccola selezione di altri documenti inediti dell’Archivio Micciché, che la famiglia (in particolare la moglie Maria Grazia Bonanno) ha voluto affidare a me e

alla collega Stefania Parigi, più di me direttamente “allieva” di Miccichè. Ne riporto qualche esempio, proprio per dare l’idea delle riflessioni di Lino sul cinema come laboratorio continuo. Sono magari appunti che Lino non avrebbe mai pubblicato, o bozze di proposte editoriali o convegnistiche, o persino una relazione scientifica sulla sua attività accademica negli anni Novanta. In appendice ho deciso anche di pubblicare, su suggerimento di Maria Grazia, la lettera a “L’Avanti!” con cui Miccichè si dimette dal giornale e dal Partito Socialista, in polemica con le scelte ideologiche di Bettino Craxi.

Gli articoli scelti da Lino hanno dei temi ricorrenti con cui ho costruito la struttura di questo libro: l’editoria cinematografica, cui dedica in quegli anni ampie riflessioni, anche quando parla dell’Università; l’Università, appunto, verso cui si dirigono ormai le sue energie, spostandole dalla critica militante; le istituzioni, che non sono solo l’Università ma anche gli enti governativi del cinema, dall’Ente Gestione alla Biennale di Venezia; la teoria del cinema, con l’irruzione della “filmologia”, che Lino (anche con la complicità della filologa classica Maria Grazia) coniuga in modo molto diverso dalla nozione lanciata da Gilbert Cohen-Séat, e l’analisi del rapporto tra il cinema e la Storia.

Se il libro si fosse fatto con Lino ancora in vita, mi avrebbe forse suggerito articoli sulla “film literacy”, sull’educazione all’immagine nelle scuole, sul Centro Sperimentale di Cinematografia, sull’evoluzione del concetto di “Autore”, sui “modi di produzione” del film, sui “production studies”.

Ho chiesto ai due figli di Miccichè, gli amici Andrea e Francesco, di scrivere qualche riga di prefazione: ne sono felice perché entrambi hanno continuato l’appassionato lavoro del padre sul cinema da prospettive diverse: Andrea è diventato uno dei più noti avvocati del cinema, specializzato in problematiche del diritto d’autore, e recentemente ha curato la ripubblicazione di un volume di Lino su Pasolini, scrivendone una bella prefazione (Lino Miccichè, *Pasolini nella città del cinema*, Diarkos, 2022); Francesco è diventato un bravo regista di film di finzione, documentari e serie televisive, con un particolare talento per le docu-fictions (segnalo ad esempio *La scelta di Maria*); commovente il suo film sul padre: *Lino Miccichè, mio padre. Una visione del mondo*. Era dunque doveroso e scientificamente importante coinvolgere Andrea e Francesco in questo libro.

Si tratta, in conclusione, di un volume che da un lato è un affettuoso omaggio a un “Maestro”, ma dall’altro contribuisce a ritrarre una parte inedita/complementare dell’attività culturale di Lino. Un mio omaggio affettuoso e grato; ma al tempo stesso una serie di riflessioni intelligenti che restituiscono lo spaccato di un’epoca: la fine del secolo, con un fervore di dibattiti sulle istituzioni e sui rapporti del cinema con le altre arti. Le indagini di un “Maestro”, la cui lezione ci manca e va tramandata ai più giovani.

TEORIA, STORIA, GENERI

Morte del cinema?

L'assetto globale e l'Ideologia Cinematografica Dominante

Si parla da qualche tempo della 'morte del cinema'. Non è ovviamente solo recente l'accostamento dell'idea feralmente definitiva di 'morte' alla nozione di 'cinema'. Basti ricordare un celebre scritto viscontiano di quasi quaranta anni fa, dove si deplorava che «andando per certe società cinematografiche capita che si intoppi troppo sovente in cadaveri che si ostinano a credersi vivi» e ci si domandava, con un'interrogazione che era un auspicio, «verrà mai quel giorno sospirato, in cui alle giovani forze del nostro cinema sarà concesso di dire chiaro e tondo: "I cadaveri al cimitero"?»¹. Ma quella 'morte' constatata e auspicata altro non era che la volontà di una generazione e di un gruppo, i giovani cineasti antifascisti italiani nelle stagioni finali del fascismo, di vivere, nel cinema e altrove, una nuova vita, aiutando «con tutti i riguardi [...] a introdurre anche l'altro piede nella fossa» chi un piede l'aveva già, quanti, «già morti, ignari del progredire del tempo, del riflesso di tutte le cose estinte»², impedivano, con il loro ingombro, che un cinema sostituisse un altro, che un nuovo ordine sociale e politico prendesse il posto di quello esistente. Quella 'morte', di quel cinema e di quella società, era dunque l'indice del quasi fisiologico succedersi di un'epoca e di una generazione a un'altra. Anni dopo, verso la fine del decennio successivo, quando la generazione della Nouvelle Vague prese ad affacciarsi sugli schermi del cinema francese, il lavoro di distruzione sistematica che essa operò del *cinéma de papà* cui intendeva sostituirsi ebbe, nelle pagine dei «Cahiers du cinéma» o «Arts-Spectacles», accenti non meno duri e usò metafore non meno luttuose.

Altro è, invece, la 'morte del cinema' di cui si parla oggi e da qualche tempo a questa parte. Difficile dire chi per primo sia ricorso all'ossianica formula. Quando, tre o quattro anni fa, in un'intervista rilasciata a «Le Monde» in occasione di un Festival di Cannes, Marguerite Duras dichiarò,

¹ L. VISCONTI, *Cadaveri*, in «Cinema», n. 119, 1941, p. 336

² *Ibid.*

come in un epicedio, «Le cinéma est mort», insistendo a lungo sul concetto, la cosa destò ormai più soltanto parziale scalpore. Già cinque o sei anni prima, nella collezione «7° Art», la cui brillante presenza nell'editoria cinematografica francese risaliva agli anni Cinquanta, era apparso, contrassegnato con il n. 53 della serie, un volume che alla 'morte del cinema' esplicitamente si intitolava³. Ma non è affatto da escludere che, prima di trovare la dignità di un titolo editoriale, il concetto di 'morte del cinema' sia qua e là affiorato nella pubblicistica cinematografica, magari dopo che si erano spenti gli ultimi fuochi sessantotteschi, quando «The dream is over» – la frase di John Lennon, uno dei Beatles, non a caso posta da Lenne in *exergo* al capitolo introduttivo del suo libro, «Quelle mort? Quel cinéma?» – suonò come la sintesi conclusiva di una lunga dinamica, che nel Sessantotto aveva trovato la propria conclusione e consunzione. È da allora, comunque, che non solo la locuzione discorsiva ma anche l'ipotesi teorica della 'morte del cinema' va trovando sempre più frequente spazio.

«Quale morte? Quale cinema?» si chiedeva, appunto, per rispondervi, Lenne nel suo scritto di dieci anni fa. «Quale morte? Quale cinema?» ci hanno chiesto e ci chiedono solitamente i Pangloss del progresso senza rotture, i fiduciosi nella continuità della Storia, coloro che credono basti ignorare o esorcizzare il presente per evitarne le difficoltà, ogni qualvolta anche noi abbiamo usato (fin dal 1970-1971 e senza ancora conoscere il libro di Lenne) e usiamo quella nozione, spiacevolmente luttuosa ma efficacemente sintetica di uno stato di cose, almeno tendenzialmente del tutto diverso, nel cinema e dintorni, da quello di un 'passato' a nostro avviso chiusosi definitivamente nelle stagioni finali degli anni Sessanta e in quelle iniziali degli anni Settanta.

La risposta di Lenne, allora, e la nostra, oggi, non molto dissimili fra loro, possono essere così sintetizzate. Ciò che è tramontato, consunto, logorato, irreversibilmente finito ('morto', dunque) non è certo l'apparato tecnico-espressivo del cinema, né il potenziale comunicativo-espressivo del linguaggio filmico, né la disponibilità dello strumento cinematografico a usi, anzi, sempre più vasti e funzionali. «Il cinema che è morto – scriveva Lenne – è l'idea quasi metafisica del cinema, la fede in un principio tra-

³ Cfr. G. LENNE, *La mort du cinéma*, Editions du cerf, Parigi 1971.

scendentale che sarebbe la chiave universale della creazione»⁴. Ciò che è morto, diremmo noi, non è il cinema ma il Cinema, ovvero l'Ideologia Cinematografica Dominante che per oltre settant'anni ha istituito, promosso, controllato, incanalato, interpretato, autorizzato le pratiche dell'esistente cinematografico: quella 'idea' del cinema che, da Hollywood alla Mosfilm, regola e guida l'*assetto globale* del cinema, le sue strutture fatiscenti, la sua circolazione privilegiata, i suoi vetusti rituali, le sue prassi da medioevo degli audiovisivi; quell'"idea" del cinema cui si attengono, con variazioni che si iscrivono tutte in una stessa 'ideologia cinematografica', i cinefestival e le leggi sul cinema, i cineclub e le sale commerciali, il mercante e il *cinéphile*, l'autore di «cinema di poesia» e il raffazzonatore di pornofilm per locali dalle luci rosse; quella 'idea' del cinema che apparenta, e talora unifica, al di là delle esterne diversità, chi ama il magico schermo delle sue brame e chi fonda gli ultimi business sull'ipnosi collettiva, chi lotta per un 'cinema di qualità' e chi blatera di una qualità che si identificherebbe nella 'quantità della libertà' dei singoli prodotti, un filmofago più raffinatamente disponibile a inventare un sottotesto di fronte a qualsiasi 'testo' filmico e il gazzettiere più corivamente avvezzo a leggere in un film nulla più che la sua immediata evidenza, il teorico del Desiderio e dell'Immaginario e il press-agent della William Morris.

La tv, anzi, le dieci, cento, mille tv, la diversa distribuzione del reddito, la diminuzione del tempo di lavoro, la molteplice gamma dei possibili impieghi del tempo libero, l'acculturazione di massa determinata dall'enorme aumento della scolarizzazione e dall'adozione su scala mondiale dell'istruzione obbligatoria, e soprattutto l'espansione ormai planetaria della «civiltà delle immagini» – una iconosfera composita di cui il cinema è ormai soltanto una piccola parte – hanno messo in crisi un sistema di comunicazione audiovisiva di cui il cinema è stato fino a ieri l'epicentro culturale e il padre nobile, l'asse portante ideologico e lo strumento più raffinato, il luogo per eccellenza del business avventuroso e quello dove si potevano trovare «dreams that money can buy».

Al contempo, e anzi conseguentemente, il Cinema è andato sempre più rivelando i termini ambigui della sua doppia iscrizione ideologica, la sua natura di sistema comunicativo dove «la repugnanza a esporre i propri codici

⁴ *Ivi*, p. 7.

[che] caratterizza la società borghese e la cultura di massa che ne deriva» trova la sua consolidata e sperimentata attuazione, il suo ruolo di ‘maschera’ occultata (e occultante) dell’ideologia dominante, la sua funzione di illusione surrogatoria dell’Eros e dell’Ethos, la sua tendenza a contrapporsi come un ‘altro reale’ al ‘reale’ di cui appare come rappresentazione; in altri termini: la natura ‘borghese’ del Cinema, la cui origine e la cui storia si identificano talmente con il capitalismo industriale, le sue utopie e le sue contraddizioni, da esserne – o da esserne state fino a ieri – uno dei luoghi dove maggiormente, anche se più mediatamente, si sono espressi i suoi *idoli*.

Prendere atto della ‘morte del cinema’, anzi lavorare consapevolmente per la sua ‘morte’, affrontando con serenità lo stupore di chi non capisce e la sufficienza di chi non vuol capire, non significa partecipare a un rito distruttivo, ma contribuire criticamente ad accelerare i tempi di quella che è, sotto tutti gli aspetti, e anche nel cinema, un’epoca di transizione e affrettare anzi quel dopomorte del Cinema, in cui comincerà finalmente la storia del film: qualcosa di approssimativamente simile al passaggio dell’uomo dalla fase in cui scopri la lingua come sistema di generica comunicazione interpersonale a quella in cui prese a distinguere fra uso idiomatico e uso creativo (letterario) della lingua. Dire della ‘morte del cinema’ significa lavorare per la fine di *questo* cinema e la nascita di un *altro* cinema. A noi scoprire e scegliere quale.

Parlando fin qui di ‘morte del cinema’ e di ciò che costituisce *questo* cinema, e deve dunque con esso avere il suo definitivo tramonto, ho evitato, almeno direttamente, di parlare di una subistituzione che fa organicamente parte dell’esistente cinematografico, e che, in un ormai indissolubile rapporto di interazione, ne è madre e figlia: la critica. Non era una remissione di colpa e neppure un tentativo di esenzione. Ma soltanto un trucco discorsivo, un meccanismo retorico. Questa introduzione non avrebbe senso qualora non toccassimo questo punto. Se vi giungiamo solo ora è per comodità dialettica, per evitare l’approssimazione folgorante delle intuizioni generiche e cercare di praticare, di fronte al molto sociologismo vigente alla insegna dell’*esprit de finesse*, un poco di *esprit de clarté*. Si è detto che il Cinema, quello che ‘muore’, o è già morto e magari si ostina a credersi vivo, fa leva essenzialmente su una ‘idea’ di cinema: si identifica con l’Ideologia Cinematografica Dominante. È anzi essa il suo supporto principale, la sua coscienza falsa, il suo luogo teorico. E se sappiamo che non è la coscienza,

neppure la coscienza del cinema, che determina la vita, nemmeno la vita del cinema, sappiamo anche che, una volta prodotta, la coscienza, anche quella del cinema, lavora a riprodurre il meccanismo che l'ha prodotta. L'Ideologia Cinematografica Dominante è dunque uno dei supporti principali dell'esistente cinematografico: esso ne è il produttore e il prodotto al contempo; essa ne è il prodotto e uno dei più essenziali strumenti riproduttivi. Questa Ideologia Cinematografica Dominante ha i suoi riti, da Cannes a Berlino, da Mosca a Karlovy Vary; i suoi miti, dal Desiderio all'Immaginario; i suoi agenti operativi, dal *producer* che 'mette su' una produzione, all'esercente che la smercia; i suoi mistici, dal cinefilo inebriato, al cinecollezionista che, come Henry Langlois, nasconde i film perché nessuno mai li possa trovare; i suoi apparati di persuasione, dal press-agent che vi avvolge e coinvolge, all'industria culturale che vi fornisce il romanzo edizione *pocket*, il disco long-play d'occasione, la brochure super informativa prima che esca il film che siete obbligati a consumare. E ha i suoi sacerdoti: i critici, la critica. Che essi, quando officiano, ci credano, o ci credano poco, o non ci credano per nulla è cosa che riguarda, per così dire, l'anima dei singoli. Ma, come affermano i teologi d'altri sacerdozi, non importa l'officiante, importa l'ufficio. Il critico officiante è lì, con il suo abito talare – la sua rubrica, il suo giornale, la continuità, appunto, del suo ufficio – e, di volta in volta, compie il gesto sacrale, prodromo ufficiale al rito che conta, quello non più 'ideologico' ma 'strutturale': il consumo.

Il critico vede tutto, scrive su tutto, informa di tutto. In Italia escono annualmente poco meno di 18.000 libri: di essi il massimo quotidiano italiano d'informazione ne recensisce uno scarso 5%. Ma in Italia escono annualmente 450 film e lo stesso quotidiano ne recensisce qualcosa tra l'80 e il 90%. Difficilmente al miglior romanzo dell'anno o al più acuto exploit saggistico stagionale viene dedicato più di un articolo di tre-quattro cartelle. Ma i maggiori quotidiani italiani hanno dedicato a *Lo squalo* (S. Spielberg, 1975) una media di cinque articoli cadauno, per un'abbondante ventina di cartelle, fra notizie americane, informazioni sulla 'prima' newyorkese, soffiatti pubblicitari mascherati, interviste con 'l'autore', recensioni, colloqui con il pubblico alla 'prima italiana'. Pochi giornali, solo i più ricchi, hanno potuto mandare un inviato nell'inferno cambogiano o in Nicaragua dove si lottava per la libertà e per la vita. Ma tutti, o quasi tutti i quotidiani italiani spendono fior di quattrini per avere un inviato a Cannes e pubblicano da

quel festival servizi che, a conti fatti, assommano a una cinquantina di cartelle complessive, in buona parte dedicate a film che di lì a poco (e a volte addirittura contemporaneamente) ciascun spettatore potrà vedere nelle sale commerciali, e in minima parte dedicate a film che nessun spettatore potrà mai vedere, ovvero pleonastiche nel primo caso e inutili nel secondo.

Ma, soprattutto, la critica cinematografica – quella ‘militante’ che svolge la propria opera in quotidiani e settimanali e che è la più conosciuta, la più letta e la più legata al ‘mercato’ – è il principale supporto ‘ideologico’ di quell’*assetto globale* del cinema che, dell’Ideologia Cinematografica Dominante, è il connotato più vistoso. L’assetto globale del Cinema trova infatti la sua dimensione concreta nell’unità degli apparati produttivi che realizzano il film, poiché è una stessa macchina produttiva che realizza il pornofilm seriale e il film dell’artista solitario; nell’unità degli apparati distributivi che presiedono alla diffusione dei film, poiché le stesse pratiche e consuetudini regolamentano la distribuzione di paccottiglia filmata e del capolavoro; nell’unità degli apparati commerciali che ‘vendono’ il film allo spettatore, poiché è nella stessa sala o, quanto meno, nello stesso sistema di sale che si può vedere l’opera di Tarkovskij e il sottoprodotto di Caiano; e così via. Ma quell’assetto globale trova la sua dimensione teorica e il suo avallo culturale nelle rubriche di critica cinematografica dove il film di Mizoguchi Kenji e il western seriale di José Luis Merino vengono ugualmente recensiti e la eventuale differenza di giudizio del critico suona semplicemente come constatazione di una differenza di ‘quantità di qualità’ all’interno di una serie di oggetti merceologicamente omologhi, i film, appunto. Basti pensare a come, nell’ambito della produzione culturale (musica, letteratura, teatro, arti plastiche, ecc.), quello del cinema sia l’unico caso di totalità e globalità recensiva. Un giallo Mondadori, esempligrizia, non viene normalmente recensito da nessun critico letterario, pur venendo legittimamente e piacevolmente consumato in treno o dal barbiere; un thriller cinematografico di serie viene invece normalmente recensito da tutti i critici, anche se non viene ‘consumato’ che in modo irrilevante. Le distinzioni interne alla rubrica di critica cinematografica (la nota recensiva firmata o siglata, la recensione affidata al titolare o al ‘vice’, la lunghezza maggiore o minore dello scritto, la sua titolazione e il suo spazio nella pagina ‘spettacoli’) sono varianti di scarso rilievo rispetto alla ‘ideologia’ che con simili prassi contrabbanda: è Cinema tutto ciò che la macchina da presa registra e affabula.

È Film tutto ciò che costituisce uno spettacolo a pagamento compreso fra i 90 e 180 minuti; è Merce Cinematografica, diversamente apprezzabile ma merceologicamente identica, il sottoprodotto seriale anonimo e financo tecnicamente insufficiente e l'opera di chi lo ha fatto *en poète* magari con le unghie e con i denti, Mario Caiano e Stan Brakhage, José Luis Merino e Steve Dwoskin (salvo magari il fatto che un film di Brakhage o di Dwoskin, poiché non rispetta alcune regole del gioco, finisce per non trovare spazio nel mercato e per divenire a tutti gli effetti – incluso quello di non essere recensito in nessuna rubrica cinematografica – un nonfilm). Sarebbe come sostenere che è letteratura qualsiasi scritto affabulativo pubblicato in volume, o che è pittura qualsiasi assemblaggio di linee e di colori portato su tela, o che è musica qualsiasi intreccio di suoni che rispetti alcune regole elementari di armonia e contrappunto.

Orbene se la 'morte del cinema' di cui siamo andati parlando significa, come in effetti significa, non la fine della pratica filmistica ma soltanto il crollo, lento, graduale ma inevitabile, del sistema su cui essa si è retta per decenni, quella 'morte' comporta anche, necessariamente – e varrà aggiungere auspicabilmente – la fine della critica cinematografica quale noi la conosciamo, la pratichiamo e la frequentiamo. La critica cinematografica nel suo complesso è stata finora l'esegeta organica dell'assetto globale del Cinema. Per questo essa manifesta oggi segni di crisi: crisi di identità, crisi di potere, crisi deontologica. Sente, poco alla volta, mancare il terreno sotto i piedi. La lenta, progressiva esplosione della unità e globalità planetaria del sistema cinematografico ha messo in discussione prassi, poteri, consuetudini cinquantennali: il critico ha sempre meno di fronte a sé il Cinema e sempre più singoli film. Non ha alternative. O cerca di arrampicarsi sugli ultimi specchietti per allodole dell'esistente sistema cinematografico, continuando a essere il principale depositario dell'Ideologia Cinematografica Dominante, consolandosi negli ultimi festival o presso gli assessorati alla cultura che credono di essere aggiornati promuovendo manifestazioni legate a un 'oggi' cinematografico che è già uno ieri; e allora si condanna a una lenta emarginazione, a una tendenziale defunzionalizzazione e, in prospettiva, alla sparizione. Oppure si mette a cercare un proprio ruolo nuovo e diverso, a mutare radicalmente consuetudini e prassi, a operare scelte e discriminazioni un tempo impossibili, a 'prendere partito' nella lotta tra il vecchio, sicuro e definito ma fatiscante, e il nuovo, incerto e indefinito ma

con un futuro. Quest'ultima è certamente la strada più difficile. Ma, a ben vedere, non ci sono scelte. Finora i critici hanno soltanto diversamente interpretato il cinema, ora si tratta di trasformarlo.

(giugno 1980)

Verso un nuovo ruolo sociale del cinema

Non era finito il 1979 che già, a Venezia, su invito della Biennale, un gruppo di 'esperti' si poneva il problema di cosa fosse stato il cinema degli anni Settanta. Anzi, quasi a far vedere che il problema di un passato che andava ancora concludendosi era minimo rispetto alla possibilità di profetare su un futuro che doveva ancora iniziare. La questione posta fu addirittura quale cinema ci attendesse negli anni Ottanta. Fu gioco retorico, naturalmente; che non solo la necessità di capire il passato/presente, per intuire in qualche modo il presente/futuro, era del tutto ovvia teoricamente; era altresì chiaro concretamente che la dinamica cinematografica degli anni Ottanta non poteva non proseguire quella degli anni Settanta, almeno fino a quando non si fosse dimostrato che la dinamica degli anni Settanta aveva in quel decennio esaurito il proprio ciclo (il che comportava comunque la precedenza di un discorso sullo ieri rispetto a un discorso sull'oggi e sul domani). E infatti in quell'incontro veneziano, benché molti coniugassero i verbi al futuro e qualcuno si abbandonasse a *exploits* profetici veri e propri, gli anni Settanta furono in qualche caso l'oggetto rimosso, in molti casi l'oggetto esplicito, quasi sempre la materia del contendere. Si può anzi dire che, nonostante la successiva pioggia di convegni e dibattiti sull'argomento, alla riunione veneziana del '79 spetti l'indubbio merito di avere riunito, sia pure disorganicamente, alcuni punti di vista, densi di riflessioni e di intuizioni, sulla fase forse più complessa che il cinema abbia finora attraversato nella sua storia.

La maggior difficoltà nell'analizzare e valutare le tendenze del cinema dello scorso decennio deriva forse proprio dal fatto che non pochi dei fenomeni che ci si trova a dover definire, e peggio che mai a spiegare, o sono tuttora in atto – e anzi non videro nello scorso decennio che la fase iniziale di un processo il quale è ancora lungi dal proprio apogeo – o si sono svolti, e magari anche provvisoriamente conclusi, in modo prevalentemente, quando non esclusivamente, sotterraneo, costituendosi come 'cause' di 'effetti' che siamo ancora lontani dal poter verificare e che si manifesteranno

soltanto assai più tardi, come quegli assestamenti tettonici avvenuti nelle grandi profondità terrestri che solo dopo anni, o dopo lustri, producono in superficie apprezzabili segnali. Taluni dei fenomeni, non tutti quelli che caratterizzano il cinema degli anni Settanta, appaiono così imperscrutabili; altri invece sono chiari e definibili e neppure più messi in discussione. Tanto che il quadro d'insieme, se pur abbonda di interrogativi, e benché complessivamente comporti una momentanea *epochè*, può cominciare a essere delineato, con tratti ora netti ora appena abbozzati, avendo fondati motivi per ritenere che il disegno finale non sarà poi molto diverso (più preciso, questo sì) dal profilo che ora se ne può tratteggiare.

I tratti che comunque fin da ora appaiono netti sono già tali da lasciare pochissimi dubbi: tutto fa pensare che negli anni Settanta il cinema abbia iniziato a compiere una svolta radicale, al termine della quale ci renderemo conto che una fase della sua storia si è definitivamente chiusa e che con essa un ciclo mediologico si è irreversibilmente concluso.

D'altronde, anche senza andare troppo oltre la superficie delle cose, una 'panoramica' che vada dagli anni Sessanta agli anni Settanta, e percorra ambedue le decadi, mette in luce una vistosa sintomatologia. Il decennio degli anni Sessanta è caratterizzato da un continuo e talora tumultuoso succedersi di 'ondate' cinematografiche: dalla Francia della Nouvelle Vague alla Cecoslovacchia della Nová vlna, dalla Germania del manifesto di Oberhausen al Brasile di una «estetica della fame», dal Giappone di Nagisa Ōshima all'Ungheria di Jancsó, da *La nera di...* (1966) di Ousmane Sembène a *Ukama* (1966) di Jorge Sanjinés, in tutto il mondo l'esistente cinematografico è messo in discussione. E non tanto, o non soltanto (ma anche, però), da dirompenti dichiarazioni di 'poetica', da teorizzazioni radicali, dalla enunciazione di nuove esigenze e dalla individuazione di orizzonti alternativi, ma (quel che soprattutto conta) da una pratica cinematografica che, a Parigi come a Rio de Janeiro, a Tokyo come a Praga, sovverte le decennali assuefazioni degli schermi nazionali, tumultuando quasi ovunque *le cinéma de papà*, nell'ambito del quale pochi sono ancora riconosciuti come 'maestri' e poche 'lezioni' vengono ancora ritenute attuali. Perfino in Italia, dove pure la *vague* nasce, almeno inizialmente, da spinte precipuamente industriali e dove ancora pesante è il lascito neorealistico, si assiste all'affacciarsi sugli schermi di una nuova generazione, a non poche proposte che

stabiliscono con il più recente 'passato' cinematografico profondi fossati: basti pensare agli esordi di Pasolini, di Ferreri, dei Taviani, di Bertolucci, di Bellocchio, per limitarci a qualche nome. Molti, anche fra gli osservatori più scettici, o più cauti, pur esorcizzando gli eccessivi entusiasmi, presero atto di una dinamica di cui era impossibile non vedere la vivacità, talora incontenibile, il carattere per così dire planetario, la componente apertamente generazionale. Sembrò, e fu per molti versi, una crescita. Ma non andò oltre la fine del decennio. Quelle *vagues*, in molti casi, se non in tutti, coincidenti con le *vagues* politiche che attraversavano le stesse stagioni, finirono quasi tutte con il tramontare dell'utopia 'sessantottesca', esaurite nella (o represses con la) 'contestazione generazionale', nei vari modi con cui essa si manifestò tra Praga e New York, Berlino e Rio de Janeiro. Un anche rapido procedere della ipotizzata 'panoramica', dalle ultime stagioni degli anni Sessanta alle prime degli anni Settanta, già evidenzia vistose differenze: lì il moto, qui la stasi; lì la generalità di un fervido ricambio generazionale, qui la grigia saldezza di un potere fin troppo 'adulto'; lì l'apertura verso forme contraddittorie, ma quasi sempre vive, di sperimentazione, qui la sicurezza delle forme divenute formule, dei nuovi codici trasformati in maniera, della *mise en question* ideologica mutata in *mise en ordre* merceologica. Più che mai risaltano le differenze, proseguendo con lo sguardo verso il centro, e verso la seconda parte degli anni Settanta in rapporto all'inizio del precedente decennio: quello che allora era un mare agitato da mille *vagues* appare ora una palude stagnante e, soprattutto, quella che appariva allora una dinamica in continua inarrestabile espansione, appare ora una statica arroccata nella difesa di poteri sempre più circoscritti e sempre più precari. Mentre, quasi a controbilanciare le poche eccezioni (una Hollywood che ricicla se stessa con grande destrezza, un cinema tedesco dove un'abile politica di intervento e 'partecipazione' televisiva mantiene alto il livello qualitativo), sta la generale gravità di una crisi strutturale e merceologica planetaria che investe il cinema italiano come quello sovietico, gli schermi ungheresi come quelli nipponici, il mercato d'Europa come quello d'America Latina (essendo sola eccezione in questo – ma fino a quando? – il mercato interno statunitense). Insomma, la sintomatologia è vistosa e indiscutibile: e il sospetto che si fa strada poco alla volta, mano a mano che la panoramica procede, è che non sia solo, o tanto, diminuita la qualità dei film (e la tensione, morale ed estetica, dei cineasti), quanto mutato il ruolo stesso del cinema.

Anche se, sulle prime, non appare del tutto chiaro dove stia la causa e dove l'effetto – se la diminuita qualità del cinema sia fra i risultati della crisi, o se la crisi sia un risultato della diminuita qualità del cinema – quel sospetto si rivela più che fondato, non appena si vada un po' oltre la superficie delle cose. Ci si accorge ad esempio che, impercettibilmente, nel corso dei passati dieci anni – magari anche portando a termine dinamiche sotterranee avviatesi addirittura alla fine del decennio precedente o ancora prima – il cinema ha visto svanire del tutto quella peculiare 'aurea' che per anni e anni aveva caratterizzato la 'settima arte', nonostante essa fosse stata la principale manifestazione dell'epoca della riproducibilità e della fine d'ogni aura. Era quella del cinema, appunto, un'aura alquanto particolare, che forse era financo improprio definire 'aura', poiché più che sull'incanto fascinatorio dell'unicità era fondata su un complesso intreccio di deleghe sociali, di privilegi tecnologici, di peculiarità linguistiche, di ritualità sociali, di monopolizzazioni dell'immaginario. Per essere più esatti l'aura, del cinema, se così si può chiamarla, non investiva i singoli prodotti o le singole opere; ma appunto il Cinema, ovvero la macchina-cinema, il luogo-cinema, il rito-cinema, la leggenda-cinema. Opere e prodotti non ne ricevevano che il riflesso. Ma su di esso, di norma, fondavano la propria fortuna presso il pubblico e il proprio successo di cassetta; su di esso basavano quasi sempre il proprio senso e la propria capacità di costituirsi in immaginario collettivo.

A ben vedere, questa perdita di aura si dettagliava in dati ed elementi ben precisi. Il cinema degli anni Settanta, se pur non aveva già perduto, andava tuttavia perdendo in tutto, o in parte, la sua autonomia espressiva, e fin da allora molte scelte cominciano ad apparire meramente funzionali rispetto alla tv: sia quelle che cercano di battere il linguaggio e le strutture della trasmissione televisiva sul piano di un minuto 'realismo' cronachistico, intriso di esterna quotidianità, omologo il più possibile alle emissioni *live* dove la vita, almeno apparentemente, trionfa sulla *mise en scène*; sia quelle che cercano di concorrere al cronachismo televisivo mediante l'alternativa di spettacoli pieni di furore e di rumore, programmaticamente costruiti sul gigantismo dei gesti, degli eventi, dei conflitti, delle immagini. Ma sia la 'docu-fiction' (la definizione è francese ma se ne trovano efficaci esemplari sugli schermi francesi come su quelli ungheresi degli anni Settanta e Ottanta, nonché in Germania, in Italia, in Spagna, in Belgio, ecc.), sia i nuovi kolossal (che sono creature essenzialmente hollywoodiane, solo perché

Hollywood è l'unica 'macchina' in grado di produrli) contrassegnano la caduta definitiva dell'«impressione di realtà», la crisi irreversibile di ogni utopia 'neorealistica' nel cinema, il tramonto delle illusioni sul cinema del rispecchiamento e della registrazione fenomenologica. Il principio della dilatazione, che domina sovrano negli esemplari più probanti di questo tipo di film, e che alligna d'altronde, esplicito o segreto, un po' dovunque nel cinema degli anni Settanta e di oggi, è un principio di origine e natura eminentemente televisive. Sia che un cineasta registri (mirabilmente: ma questo è un altro discorso) in dodici ore di *cinéma-direct*, bianco e nero (poi ridotte a sei, e quindi a quattro e mezzo), il comportamento di un gruppo di improvvisati attori cui è stato affidato, in un luogo isolato della campagna ungherese, il compito di rivivere una versione moderna del cechoviano *Tre sorelle*, come ha fatto il magiaro István Dárday; sia che un cineasta introduca un proprio film sulla crudeltà della guerra con una sequenza di festeggiamenti matrimoniali che dura quaranta minuti, registrandone il più possibile scorci, angolazioni e dialoghi, come ha fatto Michael Cimino [ne *Il cacciatore*, 1978, n.d.r.], il meccanismo è quello indirettamente determinato dall'affermarsi della pratica televisiva e del prevalere, sull'«artificio» della 'sintesi' narrativa (che era appunto stata del cinema tradizionale), della 'naturalità' dell'«analisi» descrittiva (che è appunto alla base dell'illusione informativa della tv). È proprio nel nuovo kolossal che si percepisce la differenza con il passato. Il kolossal di un tempo – fosse esso *Via col vento* (V. Fleming, 1939) o *I dieci comandamenti* (C.B. DeMille, 1956) – ampliava i tempi narrativi in funzione di un'ulteriore andata a dettaglio del 'plot': l'intreccio che si arricchiva di personaggi minori e minimi, e di eventi minori e minimi, come per uno sguardo telescopico che, avvicinandosi sempre più, scoprisse sempre più i dettagli. Il kolossal odierno, da *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (S. Spielberg, 1978) a *Apocalypse Now* (F.F. Coppola, 1979), amplia i tempi narrativi quasi esclusivamente in funzione di una dilatazione spazio-temporale del dettaglio: non è l'intreccio che si arricchisce ma la scena, di cui vengono portati in primo piano i dettagli più particolareggiati, come per i mille occhi di mille telecamere cui nulla sfugge di quanto accade nel profilmico. Questo tipo di sguardo cinematografico porta all'acme, d'altronde, una tendenza parzialmente presente da molto nel cinema (si pensi alla lunga sequenza della tortura di *Roma città aperta*, R. Rossellini, 1945, o alla non meno lunga sequenza del ballo ne *Il Gattopardo*, L. Visconti, 1963: ambedue alquanto

contrastanti con la restante struttura delle due opere), esaltandola al massimo e facendone la propria prevalente 'ragione narrativa', cioè qualcosa di più di un vezzo di lusso o di un mero epicentro drammatico. Basti pensare che un intero 'filone', quello del film catastrofico, si fonda esplicitamente sul *topos* della dilatazione: sia essa squalo che caccia uomini, grattacielo incendiato che crolla, jet supersonico che sta per precipitare, maremoto che avanza inesorabile ingoiando uomini e città. È ovvio che nessun filone, meno che mai quello catastrofico che ha origini e natura complesse e ormai da più parti analizzate, si fonda soltanto sul *topos* della dilatazione. Si vuole solo dire che quel *topos* domina molti generi e in taluni alligna sovrano. Ma non si creda che esso caratterizzi unicamente i prodotti di serie e le cosiddette 'pratiche basse'. Lo si ritrova a tutti i livelli, anche nel 'film d'autore', anche nel 'cinema di qualità', anche nelle opere di più esplicite ambizioni artistiche, il cui merito è, semmai, di offrirne motivazioni narrative più plausibili. Non è neppure detto, a ben pensarci, che taluni usi vezzosi del piano sequenza non siano in qualche caso una versione nobile del principio della dilatazione. È comunque un fatto che la cinepresa con cui Warhol, anni fa, inquadrava per ore e ore, 'oggettivamente' e continuativamente, un uomo dormiente o un angolo dell'Empire State Building, stupefacendo *le bourgeois* per il mirabile sperimentalismo, potrebbe oggi essere agevolmente sostituita dalle telecamere fisse con cui la polizia sorveglia, con continuità e 'oggettività', gli edifici pubblici o le entrate delle banche.

Prescindendo ovviamente dalle questioni di 'qualità', o anche soltanto di gradevolezza spettacolare (alcuni kolossal, benché costosi e chiassosi, sono decisamente noiosi), va riconosciuto che la strada del gigantismo immaginifico, dell'*happening* ottico, dello spettacolo megagalattico, ha una sua lucidità concorrenziale nei confronti della tv. È una strada a percorso limitatissimo, poco produttiva, scarsamente feconda, e quasi del tutto preclusiva di un cinema che cerchi di proporsi non soltanto come immaginario ma anche come discorso; essa implica, però, un qualcosa di vagamente simile a una inconscia presa di posizione teorica che val la pena di sottolineare; al di là, s'intende, dell'ovvio programma di contrapporre il 'grande' (schermo) al 'piccolo', lo 'stereo' al 'mono', l'ormai superperfezionato colore chimico al freddo e sfuggente colore elettronico, o al grigiore del bianco e nero tv (che è ancora la condizione di ricezione largamente maggioritaria nel mondo dei telespettatori). L'intuizione teorica implicita dietro

l'ideologia del moderno kolossal è che la tv ha quale contenuto più specifico la *quotidianità* (almeno apparente), quale struttura portante quella della *continuità* e quale 'poetica' ufficiale il '*realismo*' *cronachistico*. A esse il moderno kolossal contrappone, quale residua specificità dello spettacolo cinematografico, l'eccezionalità dell'evento messo in scena, il carattere di *rêverie* o di un incubo della sua struttura narrativa, l'irrealismo e l'iperrealismo delle proprie forme. Insomma, nella 'banalità ininterrotta' della tv, l'avventura di *Incontri ravvicinati* può essere vissuta solo come gioco all'insegna dell'implicita convenzione mediologica che, per esso, la continuità televisiva si distoglie momentaneamente dal quotidiano che ne garantisce il legame organico con la realtà; nella discontinuità programmata dell'istituzione cinematografica la stessa avventura può essere invece vissuta come sogno avvolgente, ipnosi totale, puro evento dell'Immaginario (va d'altronde ricordato che, mentre quasi mai la teletrasmissione di uno spettacolo si costituisce come evento – ma fa, al più, parte di quell'evento quotidiano che è l'intero programma giornaliero della rete o delle mille reti disponibili al telecomando, di cui costituisce un mosaico – la proiezione cinematografica si costituisce – ed è pattuita con il cinespettatore – come evento in sé, concluso e autonomo, autosufficiente e relativamente indipendente dal contesto della restante programmazione cinematografica). Il caso del kolossal è però isolato e, per la sua stessa eccezionalità, poco probante. La norma che, come si diceva, sta imponendosi maggioritariamente nel cinema è quella delle identificabilità dei generi e dei filoni, dove la commistione e lo scambio dei *topoi* nascono precipuamente quale tentativo di fondare un macro-genere audiovisivo che, ponendosi sullo stesso terreno polivalente del palinsesto televisivo, gli sia alternativo, iscrivendo all'interno di ogni singolo prodotto – e di tutti i prodotti – le varie modalità (e i vari 'generi') della trasmissione. La riprova è che il solo genere cinematografico che da qualche anno conserva una propria saldezza tipologica e una propria autonomia è quello del cinema porno-erotico, l'unico per ora che le tv, per ragioni di censura sociale, non praticino o praticino saltuariamente e asistematicamente. E la riprova nella riprova è che, a fondamento di tale unico sopravvissuto fra i generi cinematografici, non v'è la peculiarità del racconto ma la particolarità dello sguardo che 'mette in scena' un universo della esibizione totale, dove null'altro importa che il *vedere* e dove 'l'occhio' (della cinepresa per conto dello spettatore e dello spettatore tramite la ci-

nepresa) sembra poter superare ogni tabù dello sguardo. Ma non è questa – di un ‘occhio’ capace di vedere tutto e di tutto registrare, incluso l’attentato mentre lo si compie e il pianto degli orfani quando si dà loro la notizia ferale – l’ideologia implicita del telesguardo?

La perdita dell’‘aura’, nel cinema, è ovviamente un fenomeno ricco di manifestazioni, e comunque di implicazioni, *anche* all’interno dei singoli prodotti; ma si rivela comunque, forse soprattutto, attraverso le mutazioni che il cinema degli anni Settanta lascia vedere e intravedere in generale, sul piano strutturale e sul piano sociale. Se sul piano strutturale i dati della crisi sono chiari, quanto meno perché è oggettivo che si ‘consumi’ meno ‘film in sala’ e le statistiche mondiali appaiono tutte concordi su questo punto, forse è meno chiaro che l’onnipotenza industriale che il cinema aveva nell’ambito dell’*entertainment* (e il monopolio degli audiovisivi di massa su cui quell’onnipotenza faceva leva, indiscutibilmente fino agli anni Cinquanta, e ancora in misura rilevante negli anni Sessanta) non è soltanto diminuita ma è in buona parte frantumata e sempre di più tende a dissolversi. Ciò non vale soltanto per i piccoli potentati cinematografici nazionali un tempo attestati sulle rive del Tevere o della Senna (eccetera), per i modesti (ma rumorosi e nel loro ambito ultrapotenti) titolari delle produzioni cinematografiche nazionali europee. Ciò vale, ed è questo il dato più significativo, anche per quelle imprese internazionali o multinazionali, dalla Gaumont alla Paramount, dove in realtà il cinema occupa un ruolo secondario rispetto ad attività del tutto prevalenti dal punto di vista degli investimenti e delle entrate, come l’imbottigliamento delle bibite, le ricerche petrolifere, gli alberghi, i pezzi di ricambio per auto, l’estrazione dei diamanti. In molti casi, anzi, gli investimenti cinematografici rappresentano una sorta di, sia pure cospicua, ‘spesa di rappresentanza’ della ditta, come per la statunitense Gulf & Western Industries, dove il gruppo Vacanze e tempo libero – che, oltre ad avere attività editoriali, turistiche e sportive in quantità, possiede la Paramount Pictures Corporation (e per suo tramite il 50% della Cinema International Corporation) – rappresenta meno del 20% dei redditi annuali, per il resto provenienti da attività minerarie, cartacee, edilizie, automobilistiche, agricole, tessili e finanziarie.

Curiosamente, proprio mentre l’industria della ‘settima arte’ va vistosamente diminuendo di potere, il cinema sta ormai definitivamente uscendo da quella sorta di *apartheid* culturale in cui era rimasto in qualche

modo confinato fino a tutti gli anni Cinquanta, nonostante molti precoci riconoscimenti intellettuali che caratterizzano i primi venti anni della sua storia: il cinema viene ormai insegnato nelle Università di tutto il mondo, l'editoria cinematografica viene ospitata nelle stesse 'collane' della letteratura o della musica, i cineasti sono considerati a tutti gli effetti degli 'intellettuali', perfino il discorso sull'ingresso del cinema (non più soltanto come sussidio didattico) nella scuola di primo grado non viene più giudicato una vana provocazione. Curiosamente, si diceva, ma la contraddizione è solo apparente. Mentre il ruolo di 'arte di massa' sta passando con tutta evidenza – e con ampie motivazioni – ad altri media, primo fra tutti la tv, vi è ormai tutta una tendenza – specie in Europa – a considerare il cinema, alla stregua del teatro di prosa o del teatro musicale, una forma culturale che ha ancora un vasto pubblico ma che già presenta in qualche modo connotati di spettacolo elitario. È anzi appunto in questo senso che esso può fare parte, come si diceva, delle 'spese di rappresentanza': una superimpresa petrolifera o una multinazionale delle bibite possono finanziare un film o un gruppo di film, e magari comprare gli studi per realizzarli e le sale per diffonderli, raccontandosi che così 'fanno cultura'; mettere su una emittente televisiva è evidentemente tutt'altra cosa. E, d'altronde, che il cinema stia ormai diventando, e possa anzi essere per eccellenza, una squisita 'spesa di rappresentanza' lo si può constatare anche in Italia, senza ricorrere ai potentati economici, e limitandosi a seguire le sempre più concitate, sempre più parossistiche, sempre più concorrenziali – e non di rado vistosamente incongrue – iniziative dei vari 'assessorati alla cultura' delle Regioni e degli Enti locali. A mettere insieme il finanziamento che gli 'assessorati' devolvono in un anno, in Italia, alle cento o mille o diecimila cinemanifestazioni locali (ma tutte d'ambizione 'nazionale' e spesso anzi 'internazionale') ci sarebbe da finanziare la ricerca nel campo della storia del cinema, di qui alla fine del secolo.

Eppure, nonostante tutto, o forse appunto per questo, quello del *ruolo sociale* del cinema è forse il terreno dove sono avvenute, negli anni Settanta, e stanno tuttora avvenendo, negli anni Ottanta, le più rilevanti mutazioni. Non solo il Cinema ha definitivamente perduto il ruolo di grande produttore/recettore dell'Immaginario Collettivo – il quale è ormai veicolato verso forme mediologiche più diffuse e meno complesse (la tv è soltanto *una* di esse) –, anche se per qualche verso al Cinema continua a spettare il ruolo

di *Haute Couture* dell'Immaginario, laddove la tv e gli altri media analoghi sono delegati al *prêt-à-porter* immaginifico. Ma, ciò che è più sintomatico (e appare al contempo causa ed effetto) della perdita di 'aura', il cinema ha perduto quasi completamente il suo carattere 'festivo' e 'rituale' per acquisire invece connotazioni di 'ferialità' e di 'secolarità', quasi completamente deritualizzanti, pur se 'andare al cinema' comporta sempre la messa in opera di un minimo apparato preparatorio che implica una scelta certamente più complessa, e dunque anche più coinvolgente, del 'vedere la televisione' premendo il tasto del telecomando. In realtà il processo di deritualizzazione e di ferializzazione trova uno dei maggiori epicentri proprio nella tv, la quale opera, nei confronti dei film veicolati tramite teleschermo, un vero e proprio atto di riduzione: non già (o non soltanto) quello della dimensione e del formato, della minore definizione delle immagini e del sonoro 'sporco', del primo piano schiacciante, ridotto a un quadretto laggiù fra le foto delle vecchie zie e la bomboniera moscovita comprata al Beriozka durante la gita aziendale; bensì, appunto, quello delle equiparazioni della 'eccezionalità' del cinema con la 'normalità' televisiva e della fusione della discontinuità cinematografica con la continuità della televisione. In questo senso è fuori di dubbio che la tv ha portato (e porta) via spettatori cinematografici; ma in modo alquanto più complesso di quanto solitamente si afferma. Dando un massiccio contributo alla smitizzazione e alla deritualizzazione del cinema, la tv, in effetti, non porta via soltanto gli 'spettatori dei film', poiché offre essa stessa 'film' e altri spettacoli audiovisivi con minor dispendio energetico ed economico; essa porta via proprio 'spettatori del cinema', nel senso che muta le abitudini generali e non soltanto le scelte particolari. Ma certo, inserito nella catena del 'realismo' televisivo, dove «tutto sembra esistere per finire in immagini» e dove le immagini paiono trasformare tutta la realtà in spettacolo, il film resta lo stesso ma non fa più parte del Cinema, non è più fruito, cioè, come ritualizzata favola dell'Immaginario, bensì come supporto particolarmente elaborato (nel migliore dei casi) di quell'orizzontale monopolio dello sguardo 'realistico' che è l'apparato tv.

Questa frontale rottura delle regole del gioco trova d'altronde corrispettivi minori anche in ciò che resta degli apparati cinematografici tradizionali. Lungi dall'essere, come una volta, meccanico e pacifico al contempo, il ciclo produzione/distribuzione/consumo presenta ormai una serie di intricati sviluppi, di svincoli laterali, di percorsi secondari che hanno positi-

vamente spezzato le antiche incrostazioni del Potere Cinematografico, contribuendo tuttavia anche esse ad accentuare il processo di secolarizzazione e di perdita dell'aura del cinema: dal vecchio 'Circolo del Cinema' che si arrangiava alla meno peggio facendo retrospettive d'archivio e strappando qualche film al mercato, al moderno Filmstudio che sovente proietta film in anteprima nazionale; dalla vecchia sala di quartiere, alle mura di Massenzio trasformate in gigantesca sala estiva; dal Comune che patrocina e sovvenziona una 'programmazione di qualità', alla Regione che organizza un circuito di sale cinematografiche periferiche; dall'amministrazione dell'Ente locale che 'compra' o 'noleggia' un intero programma di un festival e lo offre alla cittadinanza, all'assessorato regionale che finanzia per intero la produzione di un film, sono cambiati molti meccanismi e ingranaggi della 'macchina-cinema' e ne sono comunque mutati non pochi gestori. Non vi sono dubbi che tale situazione sia incomparabilmente più dialettica e più feconda di quella di quando la 'macchina' costituiva un sistema chiuso e impermeabile; ma è anche indubbio che essa è uno dei risultati dello sfaldarsi di un assetto e delle sue regole e che tale assetto non si è certo sfaldato per volontà 'democratica' e amore dialettico ma, essenzialmente, sotto la pressione incontenibile di altri assetti mediologici, più moderni e più potenti.

Una singolare conferma di tale stato di cose viene dall'affermarsi e dall'espandersi sempre più massiccio del gusto retrospettivo nel quale, e mediante il quale, il cinema recupera la propria 'aura' come memoria e testimonianza di una stagione perduta. Anche grazie alla programmazione televisiva dei film – la quale è prevalentemente orientata sui film del passato, poiché, almeno entro certi limiti, deve tenere conto della questione dei diritti che in genere l'industria cinematografica tiene per sé almeno nelle iniziali stagioni dello sfruttamento di un prodotto cinematografico –, il tipo di cultura corrente del cinespettatore medio è andata in questi anni subendo radicali trasformazioni. Un tempo, appena una ventina d'anni fa, il cinespettatore medio poteva abbastanza agevolmente tenersi al corrente della produzione cinematografica a lui contemporanea, ma aveva enormi difficoltà a informarsi direttamente sul passato del cinema, a ripercorrerne quelle tappe che ne costituiscono la 'Storia'. Praticamente non disponeva che delle programmazioni dei circoli del cinema, che erano però sporadiche, limitate e spesso carenti, per ragioni oggettive e soggettive. Oggi egli dispone di quell'enorme cineclub di massa che è il teleschermo, mentre al

contempo si è allargato enormemente l'ambito dell'offerta di quelli che erano una volta i cineclub, si sono diffuse le programmazioni retrospettive dei 'cinema d'essai' (e a volte anche del normale circuito commerciale), fioriscono grazie a iniziative di gruppi e di Enti locali i recuperi di interi capitoli della storia del cinema, non sono infrequenti le apposite iniziative che ripropongono a intere cittadinanze autori, cinematografie, correnti, movimenti, periodi cinematografici poco conosciuti. Forse, proprio perché in questi anni un periodo della storia del cinema si è chiuso, anzi si è conclusa, e irreversibilmente, la prima fase della storia cinematografica mondiale, non solo si va accentuando una positiva curiosità nei confronti di un passato le cui ultime propaggini sono peraltro recentissime (gli anni Sessanta, appunto), ma va nascendo un vero e proprio culto del periodo 'auratico' del cinema, quando allignavano il divo e il *tycoon* fitzgeraldiano, l'Hollywood imperiale e le varie Hollywood alla periferia dell'impero, l'autore *maudit* e la sua epica lotta con la 'macchina', i fasti e le leggende di una pratica comunicativa attorno alla quale aleggiava un clima di mistero non soltanto tecnologico.

Tutto l'ancora recente, ma già densissimo, 'passato' del cinema è un enorme pozzo su cui, con gioia, cinefili e assessorati (e anche qui è arduo stabilire quale sia la *causa causans* e quale la *causa causata*) pescano a piene mani, rivolgendosi ora al critico ben conosciuto ora al sociologo *bon à tout faire* (creatura tipica degli anni Settanta, in perenne viaggio di consulenza assessorile da Torino a Napoli, da Milano a Roma, via triangolo rosso emiliano e connessioni tosco-umbre, si capisce), perché la 'retrospettiva' d'obbligo possa fruire del suo bravo opuscolo illustrativo, della sua stimolante tavola rotonda, delle sue dotte schede. Cinema e fabbrica, cinema e lavoro, cinema e letteratura, le donne nel cinema, il cinema e i vampiri, cinema e psicoanalisi, cinema e Resistenza, cinema e violenza, cinema e infanzia, cinema e Mezzogiorno; per non dire del cinema in Emilia, del cinema in Toscana, del cinema in Sicilia, del cinema a Napoli; e per tacere del cinema di Weimar, del cinema del Fronte popolare, del cinema espressionistico, del cinema neorealistico, del cinema dei telefoni bianchi, del cinema sovietico degli anni Venti nonché dell'"opera completa" di Hitchcock e di Samuel Fuller, di Visconti (con annessa mostra su costumi e scenografie, s'intende) e di Bava, di Zanussi e di Matarazzo, di Fassbinder e di Cottafavi: nel cinema, si sa, gli accostamenti sono facili, le ambientazioni multiple, gli autori infi-

niti. Il mito della retrospettiva non ha mancato e non manca, in diversi casi, di produrre iniziative commendevoli, revisioni opportune, studi pregevoli, dibattiti apprezzabili; ma nel complesso non è improbabile che faccia più parte dell'ansia del vedere, del bisogno di immagazzinare immagini, dell'esigenza di ostentare la totale visibilità del Reale per nascondere la complessa invisibilità del Vero – che di un'ansia culturale e di un bisogno conoscitivo autentici. C'è da dubitare, comunque, che a tanto spasimo ottico corrisponda un apprezzabile *feedback*. Il passato con la sua 'aura' e il presente con il suo *desencanto*, trasformati in totalità di immagini, fanno da oggettivo supporto a un mondo trasformato nella propria *mise en scène*, a una realtà che è sempre più imperscrutabile e lontana, proprio nella misura in cui sembrano esserne più quotidianamente vicini i suoi simulacri, a una mescolanza di orrore e banalità dove un eventuale grido, se pur sentito, giunge attutito e spento dalla totalità delle immagini della totalità.

Qualcuno potrebbe osservare che tutto questo, lo si condivida o no, ha l'aria di avere poco a che fare con l'editoria cinematografica italiana 1980, cui è dedicata la mostra organizzata dall'Amministrazione provinciale di Pavia. Ha a che fare, invece, almeno per due diverse ragioni. La prima, e la più ovvia, è che tale è appunto il contesto in cui, ancora una volta, è possibile registrare gli elementi obbiettivi di un *boom* dell'editoria cinematografica nazionale che non accenna minimamente a diminuire. La seconda e meno ovvia ragione è che quanto siamo andati sinteticamente accennando fin qui ha a che fare con l'editoria cinematografica italiana del 1980, proprio perché l'editoria cinematografica italiana del 1980 non ha nulla (o quasi) a che fare con quanto fin qui siamo andati sinteticamente accennando.

Non è un gioco di parole, o non lo è che nella forma. La sostanza del problema è infatti che parlare oggi di cinema significa fare i conti con la complessa e contraddittoria e parzialmente sfuggente realtà che siamo andati sfidando: potranno essere diversi i punti di vista, contrastanti gli argomenti, opposte le conclusioni ma lì è Rodi, lì sono gli scogli. Non solo del cinema, d'altronde, bensì dell'intero campo mediologico audiovisivo che non permette più né la totale autonomia della pratica cinematografica, né la totale autonomia di una pratica critica e tanto meno di una pratica teorica attorno al cinema. Eppure, ecco la questione, dei poco meno di 200 titoli di cui può vantarsi l'editoria cinematografica italiana del 1980, neppure

una decina possono essere in qualche modo considerati testi ‘teorici’ e, fra essi, solo un paio sono di autori italiani, trattandosi per il resto di traduzioni (Ferro, Metz, Burch, Vogel, ecc.). Fra questi sparuti titoli solo uno, *Gli anni ottanta del cinema*¹, riguarda i temi cui abbiamo finora accennato; e *pour cause*, trattandosi del volume edito dalla Biennale dove sono raccolti gli atti dell’omonimo convegno internazionale promosso dalla Mostra Internazionale del Cinema e svoltosi a Venezia nel settembre 1979. Ma, a parte questa raccolta, nessun altro libro nel quale ci si sofferma in qualche modo su una mutazione che pure è vistosa, visibile e discussa ovunque, con opinioni che variano sulla sua entità, sulle sue tendenze, sui suoi punti d’approdo ma che sono concordi sulla sua realtà. Trionfa invece, anche questo nel 1980, il contributo monografico, dedicato a un autore (ad esempio, la serie dei «Castoro Cinema»), a un genere², a un periodo³, a un tema⁴, mentre relativamente più contenute, rispetto a stagioni precedenti, appaiono le monografie sugli attori (una decina) e quelle dedicate ai generi cinematografici veri e propri, abbondanti fino al ’79. Si è poi alquanto dilatata la serie dei libri occasionati da (o dedicati a) un film, anche perché, alle collane preesistenti (presso Cappelli, Feltrinelli, Einaudi, ecc.) se ne è aggiunta una dell’ERI, che nel corso del 1980 ha fatto uscire ben sette titoli (fra cui – ed è cosa degna di menzione – uno, il *Marco Polo*, dedicato a un film ancora da farsi). Se ai volumi sui film aggiungessimo i romanzi stranieri da cui sono tratti prodotti cinematografici e la cui pubblicazione in Italia è coeva a (e determinata da) l’uscita’ del film trattone (ad esempio, *American Gigolò* di T. Harris o *Cruising* di G. Walker), la composita serie di libri/film verrebbe a essere largamente maggioritaria nell’ambito dell’editoria cinematografica. Essa presenta comunque percentuali di tutto riguardo, anche lasciando fuori dal novero i romanzi filmati e, caso non infrequente, i film romanzati. Se a questo tipo di attività editoriale (dove i veri volumi di studio sono po-

¹ *Gli anni ottanta del cinema*, a cura di A. Aprà, E. Magrelli, P. Pistagnesi, Edizioni La Biennale di Venezia-ERI Edizioni Rai, Venezia-Torino 1980.

² T. KEZICH, *Il mito del Far West*, Il Formichiere, Foligno 1980.

³ R. ESCOBAR, V. GIACCI, *Il cinema del Fronte popolare. Francia 1933-37*, Il Formichiere, Foligno 1980.

⁴ M. VIDETTA, *La fuga impossibile. Il mito del viaggio nel cinema americano*, Napoleone, Roma 1980.

chissimi e abbondano invece i libri meramente pubblicitari essenzialmente destinati alle campagne di ‘lanciamiento’ e agli ‘omaggi’), aggiungiamo quella in qualche modo connessa alle iniziative ‘monografiche’ degli Enti locali (quaderni, opuscoli, cataloghi; ma non di rado volumi veri e propri) – senza ovviamente discutere i meriti, a volte notevoli e delle iniziative e dell’attività pubblicistico-editoriale a esse connessa – possiamo concludere che una percentuale notevolissima (assai vicina a essere maggioritaria) delle pubblicazioni che caratterizzano l’attuale, e ormai pluriennale, *boom* dell’editoria cinematografica italiana è puramente occasionale: legata alle contingenti iniziative di questa o quella amministrazione, ai discontinui finanziamenti di questo o quell’assessorato, ai fabbisogni momentanei di questa o quella produzione, all’apertura e all’ambizione intellettuale di questo o quell’organizzatore culturale. Che sovente, proprio da iniziative siffatte, provengano contributi critici seri, non di rado pregevoli, in qualche caso preziosi, è evidentemente tutt’altra questione. Ma il peso che questa editoria occasionale ha nel complesso dell’editoria cinematografica annuale è tale, se non da ridimensionare i dati del *boom* editoriale – che restano peraltro cospicui e sotto molti aspetti stupefacenti – quanto meno da metterne in luce taluni non marginali elementi di provvisorietà e precarietà. Mentre, se da un lato lo stretto rapporto esistente fra iniziativa locale (comunale, provinciale, regionale) e pubblicazioni cinematografiche attesta quanto sia rilevante il peso dell’Ente locale nell’attuale situazione della cultura cinematografica in Italia, dall’altro questo stesso rapporto spiega alcuni dei limiti che tale situazione contraddistinguono. Appare cioè fin troppo ovvio che nel panorama editoriale non solo sia irrisoria la presenza di contributi teorici ma risulti forse ancora più irrilevante la percentuale di contributi storici veri e propri: sia la meditazione teorica che la riflessione storica sono più legate a iniziative di ricerca che a iniziative di spettacolo. Dovrebbero essere le Università e i centri di ricerca a favorirle, promuoverle e produrle e non certo, per illuminati che siano, gli assessorati. E infatti le non molte ricerche storiografiche di vasto respiro, sfociate in questi ultimi anni in apprezzabili risultati editoriali, sono nate in buona parte attorno a cattedre universitarie (valga l’esempio della *Storia del cinema italiano 1895-1945* di Gian Piero Brunetta)⁵ o grazie a parchi finanziamenti CNR (valga l’esempio del *Cinema muto*

⁵ G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979.

italiano 1896/1904 di Aldo Bernardini)⁶, senza che ciò levi nulla di meriti che restano squisitamente individuali e personali, soprattutto nello specifico panorama della ricerca cinematografica in Italia e della presenza della Storia del cinema nell'Università italiana. Questa, infatti, vuole essere la conclusione del discorso, non dissimile – in tale senso – da quanto già lo scorso anno scrivemmo, anche perché da allora la situazione non è mutata. I dati qualitativi del *boom* editoriale non debbono generare illusioni: se la quantità dei libri di cinema ci assegna un primato, che forse non è neppure soltanto europeo, in molti settori – fondamentali, come si è detto, quello teorico e quello storiografico vero e proprio – ci troviamo ancora in una situazione assai arretrata e siamo quasi completamente debitori di studi e ricerche stranieri. Lo saremo ancora a lungo, e senza vie d'uscita, fino a quando le condizioni della ricerca cinematografica in Italia (cineteche, nastroteche, moviole, videoregistratori, bibliografie, cataloghi, annuari, repertori, biblioteche, schedari, ecc.) non usciranno dal contingente e dal dilettantesco. Il problema è certamente anche di uomini; ma è soprattutto, e prima di tutto, di strutture e finanziamenti. Capire che l'età adulta del cinema è cominciata, significa capire anche questo. Oppure rassegnarsi a scrivere gli ultimi epicedi del *cinéma du papà*.

(giugno 1981)

⁶ A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano. Ambiente, spettacoli e spettatori 1896/1904*, Laterza, Bari 1980.

Cinema & Storia

Le nozioni di Cinema e di Storia sono ambedue troppo ricche di implicazioni connotative per non apparire particolarmente confuse, qualora non vengano ulteriormente denotate. Limitiamo dunque il campo semantico eccessivamente ricco. E precisiamo che debba intendersi, per *cinema*, l'insieme delle pratiche espressive e comunicative determinate dall'attuale apparato produttivo del cinema; e, per *storia*, quel territorio cronologico passato la cui documentata esplorazione è alla base di ogni rievocazione/ricostruzione storiografica e di ogni conseguente conoscenza storica.

Orbene, l'assunto che ci proponiamo di sostenere è che, contrariamente a quanto accade in ogni altro campo espressivo-comunicativo (teatro, musica, pittura, letteratura, ecc.), il cinema è sempre caratterizzato da *una molteplice iscrizione storica*. Tal che esso documenta sempre molteplici il passato cui si riferisce e da cui proviene. Ma non corrisponde che eccezionalmente a *un vero e proprio atto storiografico*.

Sarà utile precisare che il *cinema* cui ci stiamo riferendo non è quello delle riprese di attualità e del documentarismo cronachistico. In questo ambito, il più utile direttamente a fare della storiografia audiovisiva in senso stretto, l'iscrizione della storia non è molto diversa – salvo che tecnicamente, il che non è comunque senza conseguenze – da quella usuale in altre pratiche espressive: un quadro di Velázquez non comunica soltanto la realtà storica che intende iscrivere sulla tela, ma al tempo stesso, e indissolubilmente, la realtà del punto di vista che la guarda, la interpreta e la ricostruisce sul cavalletto mediate la gestione del segno pittorico per cui ha optato l'artista.

Insomma: in ogni pratica espressiva la visione dell'oggetto storico è sempre, inevitabilmente, mediata dalla visione del soggetto storico. E, altrettanto inevitabilmente, il valore storiografico della rappresentazione è reso complesso dal fatto che essa ci narra l'oggetto e il soggetto in un solo gesto, all'interno del quale appare più impossibile che difficile distinguere ogni autenticità documentaria, e dare alla rappresentazione un valore di

non inquinato documento oggettivo degli eventi rappresentati. Nel cinema documentario ciò appare ideologicamente più complesso e tecnologicamente più intricato, data la realtà fotografica, e il conseguente effetto di realtà, su cui si fondano le immagini filmiche; ma non è sostanzialmente diverso da quanto accade in altri campi espressivi. L'enorme fascino segreto delle 'attualità' Lumière, che costituiscono il tesoro permanente del primissimo cinema delle origini, deriva anche dal fatto che le più apparentemente oggettive 'registrazioni di eventi' come l'arrivo di un treno in una stazione o l'incendio di un edificio in un quartiere urbano, documentano, sì, l'«accaduto» (ovvero ciò che il cineasta ha voluto registrare sulla pellicola nel suo stesso farsi, così imbalsamando – come scrive Bazin – lo 'spazio' e il 'tempo') ma esprimono anche, parimenti documentandolo, il 'punto di vista' di chi lo vedeva accadere e, in qualche modo, la sua 'partecipazione affettiva' all'evento. Il fatto che l'enunciazione del punto di vista sia in Velázquez programmaticamente esplicita e in nulla occultata, e in Lumière programmaticamente implicita e ampiamente occultata costituisce soltanto quel nodo di maggiore complessità che distingue la rappresentazione cinematografica, ad esempio, dalla rappresentazione pittorica: *nel cinema documentario e di attualità la rappresentazione dell'oggetto tende a nascondere, mediante l'effetto di realtà, la presenza di un punto di vista del soggetto*. (Di qui il tentativo di alcuni cineasti, come l'inglese Peter Watkins di *Culloden*, 1964, o il cubano Manuel Octavio Gómez de *La primera carga al machete*, 1969, di fingere la rappresentazione di un passato storico. Riproposto come se ai tempi dell'evento fosse esistito il cinema e narrato con lo stile che un ipotetico cinegiornale dell'epoca avrebbe potuto avere).

Il cinema, dunque, cui ci stiamo qui riferendo non è quello documentario e di attualità, le cui caratteristiche storiografiche abbiamo appena precisato, ma quello affabulativo o di finzione che dir si voglia, i cui termini di rilevanza storica appaiono meno definiti e meno chiari. Il cinema cui ci stiamo qui riferendo è quel cinema narrativo che rientra nel grande alveo della cosiddetta 'fiction': quello, cioè, che si ha ogni qualvolta il 'reale' del profilmico – ciò che insomma si viene a trovare davanti alla cinepresa attiva – viene (denotativamente e connotativamente) usato (e riordinato dalla duplice opzione cinepresa/montaggio) in funzione simbolica per raccontare un evento 'fittizio', non importa se più o meno correlato con la effettiva realtà profilmica (il che attiene semmai, e comunque soltanto, alle modalità

del narrare: realismo, iperrealismo, surrealismo e molti altri 'ismi').

Orbene in tale cinema l'iscrizione 'storica' appare appunto molteplice:

1. Abbiamo innanzitutto, come storicamente determinato, il consueto 'punto di vista del soggetto'. Ovvero la traccia in qualche modo (dal più al meno) autoriale di chi narra.
2. Abbiamo poi, come storicamente determinato, il punto di vista dell'oggetto. Ovvero la vicenda, l'intreccio di psicologie e di eventi 'fittizi', che il film propone.
3. Abbiamo quindi, anche qui come storicamente determinata, la realtà oggettiva del materiale che il film trasforma in realtà simbolica. Ovvero il residuo oggettivo di realtà effettuale del profilmico che nel film permane al di là delle deformazioni che il soggetto narrativo opera per la trasformazione (vorrei dire per la sublimazione) della materialità fisica dell'oggetto in materiale simbolico.

Mi spiego con due esempi: *Ladri di biciclette* (V. De Sica, 1948) e *Germania anno zero* (R. Rossellini, 1948).

La triplice iscrizione 'storica' del film desichiano e del film rosselliniano è così determinata:

1. Punto di vista del soggetto.
 - a) È il punto di vista di De Sica e Zavattini che 'vedono' miseria, disoccupazione e ricerca della dignità del lavoro nella Roma disastata dell'immediato dopoguerra.
 - b) Nel caso del film rosselliniano è il punto di vista di Rossellini il quale giudica il degrado umano che comporta un mondo dove sia perduta l'idea di Dio e dello Spirito.
2. Punto di vista dell'oggetto.
 - a) In *Ladri di biciclette* è la vicenda di un disoccupato cui rubano la bicicletta, suo essenziale strumento per uscire dalla disoccupazione, e del suo tormentoso itinerario nel degrado antropologico della Roma immediatamente postbellica, per recuperare quello strumento di lavoro in un contesto di terribile 'guerra tra i poveri'. In una Roma disadorna e affollata di uomini grigi e malvestiti, di 'messe del povero' e di case di tolleranza, di quartieri di ladri e di mercati di ricettatori.
 - b) In *Germania anno zero* è la vicenda di un ragazzo tedesco che, prosciugato d'ogni pietà in un mondo incapace di pietà, applica anche a

chi lo attornia gli insegnamenti letali dei propri cattivi maestri fino a uccidere il proprio padre, e subito dopo a morire terribilmente suicida nella atroce percezione della propria stessa disumanità. In una Berlino semidistrutta ma sempre piena di sopravvivenze nazista e di odore di morte.

3. Punto di vista del materiale.

a) Nel film desichiano vediamo le immagini oggettive della Roma del 1947-1948; i tram che attraversano le vie ora vuote ora piene di una folla che attende o che si affretta; un clima visivo di precarietà e incertezza; i volti veri di un'umanità uscita da un incubo ma ancora sotto shock. E vediamo un vero disoccupato impersonare il ruolo di un disoccupato.

b) Nel film tedesco di Rossellini vediamo le vere rovine di una Berlino sconfitta; i veri gruppi di scavatori di macerie; i veri volti scavati e alteri di un *Herrenvolk* che si umilia nella sopravvivenza; la realtà visiva di un immane disastro storico. E vediamo i veri volti dei bambini tedeschi nel ruolo di veri bambini tedeschi.

A quasi mezzo secolo di distanza, dunque, quei due film – a prescindere dalla loro qualità estetica – ci documentano ciascuno *tre* volte sulla realtà storica 1947-1948: dal punto di vista degli autori, ovvero della storia delle forme cinematografiche; dal punto di vista del racconto, ossia della storia delle interpretazioni simboliche del mondo; dal punto di vista materiale, ovvero del 'visibile' nella Roma e nella Berlino di quegli anni, e poi a distanza dalla fine del fascismo italiano e del nazismo tedesco. (E su molto altro ancora, naturalmente!).

Se ciò accade nel caso di film sulla contemporaneità, ancora più complesso è il caso di quelle affabulazioni cinematografiche che propongono soggetti non contemporanei o addirittura appartenenti a quel genere cinematografico che si suole impropriamente definire 'storico'. Poiché, in questo caso, abbiamo una sorta di raddoppiamento del 'punto di vista del soggetto' e in qualche modo del 'punto di vista del materiale'. Infatti il soggetto, vivente nell'oggi, se da un lato esprime inevitabilmente un punto di vista sul proprio presente, dall'altro, metaforizzandolo in termini passati, esprime anche un punto di vista sul passato. E il materiale (per esempio gli interpreti), seppur appartiene inderogabilmente al presente, viene mascherato come appartenente al passato che deve fisicamente rievocare.

Chiariamo anche questo caso con due esempi: *Ombre rosse* (J. Ford, 1939) e *La battaglia di Algeri* (G. Pontecorvo, 1966).

1. *Ombre rosse* esprime il punto di vista sul mondo di John Ford: anzi, per meglio dire (con il che siamo a un altro raddoppio) il punto di vista di Ford sul punto di vista sul mondo di Ernest Haycox, l'autore del racconto *Stage to Lordsburg* da cui il film è tratto; o meglio ancora (e lasciamo ad altri il conto dei raddoppi) il punto di vista di John Ford sul punto di vista dello sceneggiatore Dudley Nichols sul punto di vista del racconto di Haycox che a sua volta rilegge e reinterpreta, dal proprio punto di vista, il racconto *Boule de suif* di Guy de Maupassant. Il tutto allegorizzando in una storia del 1880 «un atto di accusa contro l'ipocrisia sociale e contro l'emarginazione che, nel periodo immediatamente precedente il New Deal rooseveltiano, avevano subito molti americani». *Ombre rosse* esprime poi il punto di vista di Ford, di Nichols e di Haycox sulla conquista del West da parte dei pionieri, sulla guerra tra bianchi e indiani, sull'assestarsi di una civiltà fortemente dominata dalla logica primitiva della forza e della (pre)potenza: insomma sull'America del 1880.
2. *Ombre rosse* esprime quindi il punto di vista dell'oggetto (narrativo): un racconto epico, con tanto di eroi e antieroi, di peccatori che si riscattano nel gesto nobile o nell'olocausto generoso, di virtuosi che vengono premiati e di cattivi che vengono puniti. E anche, come si è detto, un'allegoria sulla lotta di classe negli USA dei finali anni Trenta.
3. *Ombre rosse* propone, da un lato, dei materiali rievocativi dell'epica western in coerenza con il punto di vista: ovvero in armonia con l'idea, o con la conoscenza, che Ford ha della società pionieristica americana che precede di quindici anni la sua nascita (il che potrebbe comportare ulteriori raddoppi: poiché potrebbe esprimere: a) la conoscenza storiografica che nel 1939 si ha della conquista del West; b) l'interpretazione e le opzioni che Ford ha operato in tale materiale conoscitivo). E propone, dall'altro, i residui di realtà attuale che Ford ha dovuto mascherare da realtà storica: in alcuni casi con un mascheramento completo (la diligenza, il saloon, il paesotto del West, ecc.); in altri casi con un mascheramento solo parziale e dunque con un'inevitabile attualità (valga per tutti il caso degli attori: come John Wayne

che, pur mascherato da Ringo Kid, resta pur sempre John Wayne o come Claire Trevor, che pur mascherata da Dallas, resta pur sempre Claire Trevor); in altri casi ancora, mediante una trasfigurazione retorica, benché più segretamente e spesso, a prima vista, impercettibilmente, quando la logica del presente allegorizzato prevale sulla logica del passato allegorizzante.

Mutadis mutandis, non è dissimile il caso del film di Pontecorvo.

1. *La battaglia di Algeri* esprime il punto di vista sul mondo di Pontecorvo, il che include la sua visione delle forme del cinema e la sua visione dei rapporti reali degli uomini, in coerenza (se il film è coerente) o in dissonanza (se il film è dissonante) o diversamente (se il film è diverso) con quanto il regista ha espresso nei suoi lavori cinematografici che precedono questo del 1966.

Contemporaneamente, *La battaglia di Algeri* esprime il punto di vista di Pontecorvo su una delle ultime avventure coloniali europee, sulla linea adottata dalla Resistenza algerina nella prospettiva della Liberazione e contro la repressione militare francese, nonché sull'etica e sull'ideologia, all'epoca, delle guerre di liberazione del Terzo Mondo dai residui coloniali. All'epoca. Ma, poiché ogni rievocazione storica – più che mai quando è affabulata e di 'fiction' (e una rievocazione storica, anche quando realizzata con il più rigoroso stile documentaristico, come nel caso del film di cui stiamo parlando, è sempre, in maggiore o minore misura, una 'fiction') – è sempre imbevuta di attualità presente, che in qualche modo metaforizza e allegorizza per ragioni che stanno tutte nell'oggi, anche *La battaglia di Algeri* parla dell'ideologia e dell'etica della lotta di guerriglia 1954-1962 per dire, tramite una generale allegorizzazione storica (appunto), dell'ideologia e dell'etica della lotta di guerriglia (e in generale della lotta politica e dei suoi problemi etici) nel mondo, in pieni anni Sessanta, quando ormai l'Algeria è libera da quattro anni e altri problemi si pongono in altre zone del mondo che libere non sono: dall'America Latina alla Spagna franchista, dal Portogallo salazariano al Sud Africa.

2. *La battaglia di Algeri* esprime poi il punto di vista dell'oggetto (narrativo): una rievocazione delle sottili trame dell'FLN algerino e delle non meno sottili trame della repressione coloniale francese, nella riproposizione solo fino a un certo punto 'fittizia' di un militante sto-

- rico del FLN, Ali La Pointe, e nell'invenzione di un più fittizio Col. Mathieu che, con i suoi *paras*, guida la repressione. Con tutte le alternative oggettive che, nel corso della lotta reale si presentarono: la tortura e il martirio, il terrorismo come strumento di lotta e il sacrificio di sé come testimonianza produttiva di futuro.
3. *La battaglia di Algeri* propone, da un lato, dei materiali rievocativi della vita quotidiana (e della lotta clandestina) nell'Algeri fine anni Cinquanta/inizio anni Sessanta, ovvero immagini di vita algerina negli anni drammatici della guerra che vide fronteggiarsi, senza possibilità di dialogo, liberatori e repressori: in ciò assumendo le connotazioni di un 'film storico', ovvero di una messa in scena cinematografica di quel passato vissuto collettivo che si suole chiamare Storia. E, dall'altro (e anche a prescindere dalle numerose risonanze, logiche, ideologiche, psicologiche, dialogiche e narrative del presente sul passato, ossia della vera ragione del film sul pretesto narrativo che la maschera), gli inevitabili (ma forse anche voluti e comunque calcolati nella loro inevitabilità) residui dell'attualità materiale su cui si fonda il film: il suo profilmico 1966 mascherato da 1954, o '56, o '57, o '60, con quei volti intensi e sofferiti: Yacef Saadi, che è Djafar; Brahim Haggiag che è Ali La Pointe, Mohamed Ben Kassen che è il piccolo Amar, e Jean Martin, che è il colonnello Mathieu, vera e propria figura simbolica di un'Europa che ha saputo battersi contro la tirannia nazista, ma non sa rinunciare alla propria tirannia.

Sovraccarico, dunque, di tracce storiche (più che il quadro, più che il romanzo, più che la pièce teatrale, più forse di qualsiasi altra realtà espressivo-comunicativa estranea alle normali fonti storiografiche), il cinema ha una preziosità storiografica quasi senza pari per quella memoria di oggi che sarà la storia di domani. Preziosità tutta indiretta, naturalmente. E varrà la pena, a questo punto, di fare una divagazione che eviti confusione.

Il cinema in quanto tale, il cinema di fiction si vuol dire, serve alla Storia, ma non fa Storia.

La premessa necessaria su cui si fonda il ragionamento riguarda la natura stessa del cinema, vale a dire di quella pratica cinematografica storicamente costituita quale noi la conosciamo, produciamo e vediamo. Alla base dell'impatto che il cinema ha determinato, e su cui ha costruito il proprio successo di massa, sta la dualità vettoriale del rapporto che esso isti-

tuisce, nello spettatore, tra realtà del mondo e realtà dell'Io: come un sistema simbiotico che, da un lato, tende a integrare lo spettatore nel flusso del film, e, dall'altro, tende a integrare il flusso del film nel flusso psichico dello spettatore. L'*ego involvement*, il coinvolgimento/integrazione fra il mondo psichico dello spettatore e il mondo delle immagini del film, funziona sempre, a tutti i livelli, e per tutti i film, siano essi fatate evasioni, o esotici sopralluoghi, oppure realistiche rievocazioni o documentarie radiografiche. In altri termini, si tratti di un 'thriller' internazionale narrato da Alfred Hitchcock oppure della vita quotidiana dell'eschimese Nanook descritta da Robert Flaherty, lo spettatore non è mai un semplice occhio che vede, e ricompone liberalmente al proprio interno le immagini proposte. Ma è sempre portato *in medias res*: trasformato nell'occhio della cinepresa che vive l'avventura che vede; identificato in questo o in quello dei protagonisti dell'avventura 'vista' dalla cinepresa. O, più spesso, è sdoppiato, in soggetto veggente e in oggetto visto con una 'partecipazione affettiva', come dicono i filmologi, che lo immette nell'ambientazione e nell'azione del film. Per questo il cinema è sempre, inevitabilmente un'avventura dell'immaginario (e mai un'avventura della Storia): dove possono mutare, di spettatore in spettatore, il grado, il livello, la soglia di attenzione, ma non muta – ed è anzi sostanzialmente uguale per tutti – il percorso delle immagini, su cui ciascuno spettatore esercita le proprie proiezioni e identificazioni. Da ciò consegue che, qualsiasi siano la 'fabula' e il 'plot' sviluppati e percorsi, il film si presenta sempre come un passato/presente, ovvero come *una sorta di eterno presente storico*: sia perché la cinepresa, inquadrando essa delle comparse in costume egizio oppure una manifestazione anticolonialista del 1963, ha sempre registrato, fotografandolo, un 'trascorso' evento del pro-filmico, un 'vissuto' della cinepresa; sia perché il cineproiettore – narri esso una vicenda mitologica oppure un evento 'reale' dei nostri giorni – si propone allo spettatore come una 'presente' avventura del suo immaginario, trasportandolo, qui e ora, nel mezzo dell'evento, qualsiasi sia l'epoca in cui (nella rappresentazione) tale evento si è svolto.

In altri termini, mentre la tv trasmette (*può trasmettere*: quando è 'in diretta') l'evento nel suo farsi, il cinema comunica l'evento, sempre, quando è già avvenuto: sia esso una fittizia avventura del fantastico, oppure una reale avventura della vita.

E ne consegue che, laddove la 'convenzione televisiva' distingue tra

avvenimento ‘in differita’ (di cronaca o meno) e avvenimento ‘in diretta’ (si tratti di una notizia, di una varietà, o di un ‘gioco televisivo’), la ‘convenzione cinematografica’ ricostruisce o inventa avvenimenti reali o fittizi ambientati in un ‘passato’ che è dello spettatore e del mondo cui egli appartiene.

Ne derivano alcune conseguenze.

La prima riguarda una tappa essenziale e specifica dello storiografare, il documento.

Tavola ittita o *codex juris justiniane*i, bolla papale o editto imperiale, atto processuale o copia di un giornale clandestino, il documento è la condizione prima dello storiografare. Chi storiografa, e lo fa seriamente, non parte meccanicamente dalla propria visione del mondo, presente e passato, e, sulla base di quella, ‘interpreta’ a proprio comodo i fatti della Storia; parte invece dai fatti, eventi appunto documentati, e, sulla base inoppugnabile di essi, costruisce il proprio percorso storico.

La posizione, l’interpretazione, il giudizio dello storico – ammesso e non necessariamente concesso che storiografare sia giudicare – sono certamente di oggi, ma il documento è certissimamente quello dell’epoca. Lo studioso potrà distorcerne il senso, stravolgerne il significato, piegarlo oltre ogni limite alle proprie intenzioni ideologiche; ma non potrà mutarne il carattere testuale. E il fruitore dell’altrui pratica storiografica potrà financo inserirsi nel gioco e distinguere tra la posizione dello studioso e i documenti che egli cita per suffragarla: e reinterpretarli, trovando, nei documenti stessi, presentati dallo studioso, le ragioni per contrastarlo.

Ma, *nel cinema*, il documento, anche quando ampiamente consultato, non ha rilievo oggettivo: esso, nella migliore delle ipotesi, sta dietro il lavoro letterario (sceneggiatura, soggetto, ecc.). Sullo schermo, il documento in quanto tale non compare. O, quando compare, non è più dato come documento bensì affabulato come rappresentazione: non abbiamo l’editto dell’imperatore, la bolla del Papa, il codice di Giustiniano, la copia autentica e leggibile del giornale clandestino del FLN del 1960, il verbale processuale, la trascrizione della tavoletta ittita; bensì il fittizio imperatore che detta il suo finto editto, il finto Papa che firma la sua falsa bolla, i finti giuristi di un finto Giustiniano che fingono di elaborare il codice, lo pseudotipografo clandestino che mostra al fittizio lettore clandestino la falsa copia del giornale rivoluzionario.

Sembra una differenza da poco, rispetto al libro di storia o al romanzo storico; invece si tratta di una differenza radicale.

Lo storico ricostruisce, a suo modo, il racconto del mondo e cita, per provare la veridicità della propria ricostruzione, il documento; il cineasta affabula anche il documento, e la finzione di cui lo circonda *investe la stessa 'prova documentaria' in un'unica soluzione di 'messa in scena'*.

La seconda conseguenza – strettamente legata alla prima – riguarda invece il carattere specifico della rappresentazione cinematografica. Se è vero, come è vero, quanto ricordato prima sulla ‘convenzione cinematografica’ – sulla dipendenza, cioè, tra la realtà del profilmico (quello che la macchina da presa registra) e la cinepresa (l’‘occhio’ che registra) – è altresì vero, ineluttabilmente, che lo schermo non dice mai come fu il passato, ma come noi possiamo immaginare che esso sia stato; che non narra mai una storia dove non c’è lo spettatore, ma sempre, inevitabilmente, una storia dove lo spettatore è immerso come se partecipasse all’evento; che non documenta mai un fatto, bensì sempre e soltanto l’immaginazione di quel fatto. E questo accade: 1) perché il film si propone sempre, senza eccezione alcuna, come un ‘vissuto’ (della cinepresa e/o del mondo); 2) e perché esso si propone al tempo stesso come un’attualmente vivibile avventura dell’immaginario: dove memoria storica e memoria individuale, eventi accaduti ed eventi possibili, il viaggio nella cronaca di ieri ricostruita e il viaggio nel fantastico di domani ipotizzato, sono tutti portati a uno stesso livello formale di rappresentazione.

Lo spettacolo – poiché di questo si tratta – non viene vissuto come pratica storiografica, ma come riproducibilità dell’attimo, presenza dell’oggetto storico anche in assenza della Storia, immagine mentale del divenire ‘mondano’, eterna ripetibilità e riproducibilità dell’accaduto, illusoria vittoria sulla morte: una mitica ‘invenzione di Morel’ che non cessa mai di rendere perennemente (ri)vivibile il già vissuto.

Il vero, il solo ‘film storico’ nel senso pieno della parola è quello che ricostruisce un’epoca, un evento, un personaggio, basandosi sulle immagini di attualità registrate in quell’epoca, in occasione di quell’evento, davanti a quel personaggio. Il loro assemblaggio, la loro selezione, il loro libero montaggio, saranno certamente l’opera soggettiva di chi storiografa, l’inevitabile – anzi necessario – punto di vista di oggi: ma il ‘vissuto’ di quelle immagini, su cui si fonda il discorso, è un ‘vissuto’ della Storia, cioè del mondo e degli

uomini, non più soltanto della cinepresa, che altrimenti vive ugualmente il fittizio e il reale e assieme li confonde, li livella, li scambia.

Un 'cinema storico' lo si fa, almeno ora e qui, con le reali immagini della Storia. Quello che chiamiamo ugualmente 'storico' è in genere soltanto la droga della nostra inutile e disperata fuga dalle cose: il passato come rivivibile 'nostalgia' del gesto incompiuto, il futuro come realizzabile utopia del desiderio, il presente come vittoria sul tempo e sulla nostra responsabilità quotidiana.

Conclusione quasi provvisoria.

Quello del film non è dunque mai un vero e proprio atto storiografico: il cinema, insomma, non fa mai 'Storia' (nel senso di storiografia), neppure (o forse meno che mai) nel caso del cosiddetto 'film storico'. Esso però – lo abbiamo detto inizialmente – reca sempre inscritta nei propri segni la Storia: nei modi e nelle forme proprie del cinema il film è infatti sempre un documento storicamente rilevante.

Proprio per questo – anche al di là del fatto che ogni film è sempre un pezzo di storia della cultura, anche nei casi peggiori e più degradati – proprio per questo, si diceva, il film va sempre tutelato come un bene storicamente rilevante.

Non tutti gli atti storiografici sono infatti rilevanti. E, in linea di principio, un testo storiografico, particolarmente corrivo, particolarmente ripetitivo, particolarmente improduttivo di conoscenza storica può anche essere non particolarmente tutelato, quando la scelta si imponga e se ne possa comunque tutelare altri, migliori, meno corrivi e meno ripetitivi.

Ma un documento storico, anche minimo, anche apparentemente secondario, anche a un primo esame non particolarmente rilevante, va sempre conservato. Esso fa infatti parte della realtà su cui gli storici presenti e futuri potranno costruire la conoscenza storica, la loro ricostruzione/interpretazione della vicenda umana.

Se, insomma, quello costituito dal film fosse un (semplice) atto storiografico, potremmo forse in qualche caso rinunciare alla sua tutela, alla sua conservazione, alla sua consultabilità. O richiederla, anzi pretenderla, soltanto nell'ambito della conservazione dei beni artistici. Ma, se il cinema non è mai un vero e proprio atto storiografico (salvo nel caso delle attualità documentarie e dei film costruiti sulle attualità documentarie), il film è sempre un documento storico: scalfito in superficie, o inciso profondamente,

esso è comunque sempre ‘toccato’ dalla Storia; anche quando esso è il prodotto più estremisticamente individualistico di un intellettuale rinchiuso nella sua *turris eburnea*, anche quando è la farsa più sgangherata del più scomposto e infurbito giullare. Neppure volendolo, infatti, il cinema riesce a evitare le tracce (più o meno profonde, si capisce) della Storia. Il film è dunque *talora* un documento dell’arte, più *spesso* un documento della cultura (lo è sempre, comunque, nel più vasto senso antropologico del termine ‘cultura’), *sempre* un documento della Storia. Trascurarne tale rilevanza significherebbe trascurare l’eredità della nostra memoria a quelli che verranno dopo di noi. Significherebbe credere che la nostra ‘società senza storia’ (almeno senza storia visibile) debba e possa produrre una società senza storiografia. Equivarrebbe a una resa nella resa. Vorrebbe dire predisporre un mondo senza più passato né futuro, nell’eterna ‘diretta’ del nostro annullamento.

La “filmologia”

La filmologia assume accanto al cinematografo, all'incirca, il posto che la meteorologia mantiene accanto alla navigazione. Essa studia gli *effetti* cinematografici ed evidente, pertanto, è la importanza che acquisterà presso i tecnici, da una parte, e dall'altra, e in maniera preponderante, presso i sociologi, psicologi, economisti, politici, educatori, ecc.⁷

Oggi, anche sulla base della prassi seguita nelle Università italiane dove esiste un insegnamento di Filmologia (Bologna/Lettere, Università della Calabria/Lettere), si può dire che, rispetto agli anni della fondazione, la filmologia è qualcosa di più circoscritto e specifico. Come allora, tuttavia, essa si distingue per essere una metodologia analitica – fortemente composta e virtualmente ‘interdisciplinare’ – il cui oggetto non è tanto il *cinema* quanto il *film*, come realtà espressivo-comunicativa (il suo linguaggio, la sua ‘grammatica’ e la sua ‘sintassi’): una metodologia che punta ad analisi sincroniche, e dunque non storiche, del fenomeno; in ciò differenziandosi nettamente dalla Storia del cinema.

Tale particolare caratteristica della Filmologia la rende fondamentale, a tacer d'altro, per l'apprendimento delle metodologie di *educazione alle immagini audiovisive*: un campo pedagogico che, ormai praticato sistematicamente in quasi tutta la ‘scuola dell'obbligo’ europea (Gran Bretagna, Francia, Spagna, Svezia, Olanda, ecc.) non potrà non esserlo ‘a breve’, e non meno sistematicamente, anche in Italia.

L'apertura della Filmologia nella nostra Facoltà⁸:

⁷ M. VERDONE, *Introduzione alla filmologia*, in «La critica cinematografica», n. 9, 1948, pp. 4-5.

⁸ Miccichè si riferisce alla Facoltà di Lettere dell'Ateneo Roma Tre, in cui era trasferito dall'Università di Siena e in cui sarà tra i fondatori del DAMS. Questo documento è una testimonianza della sua (poi vittoriosa) battaglia per l'introduzione dell'insegnamento di “Filmologia”, inizialmente materia prevista solo da Scienza della Formazione e poi adottata da Lettere e dal DAMS. Incaricato del primo insegnamento di Filmologia sono io, nel 1994 [Vito Zaggarro].

- a) rafforzerebbe di una unità didattico-scientifica l'‘Area dello Spettacolo’ del Corso di Laurea in Lettere, andando così incontro anche alle esplicite esigenze degli studenti;
- b) vista la contemporanea presenza della disciplina nello statuto del Corso di Laurea di Scienze dell'Educazione, arricchirebbe al tempo stesso la gamma disciplinare del settore pedagogico e, dunque, di un altro Corso di Laurea;
- c) differenzerebbe la nostra Facoltà dalle altre similari e confinanti (Roma Sapienza/Lettere, Viterbo/Lingue, Siena/Lettere, Firenze/Lettere, Firenze/ex Magistero, Napoli/Orientale, Pescara/Lingue), dove – sia pure magari anche con doppia cattedra: vedi Sapienza – esiste una sola disciplina del gruppo cinematografico (L2621);
- d) renderebbe, altresì, meno astratta quella prospettiva di *programmazione*, deliberata dalla Facoltà nel proprio piano triennale, dove è stata fatta formale richiesta di un unico nuovo Corso di Laurea, quello in Comunicazione e Spettacolo, richiesta che si trova attualmente inoltrata al MURST e sulla quale, assieme alle altre similari, sta per essere convocata una apposita commissione ministeriale.

Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo

Vi è secondo me un difetto d'impianto in questa serie di conversazioni che gli amici del «Charlie Chaplin» hanno organizzato sul cinema italiano del periodo fascista. Vi è cioè una scansione forse un po' troppo rigida tra i molteplici aspetti di un argomento che si presta, invece, a uno studio unitario e per il quale, anzi, la visione unitaria è condizione di una descrizione chiara e atta a cogliere con efficacia la complessità delle componenti e il senso delle contraddizioni che caratterizzarono il cinema italiano del periodo. E non solo il cinema, ovviamente, ch   esso si trov   a riflettere – s'intende al livello delle sue capacit   di riflessione che in quegli anni erano pi   ridotte che non oggi – quanto succedeva nella cultura e pi   in generale nella stessa vita del paese. Non vi   , ad esempio, possibilit   di intendere appieno la posizione che in quegli anni il mondo cattolico assunse nei confronti del cinema, se non facendone parte della 'qualit  ' di rapporto che i cattolici ebbero allora con la cultura in generale, e ci   pure inserendo nel quadro, da un lato dell'atteggiamento piccolo-borghese della media cultura italiana, e dall'altro dell'assai complesso tipo di opposizione al fascismo che in quei tempi si andava coagulando. Con varie gradazioni e punti di partenza, tra loro distinti e sovente opposti, essa cominci   a farsi pi   percepibile e meno segreta – dopo l'Etiopia e la Spagna – e a tramutarsi da confusa irrequietezza, da umore individuale, da dissenso spesso mantenuto e limitato all'interno del sistema in un pi   compatto magma che l'esperienza bellica avrebbe poi provveduto a indurire e a rendere unitariamente operante.

Pi   specificamente, e per esemplificare ancora, pur accettando, in linea di massima, la collocazione di un Poggioli nell'ambito della cosiddetta 'scuola formalistica', risulterebbe schematico e artificioso separare nettamente certi atteggiamenti e risultati di Poggioli da taluni altri atteggiamenti e risultati che in quegli stessi anni caratterizzarono un certo Blasetti o il primo De Sica di *Un garibaldino al convento* (1942) o di *Teresa venerd  * (1941). Opere e personalit   erano certo chiaramente diverse: ma risentivano tuttavia d'una medesima situazione di incertezza, presupponevano, pi   o meno

consapevolmente, l'atteggiamento forse non ancora critico, ma già pensoso, di una generazione che il fascismo era riuscito a penetrare, a distorcere, a volte a condizionare nei sentimenti più profondi, ma non a intimamente e interamente corrompere. In fondo, se una distinzione si può compiere, in questo ancora informe e contraddittorio agitarsi delle acque apparentemente tranquille dell'«Italieta» che così bene il cinema aveva fino ad allora rappresentato, è con la coscienza del poi e sulla base della biforcazione che con più evidenza risulterà negli anni più duri, dal 1942 al 1945, per diventare nel dopoguerra atteggiamento vitale, movimento di idee e visione di quella che avrebbe dovuto essere la nuova Italia. Se una definizione è possibile essa va dalla battaglia 'attiva' che dalle colonne di «Cinema» vecchia serie andava sempre più acquistando palpabili dimensioni (una battaglia che era già cospirazione, che era già precoscienza della necessità di una lotta frontale, armata e senza possibilità di compromesso), al tentativo del benpensantismo borghese, rappresentato da uomini come Alessandro Blasetti e Mario Camerini, di abbozzare una pacifica ritirata, di almeno eludere i problemi per non essere costretti a prendere posizione, di evitare ogni approccio a una realtà che li avrebbe costretti con la propria urgenza a essere questa volta corrotti e complici, oppure eversori e nemici. La borghesia, che cominciava a non sentirsela più di scegliere o accettare il fascismo, cercava ancora di rinviare il problema per non essere costretta a scegliere il cosciente militare all'opposizione, l'opzione antifascista. È insomma il momento in cui l'Italia media – quella stessa che aveva retto il fascismo – passa dalla passiva accettazione alla passiva resistenza, dal silenzio positivo, o peggio dall'accettazione esplicita, al silenzio negativo, preludio alla opposizione. Questa è, a mio avviso, la linea di demarcazione che separa d'altronde tutto il cinema italiano negli anni tra il 1928 e il 1943. Nel periodo che va dal profilarsi della guerra di Spagna, come 'prova generale' del conflitto mondiale, al 25 luglio, tale linea diventa più netta.

Non a caso certamente – proprio in quegli anni in cui l'Europa prende a infuocarsi, i reduci dalla Spagna tornano, gli antifascisti cominciano a organizzarsi e il conflitto mondiale si avvia a essere inevitabile, con una Italia che, con l'avventura imperialistica (fine dell'inizio, ma anche inizio della fine della mistificazione fascista) ha mostrato ormai apertamente il vero volto del proprio regime – proprio in quegli anni, si diceva, il cinema 'ufficiale' aumenta il proprio potenziale quantitativo, pur restando total-

mente assente sia di fronte alla drammatica realtà politica in atto, sia anche di fronte al mutarsi della più spicciola problematica quotidiana. Ed ecco che cresce il numero dei film, che passano da trenta a cinquanta, da cinquanta a ottanta, da ottanta a novanta, da novanta a cento/centodieci: il regime si sente traballante e intensifica il proprio sforzo propagandistico. Se, come vedremo, cogliere un *quid novi* è possibile, scegliendo e sceverando nella quantità, la norma del cinema italiano di quegli anni è purtuttavia quella del cinema di regime. Aumentano i film e aumentano le silenziose complicità, aumentano i film e aumentano i persuasori occulti del fascismo: un'Italia falsa e manierata, apparentemente intatta da ogni tarlo, acquietata in uno stato di pigra sonnolenza piccolo-borghese, caratterizza questo cinema inutile, dove il camerinismo ed il blasettismo di prima maniera sono divenuti una formula insopportabile, i miti dell'autosufficienza, della pulizia morale della razza e del regime, dell'efficienza autarchica, della vocazione civilizzatrice sono tutti nascosti nelle pieghe di una favolistica idilliaca che accentua ancora di più il provincialismo della cultura nazionale che il fascismo ha volutamente isolato e privato di contatti. Non resta nemmeno un fotogramma di questo cinema costruito su formule, nemmeno capace di giungere ai risultati di cialtronesca efficacia di certo cinema propagandistico tedesco.

Gli autori e le opere che emergono da questo mare di mediocrità incolta sono delle isole, che acquistano però dimensione solo se poste in relazione al contesto, al momento, alla situazione. Di qui il rilievo particolare – e il particolarissimo significato – che assume il cosiddetto formalismo di cui vi hanno in precedenza parlato gli amici Lorenzo Quaglietti e Callisto Cosulich, fenomeno in questa luce forse ancora più rilevante che non il sottile e allusivo dibattito critico-ideologico che si svolge sulle colonne di «Cinema» e nelle pagine di «Bianco e Nero». D'altronde, almeno in taluni autori 'formalisti', già la ricerca delle fonti letterarie assume un rilievo implicitamente polemico: se Capuana o De Marchi vengono fuori in quegli anni (mentre il gruppo «Cinema» si cimenta nel progetto del verghiano *L'amante di Gramigna*) non è certo per una casuale 'riscoperta', ché naturalismo e realismo naturalistico, più che da rifugio, fungono da cosciente occasione anticonformista. Poggioli, ad esempio, se con *Addio giovinezza!* (1940) gioca ancora sulla corda del sentimentalismo decadente e manierato, già in *Sissignora* (1942) opera una svolta abbastanza netta seguendo i moduli di una narrazione naturalistica, appunto, che lo portano alla riscoperta di

un'Italia proletaria, suburbana e antieroica, di sapore del tutto inedito. Non alludiamo qui soltanto alla dimessa figura di quella servetta su cui si concentrano gli egoismi delle zitelle Robbiani (due sorelle Materassi, che anticipano il film che lo stesso Poggioli girerà due anni più tardi), e che per taluni prelude alla disarmata innocenza della Maria di *Umberto D.* (V. De Sica, 1952), quanto piuttosto a quella periferia genovese di una spontaneità non abbellita, fatta di volti e di scorci popolari, di vicoli e di balere, di portuali e di soldati. Incomincia cioè a farsi strada al livello della consapevolezza polemica, la scelta di una realtà italiana da vedere in termini quasi documentaristici, una realtà meno rosea ma ben più autentica di quella, mistificata, che il regime ha portato a va tuttora portando avanti. Nello stesso modo sembrano essere operate le scelte dei soggetti: è difficile, ad esempio, attribuire al Poggioli di *Gelosia* (1942) la sola volontà di uscire dalla descrizione di una realtà immediata che poneva l'alternativa tra un conformistico quadro roseo dell'Italia del '42 e il mettere sé stessi e la propria opera fuori della legge. Vi è invece anche l'intento di interrompere, con una violenza appena velata dal calligrafismo dello stile, la mielata arcadia di legalità zuccherose che caratterizzava fino ad allora gli interessi del cinema italiano con una storia che – ispirata appunto anche essa a uno dei più stimolanti autori della tradizione veristica, il Capuana de *Il Marchese di Roccaverdina* – introduceva gli elementi di rottura del sesso e del delitto. È d'altronde questa la strada che Visconti percorrerà di lì a poco con *Ossessione* (1943), dove la rottura è totale per l'abbandono di ogni velleità calligrafica e per l'ambientazione contemporanea della vicenda (e non solo ovviamente), ma che poco sarebbe spiegabile senza tenere conto anche del fiorire che in quegli anni vi fu, dietro velami esili o pesanti, di ispirazioni e materie che la 'pruderie' perbenistica aveva fino ad allora costretto a evitare. Ispirazioni, comunque, ben lontane da quelli che Brancati definì gli ideali del tempo; le parole d'ordine della caserma: l'ordine, l'obbedienza, la vittoria, che avevano costituito il triplice fulcro di quel *Luciano Serra pilota* dove nel 1938, regista Goffredo Alessandrini e supervisore il figlio del Duce in persona, aveva esordito quale cosceneggiatore uno dei futuri maestri del neorealismo, Roberto Rossellini, allora trentaduenne.

Clangori di trombe, urli di battaglie, passi di eserciti marcianti, gagliardetti al vento venivano ancora usati dal regime sulle piazze d'Italia per tentare di galvanizzare il Paese verso «l'immancabile vittoria». Ma al di fuori

dei cinegiornali del Luce, e di qualche film di propaganda di cui non è rimasta nemmeno memoria dei titoli, i cineasti migliori cercano di defilarsi il più possibile dalla canea. Lo stesso Blasetti, che pure nel 1934 aveva dato con *Vecchia guardia* uno dei pochissimi veri e propri film di regime di tutto il ventennio fascista, preferisce riprendere la strada già iniziata nel '38 con *l'Ettore Fieramosca* e rifugiarsi nelle idilliache fantasie di *Un'avventura di Salvatore Rosa* (1939) o tra i fondali di cartapesta del 'pacifista' *La corona di ferro* (1941). Vale per il Blasetti di questi anni un principio universalmente valido per giudicare il prodotto cinematografico (e ovviamente non solo cinematografico) in periodi di dittatura: i film diventavano rilevanti per ciò che in essi non appariva, più che per quanto in essi appariva. Così *La corona di ferro* ha un certo significato non tanto per la presenza in esso di un esplicito messaggio di pace (che Blasetti ha più volte, successivamente, rivendicato per questo film) quanto per l'assenza di un qualsiasi incitamento alla guerra (e sì che la guerra era in pieno svolgimento: siamo infatti nel 1941). Maggior rilievo acquisteranno assenze e presenze in *Quattro passi tra le nuvole*, che è del 1942, e nel quale il piccolo-borghese sognatore dei fondali di cartapesta e delle eroiche glorie medievali usciva fuori non in orbace e con una coscienza imperiale, ma nei panni assolutamente antieroiici di un commesso viaggiatore. Il protagonista di quello che ancora oggi rimane uno dei migliori risultati blasettiani ha smesso dunque di sognare per rifugiarsi nella favola bella, e più crepuscolarmente piccolo-borghese, della ragazza madre da comprendere e salvare, 'pura' nonostante il 'peccato', tanto da muovere a commossa tenerezza durante una parentesi famigliare dove la commozione sembra a tratti dovere diventare commozione critica, anche se subito sfugge verso nuove commozioni e più semplicistiche lacrimucce. Si affaccia comunque in questo film – e più nella prima che nella seconda parte, dove la storia assume toni quasi fumettistici, seguendo le linee di una sceneggiatura che diventa all'improvviso superficiale o poco elaborata – si affaccia, dicevo, un'Italia in abiti dimessi che sostituiva nettamente al mito della ferezza della stirpe, la realtà pressante dei piccoli problemi quotidiani e delle preoccupazioni materiali. Ovviamente non vi erano in *Quattro passi tra le nuvole* i volti impauriti dalla guerra, il terrore dei bombardamenti che cominciava a farsi strada; ma, proprio in questa atmosfera di tensione bellica, diveniva significativa l'assenza dei passi marziali, delle divise lucide, delle trombe littorie, delle truppe in marcia, dei volti caricati di volitiva sicurezza,

dei Luciano Serra coi baffetti che tornavano e ripartivano trionfatori o degli Abuna Messias che andavano a colonizzare i selvaggi per il bene della patria e della religione. Assumeva cioè rilievo che mancassero i simboli dell'ordine, dell'obbedienza e della vittoria, gli 'ideali' puntualizzati da Brancati.

È comunque qui, piuttostoché nel documentarismo del comandante De Robertis e del primo Rossellini, che vanno ricercati i fermenti nuovi. Debbo anzi dire che sono in completo disaccordo con la linea storiografica che pone film come *Uomini sul fondo* (F. De Robertis, 1941) o *La nave bianca* (R. Rossellini, 1941) tra gli elementi del 'background' neorealistico. In specie De Robertis – che di film di tale genere ne realizzerà quattro: *Alfa Tau!* (1942), *Marinai senza stelle* (1943) e *Uomini e cieli* (1943), oltre a quello citato; tutti prodotti per conto dei Ministeri della Marina e dell'Aeronautica – appare anzi come il perfetto cineasta fascista, uno dei pochi, forse l'unico, che abbia cercato in quel periodo di fare un cinema di regime, che non avesse troppo esplicitamente l'aria d'esserlo, sull'esempio di certo cinema documentaristico nazista e sulla base di precise regole: l'eroe non deve essere un eroe smargiasso, ma un personaggio apparentemente 'qualunque'; l'atmosfera non deve essere artificiosa, ma realistica; la storia non deve essere una storia fittizia, ma il riflettersi della normale quotidianità. Non più di retori, infatti, si aveva bisogno ma di soldati da mandare a morire sui vari fronti. L'imitazione di certe soluzioni tecnico-formali del grande cinema sovietico (cannoni che lentamente si alzano, brevi scorci controluce, marinai in cuccette, comandanti visti con lenti deformanti) si riduceva pertanto a suggestione esterna, anche se interessante. Dietro gli 'uomini sul fondo' o le 'navi bianche' che portavano al sicuro i feriti della patria v'era esplicitamente il cosiddetto 'volto umano' del fascismo, ovvero la pretesa del fascismo di avere un volto umano. E d'altronde la richiesta di un qualcosa che potesse servire da 'propaganda psicologica' risulta dagli stessi documenti del Centro Cinematografico della Marina che aveva commissionato i film.

E neppure si può dire che, nella filmografia degli autori, i film in questione risultassero esperienze aberranti. De Robertis proseguì anche nel dopoguerra, sia pure limitandosi a fare numerosi film sulle imprese dell'esercito (o del controspionaggio) italiano durante il secondo conflitto mondiale. Quanto a Rossellini, che nel lungometraggio aveva esordito nel 1938 collaborando alla sceneggiatura di *Luciano Serra pilota*, l'anno dopo *La nave bianca*, e cioè nel 1942, diresse, su un soggetto di Tito Silvio Mursino

(altri non era, ancora una volta che Vittorio Mussolini) *Un pilota ritorna*, dove si illustravano le imprese dell'«Armata S'agapò» sul fronte greco, quindi trasferì gli interessi sul fronte russo realizzando *L'uomo della croce* (1943), il cui vago umanitarismo cristiano (usato in funzione antisovietica) fu controbilanciato dalla successiva supervisione di un film dal significativo titolo *L'invasore* (N. Giannini, 1943), per comprendere lo spirito del quale basterà dire che in esso erano usate molte sequenze del film *La cittadella degli eroi* di cui era regista niente meno che il nazistissimo Veit Harlan. Solo nel 1945 Roberto Rossellini chiuderà il quinquennio della propria adesione più o meno acritica alla guerra fascista.

Per questo, mentre il quasi quarantenne Rossellini spaziava tra il fronte greco e il fronte russo, appare abbastanza rilevante che il poco più che quarantenne Blasetti, con tanto di passato in orbace e divisa littoria, si limitasse a spaziare in una inedita Italia minore come quella che nel brillante inizio di *Quattro passi tra le nuvole* ritroviamo nella sequenza delle corriere, con quei simpatici dialoghi e quel tono da atmosfera piccolo-borghese e popolare.

Ma la novità c'è soprattutto ne *I bambini ci guardano* (1944), quinto film di Vittorio De Sica, dove il nuovo è veramente preludio a modi nuovissimi d'atteggiarsi nei confronti di una realtà nazionale fino ad allora mistificata e osannata. Già in *Teresa venerdì* – e in *Un garibaldino al convento* – v'erano elementi che preludono a *I bambini ci guardano*; se non altro nell'ironia di certe notazioni e di certi personaggi: la signora, la baronessina, il cagnolino ecc. Erano tuttavia motivi che in quel film risultavano abbastanza insapori dal fumettistico accoppiamento con sdilinquimenti, languori e lacrimucce da collegiale nell'atmosfera da Vicki Baum che permeava tutta la storia. Ne *I bambini ci guardano* c'è invece un rovesciamento totale, in certo qual modo perfino inspiegabile. Non spiegabile comunque soltanto con la presenza, per la prima volta accanto a De Sica, dello sceneggiatore Cesare Zavattini, considerando che peso non molto minore dovette avere nel film un altro cosceneggiatore, Cesare Giulio Viola, autore del romanzo *Pricò* da cui l'opera fu tratta, e cosceneggiatore anche di *Sciuscià* (1946), dove si trovano molti elementi del film, specie negli atteggiamenti dei bambini o dei 'grandi' verso di loro. Il fatto più clamoroso de *I bambini ci guardano* è indubbiamente il superamento del tradizionale conflitto dell'adulterio borghese, fino ad allora rappresentato nel cinema – e non solo nel cinema – o

come occasione di elegante gioco scenico o come motivazione di un discorso moralistico, con risultati sempre conformistici. De Sica trae invece qui spunto dall'adulterio visto dagli occhi di un bambino per criticare la monolitica unità familiare borghese e cattolica, per denunciarne il conformismo. *I bambini ci guardano* è in questo senso il corrispettivo di *Ossessione*, sia pure su una linea completamente diversa. Nel film di Visconti la critica alla società è fatta di sangue, di sensualità esasperata, di foia delittuosa intrisa di umori anarchici. In De Sica tutto è visto con apparente pacata delicatezza, ma non per questo con minore convinzione o meno persuasiva efficacia. E indubbiamente non era casuale quella angolazione inedita che spostava il peso della tragedia su un protagonista nuovo, il bambino – che con la sua sensibilità veniva così meno alla 'maschia' tradizione di una gioventù tutta balilla, discendente da Giovanbattista Peralasso – sulle cui spalle ricadevano responsabilità altrui. L'ipotesi che in Pricò fossero raffigurate le nuove generazioni nate sotto il fascismo e la guerra, nel suicidio del padre l'incapacità della generazione precedente a saper porre rimedio al proprio fallimento, nell'addio addolorato ma deciso del bimbo alla madre l'impossibilità di un colloquio con chi era stata l'origine del dramma, è un'ipotesi suggestiva ma indubbiamente eccessiva se interpretata come metafora interamente, letteralmente e coscientemente voluta dall'autore. Non lo è però se si considera che nella storia della cultura molte sono le opere che, magari con la coscienza del poi, risultano leggibili 'in cifra' anche a prescindere dalla volontà dell'autore. Fermenti e umori di un'epoca, di un determinato momento storico, si riflettono sempre nelle opere, sovente al di là dei poteri di controllo o della cosciente volontà simbolica dell'autore. Così la smarrita solitudine e la sconsolata disperazione di Pricò, che ritroveremo poi nei due ragazzini di *Sciuscià* con in più le ferite della guerra, diventano oggettivamente, lo si voglia o no, un sintomo di generazione, un grido di allarme angosciato per più gravi, più estese e più drammatiche responsabilità («Sono cose che possono influire su tutta la vita», sarà il giudizio del direttore del collegio di Pricò).

Ma anche al di là di quanto ho detto il film è di una ricchezza senza precedenti nel cinema italiano. Si pensi a quell'iniziale riunione del condominio in cui assumono evidenza tutti i piccoli-grandi problemi di vita pratica dei coinquilini, quel «Debbo pur badare ai miei interessi» con cui il ragioniere mette in luce a un tempo e la propria grettezza e la precarietà

del proprio bilancio, a quella conclusione sul problema dell'abolizione dell'ascensore, «Porta una sensibile economia, che in questi tempi non è trascurabile», in cui vi è una pudica allusione alle difficoltà del paese. Né meno efficaci risultano gli elementi caratterizzanti la reazione piccolo-borghese più tipica dell'adulterio, dalla condanna inesorabile che la madre del ragioniere pronuncia, a quel «Vuoi che non possa più tornare in casa? Così hai deciso?» con cui lui riaccoglie la fuggitiva. È quell'efficace coro di comari pettegole, capeggiato dalla portiera, che fa da pari per altro verso alla felicità un po' futile delle lavoranti della zia di Pricò, tutte prese dai loro amori. Mentre la poesia si fa teneramente delicata in sequenze come quella in cui il ragazzo, pur tra mille reticenze, fa capire al padre del ritorno della madre con l'amante, o il racconto acquista una stringata misura morale in quel secco commento («I bambini bisogna sorvegliarli, signora») del carabiniere quando riconsegna Pricò alla madre. Mai prima de *I bambini ci guardano* il cinema italiano aveva rappresentato con tanta completezza e con tanto efficace, e pur delicato, realismo la psicologia borghese, i suoi *idola specus* e *idola theatri*. Del resto non solo rispetto al cinema italiano, sorvegliato a vista dal regime, ma anche di fronte al cinema americano, assai più libero, il film di De Sica appariva profondamente innovatore per quel suo rifiutare la semplice moraletta della favola nonostante la sua tensione morale e la sua apparenza addirittura moralistica. Non certo a caso i giudici del Centro Cattolico Cinematografico classificarono il film «Per adulti con riserva» e con curiosa e forse involontariamente intelligente motivazione. È che i tutori cattolici della morale nazionale (in questo – e solo in questo d'altronde – pienamente d'accordo con i censori fascisti che proibivano rigorosamente la rappresentazione dell'adulterio) avevano ben capito come, dietro quella apparenza di morale tradizionale, accettabile anche secondo i comandamenti e i dogmi di Santa Romana Chiesa, vi fosse nel film una dolce asprezza polemica e come essa trovasse il suo maggiore punto di forza nel concentrare negli occhi di Pricò, a ragioni della sua solitudine, le immagini dell'incapacità paterna a reagire positivamente e ad assumere responsabilità e della irresponsabilità materna. *I bambini ci guardano* è per questo, oltre che uno dei più bei film di De Sica, una delle opere più importanti del cinema italiano pre-neorealista: il corrispettivo di *Ossessione*, dicevo pocanzi, nel senso che è il film della coscienza borghese in crisi, che implica la denuncia della complicità morale col fascismo perché implica e vede criticamente la

morale che la borghesia con il fascismo aveva difeso e per la quale gli aveva dato la propria complicità; laddove *Ossessione* è invece il frutto della chiara antitesi ideologica al fascismo, l'espressione di una trincea già scavata.

Se con *Ossessione* e *I bambini ci guardano* – ma anche, sia pure in misura di gran lunga minore con *Quattro passi tra le nuvole* – inizia una prospettiva nuova per il cinema italiano, va tuttavia detto che si tratta, al momento, di una prospettiva abbastanza isolata. Ma, se in alcuni film del periodo – *Quarta pagina* (Nicola Manzari, 1942), *Campo dei fiori* (Mario Bonnard, 1943), *Avanti c'è posto* dello stesso Bonnard, 1942) ecc. – la visione idillico-trombona era apertamente dichiarata, un qualche altro titolo si può aggiungere di film che hanno elementi positivamente differenziati: primo fra tutti, direi, quel *Fari nella nebbia* (1942), secondo film di Gianni Franciolini. Franciolini era stato per lunghi anni aiuto regista in Francia e il suo film più significativo resta pertanto la traduzione di una esperienza francese nel cinema italiano. Ma la realistica storia che egli raccontava aveva un sapore di autenticità (specie nella definizione degli ambienti e nell'anticonvenzionalità dei personaggi, un gruppo di camionisti) e un vigore che ritroveremo di lì a poco in *Ossessione*, le cui riprese si effettuano proprio mentre l'opera seconda di Franciolini esce. Il film fu trovato particolarmente stimolante da Umberto Barbaro, il cui nome aveva figurato, un paio di anni prima, tra quelli degli sceneggiatori di *La peccatrice* (1940) di Amleto Palermi, dove una dolente figura femminile assumeva rilievo sullo sfondo di un paesaggio campagnolo visto senza i consueti occhiali rosei e in contrasto con il personaggio di un uomo (quello che l'ha indotta al 'peccato') visto con corrusco ed efficace realismo. Dello stesso Palermi è da segnalare *San Giovanni decollato* (1940), girato nello stesso anno de *La peccatrice*, nella cui 'cattiveria' si riflettono alcuni umori e fermenti non conformisti.

C'è insomma in quegli anni nel cinema qualcosa che va mutando e il riflesso di qualcosa che sta per mutare anche fuori del cinema. Una realtà entrata in crisi prende sempre più corpo e acquista talora – come ne *I bambini ci guardano* e in *Ossessione* – una dimensione apertamente critica, denuncia una volontà di pulizia, di rinnovamento, evidenzia i fermenti di un impeto morale che di lì a poco, con la Resistenza armata, diverrà ragione di lotta. Manca ancora una precisa coscienza critica che suggerisca la dimensione dell'«uomo nuovo», che avrebbe dovuto sostituire i cadaveri andati finalmente al cimitero. Ma la vivida ribellione, la sanguigna violenza 'cattiva' di

Ossessione non meno dell'orrore morale e della fermezza di giudizio de *I bambini ci guardano* sono ormai qualcosa di più che un sintomo di mutamento: sono già essi stessi mutamento. Se il film viscontiano, frutto delle polemiche e delle battaglie del gruppo «Cinema», mostra la ribellione che ha trovato finalmente una sua forma, l'opera di De Sica denuncia il risorgere di una coscienza morale in una borghesia stanca di essere presa in giro e prendere in giro essa stessa, di essere complice e a un tempo vittima. La corruzione operata dal regime sulla stessa classe dirigente che ne ha permesso l'avvento al potere è giunta ormai al punto limite: è proprio in film come quello di De Sica (e, in una certa misura, anche nel *Quattro passi tra le nuvole* blasettiano) e quello di Visconti e nel loro essere così simili nel vedere criticamente una medesima realtà che possono essere individuate le ragioni (e anche se si vuole i limiti di equivocità) dell'unità antifascista che darà forza morale alla Resistenza. D'altro canto i tre film li ritroveremo poi – in uno sforzo di analisi tendenziale – nel cinema italiano postbellico: se *Ossessione* contiene già taluni umori del neorealismo, la sua polemica proletaria, la sua disincantata rudezza nel descrivere la realtà, *I bambini ci guardano* poggia su un punto di vista di critica antiborghese 'all'interno del sistema' che ritroveremo a partire dagli anni Cinquanta in tutta una corrente di film susseguenti alla grande fioritura neorealistica, per esempio nel cinema di Antonioni (sia chiaro: stiamo qui facendo dei riferimenti soltanto parziali e limitati a un atteggiamento psicologico, prima ancora che ideologico, degli autori), il suo pessimismo laico, e il suo scavo psicologico che approda alla solitudine del personaggio. Così come al Blasetti di *Quattro passi tra le nuvole* (e non solo a Blasetti ovviamente) si può riferire per l'analisi degli sviluppi che avrà la cosiddetta 'commedia all'italiana' con le sue tenerezze sentimentali e la visione idillico-strapaesana; d'altronde nel dopoguerra sarà lo stesso Blasetti a dare un contributo al 'genere' con film come *La fortuna di essere donna* (1956) e *Peccato che sia una canaglia* (1954).

«Verrà mai quel giorno sospirato – si chiedeva Visconti in una celebre sua nota apparsa su «Cinema» – in cui i cadaveri andranno al cimitero magari con il nostro aiuto?». Nella pur pesante coltre di nebbia che copre la cultura e il cinema italiani del periodo, già si intravede che il 'giorno sospirato' sta per venire. *Ossessione* e *I bambini ci guardano* erano già un funerale in piena regola. Altri cadaveri poi sarebbero venuti e, «il giorno sospirato» non ci sembra questa volta così vicino.

Alberto Lattuada. Un cinema antropomorfico

Lettore attento e fotografo curioso, regista raffinato e scrittore acuto, intellettuale inquieto ma soprattutto privo di pastoie “ideologiche”, Alberto Lattuada è nato nella storia del cinema italiano con un capitolo tutto suo, che registra l’itinerario autonomo di un milanese catapultato dalla forza della storia nel cuore della Cinecittà romana.

Prima di questa sua discesa a Sud, Lattuada fu, assieme ad altri ragazzi suoi coetanei o quasi (da Alberto Mondadori a Mario Monicelli, da Enzo Paci e Luciano Anceschi), uno degli inquieti studenti del liceo Berchet che impensierirono Marinetti e i futuristi attaccandoli sulla rivista giovanile «Camminare»; quindi fu uno dei giovani che, fra il 1938 e il 1940, animarono la rivista «Corrente» (per le cui edizioni pubblicò, nel 1941, a rivista già chiusa, un bellissimo albo di fotografie, «Occhio quadrato») e un solerte studente di Architettura (dopo avere momentaneamente accantonato le aspirazioni cinematografiche, che, già nel 1935-36, lo avevano visto lavorare con Mario Baffico); infine un dinamico aiuto regista (e cosceneggiatore) del Mario Soldati di *Piccolo mondo antico* e del Ferdinando Poggioli di *Sissignora*.

Dopo avere sottovalutato il suo albo fotografico (che piacque al recensore di «Bianco & Nero», Pie- trangeli, ma non a quello di «Cinema», Purificato), il gruppo di cinefili e militanti politici di Piazza della Pilotta – che attorno alla rivista diretta dall’ignaro Vittorio Mussolini si batteva per un cinema attento all’«umanità che soffre e spera» e preparava il viscontiano *Ossessione* – non ebbe esitazione a classificare il giovane esordiente milanese, e la sua opera prima *Giacomo l’idealista* nella “gheënnà” del formalismo e del calligrafismo, sottovalutandone, con miope ideologismo, la forte polemica sociale e ignorando persino che, nella prefazione a «Occhio quadrato» (marzo 1941) Lattuada aveva scritto:

«Nel fotografare ho cercato di tener sempre vivo il rapporto dell’uomo con le cose». Vale a dire qualcosa di non molto distante da ciò che avrebbe scritto, di lì a poco (autunno 1943), Luchino Visconti nel suo *Cinema antropomorfo*: «Al cinema mi ha portato soprattutto l’impegno di raccontare

storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse». Poi venne la fine della guerra (Lattuada vi partecipò con un documentario militante *La nostra guerra*, sull'8 settembre 1943) e, con il dopoguerra, esplose la dinamica neorealista. Lattuada ne fu partecipe condividendone soprattutto l'impegno morale e sociale, ma con molta autonomia: da *Il bandito* (1946) a *Gli italiani si voltano*, l'elzeviro con cui il regista partecipa al film-manifesto neorealista di Cesare Zavattini, *Amore in città*, l'analisi del neorealismo lattuadiano (come è noto, pur uniti da una comune «etica dell'estetica», tanti furono i neorealismi quanti furono i neorealisti), riserva ancora molte sorprese; soprattutto per la felice commistione (specie nei suoi titoli più significativi, *Il mulino del Po*, *Il delitto di Giovanni Episcopo*, *Il cappotto*) fra sguardo realistico e raffinata formalizzazione, sensibilità alle problematiche del presente e memoria letteraria, impegno ideale e rigore culturale. Nel 1954, il polemico *La spiaggia* segna una svolta e preannuncia lo spostarsi dell'attenzione di Lattuada dalla cronaca (e dalla Storia vista come annuncio della cronaca presente) verso il costume, soprattutto quello medio-borghese ma non soltanto. È il Lattuada che va dall'evocazione dei primi «dolci inganni» amorosi al vitellonismo lacustre della provincia di Piero Chiara, dalla pungente satira della mafia alle raffinatezze erotiche delle commedie alle soglie degli anni Ottanta. Il suo è un cinema eclettico ed elegante: particolarmente felice quando offre le sue belle riletture di testi letterari, da Piovene a Machiavelli, da Puškin a Bulgakov, da Čechov a Brancati, ma mai dimentico di quelle premesse «umanistiche» espresse nella prefazione a «Occhio quadrato», che anche a distanza di anni appare come un'enunciazione di «etica dell'estetica» cui il cineasta si è mantenuto sempre fedele.

In questo protagonista della Decima Musa italiana, il punto di vista resta quello dell'uomo, di cui il regista mette in luce pregi e difetti, sorridendo di tic e di lapsus. Senza moralismi ma con una laica, esemplare moralità. Perché anche per Lattuada l'uomo è misura di tutte le cose.

(1995)

Dopo gli anni Novanta: verso il cinema del nuovo millennio

Sarà forse per i tanti zeri, ma il 2000 implica, quasi inevitabilmente, bilanci epocali. E, come se si volesse parlare soltanto del cinema italiano della stagione, sarebbe impossibile farlo senza procedere lungo la linea di un bilancio degli anni Novanta. D'altronde, si sa: per quanto la nettezza numerica della data sembri indiscutibilmente perentoria, gli anni, i decenni, i secoli e i millenni sono un *hortus conclusus* solo per il Barbanera e gli altri calendari, oppure per i veggenti che sì, e ci, dilettono di previsioni periodiche. Per lo storico, la durata dei fenomeni non corrisponde quasi mai alle aperture e alle chiusure del calendario ed è solo per comodità espositiva che anche gli storici si adattano, talora, a parlare della letteratura dell'Ottocento, della musica del Settecento o della pittura del Seicento. Da un punto di vista effettivo la Storia, come la Natura, non fa salti e, quando li fa, non corrispondono affatto, non necessariamente, alle scadenze annuali, decennali, secolari e, meno che mai, millenarie. Così, molti fenomeni degli anni Novanta non sono che il proseguimento ininterrotto degli stessi fenomeni negli anni Ottanta e proseguono, ininterrotti, nel 2000 e magari oltre. Ciò vale anche per il cinema italiano cui, dopo un eventuale periodo 1976⁹-1993¹⁰, segue eventualmente un periodo 1994-2000 (ed oltre; cioè: il *terminus ad quem* non può essere oggetto di previsioni). Eppure pochi si sono sottratti alla tentazione di chiudere il 31 dicembre 1999 le dinamiche degli anni Novanta e di proporre un bilancio del decennio, come se, necessariamente, i fenomeni si fossero repentinamente interrotti con l'ultima Notte di San Silvestro del millennio e avessero presentato, dal giorno dopo, un volto rinnovato e innovativo. È accaduto, manco a dirlo, anche nel cinema, il che costringe anche noi, volendo parlare del 2000, a tenere conto dei molti bilanci e consuntivi cinematografici fatti, primo fra tutti quello, il più recente e il più or-

⁹ Sentenza della Corte Costituzionale sulla libertà di antenna.

¹⁰ Nel 1994 viene approvata una nuova Legge sul cinema, la n. 153, che modifica profondamente la preesistente legge 1213.

ganizzato, proposto nella terza decade di giugno a Pesaro.

A Pesaro 2000, infatti (facendo d'altronde coerentemente seguito ai bilanci degli anni Settanta e, successivamente, degli anni Ottanta, avutisi negli scorsi anni), l'Evento Speciale, per la quattordicesima volta parallelo alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, giunta per proprio conto alla trentaseiesima edizione, è stato monograficamente dedicato al cinema italiano degli anni Novanta con una 'retrospettiva' di oltre una sessantina di titoli, fra lunghi e cortometraggi – dagli esplicitamente 'sperimentali', come *Sorrisi asmatici – Fiori del destino* (T. De Bernardi, 1997), *Giro di lune fra terra e mare* (G.M. Gaudino, 1997), *Totò che visse due volte* (D. Cipri, F. Maresco, 1998), alle commedie tradizionali come *Ovosodo* (P. Virzì, 1997), *I laureati* (L. Pieraccioni, 1995), *Americano rosso* (A. D'Alatri, 1991) –, decine di autori, oltre ai citati, quali (in ordine di programmazione) Marco Bellocchio, Massimo Gaudioso-Eugenio Cappuccio-Fabio Nunziata, Giuseppe Tornatore, Nanni Moretti, Guido Chiesa, Davide Ferrario, Daniele Segre, Giuseppe Bertolucci, Bernardo Bertolucci, Antonietta De Lillo, Pappi Corsicato, Mario Martone, Roberta Torre, Emidio Greco, Ettore Scola, Michelangelo Antonioni (e Wim Wenders), Federico Fellini, Gabriele Salvatores, Eros Puglielli, Fabrizio Bentivoglio, Marco Risi, Antonio Capuano, Gianni Zanasi, Luigi Faccini, Francesca Archibugi, Enzo Monteleone, Marco Bechis, Franco Piavoli, Rolando Stefanelli, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, Maurizio Zaccaro, Gianluca M. Tavarrelli, Giuseppe Piccioni, Michele Placido, Paolo Benvenuti, Cristina Comencini, Carlo Verdone, Mimmo Calopresti, Matteo Garrone, Pupi Avati, Francesco Maselli, Pasquale Pozzessere, Gianni Amelio, Silvio Soldini, Peter Del Monte, Carlo Mazzacurati, Davide Marengo, Sergio Rubini, Roberto Faenza, Roberto Benigni, Paolo e Vittorio Taviani, Daniele Luchetti, Fabio Segatori, e una 'tavola rotonda' conclusiva, affollata di autori e critici, intitolata *Elogio del cinema italiano?*, dove il punto interrogativo serviva soltanto ad allentare, con l'ombra di un educato dubbio metodologico, l'implicita, e paradossale, perentorietà dell'affermazione.

A supplemento del tutto soccorreva – oltre al ricco catalogo con le schede dei film in programma – un volumone di 518 pagine, curato dallo stesso animatore della rassegna, Vito Zagarrò, ricco, a partire dai preziosi apparati statistici e descrittivi, di una quarantina di saggi, ciascuno dei quali, naturalmente, andava per proprio conto, a seconda del demone che aveva

ispirato il saggista, non soltanto quanto a tema scelto, metodologia critica adottata, giudizio sull'autore o sul film preso in considerazione – il che è, tutto sommato, ovvio – ma anche quanto all'esplicito, o implicito, giudizio sulla vera materia del contendere, ovvero il cinema italiano degli anni Novanta, che d'altronde il titolo del libro voluto dal curatore – dopo i volumi dedicati al «cinema del riflusso»¹¹ (gli anni Settanta) e agli «schermi opachi»¹² (gli anni Ottanta) – definiva, senza prendere apertamente partito, «cinema della transizione»¹³, ma che alcuni autori giudicavano negativamente mentre altri elogiavano comparandolo niente meno che al cinema della stagione neorealistica e a quello degli anni Sessanta.

Che gli anni Novanta siano un decennio di 'transizione' lo hanno scritto, più o meno chiaramente, in molti; ma lo ha affermato in modo particolarmente chiaro, e motivato, lo storico Rosario Villari così, in chiave gramsciana, argomentando:

«Siamo in una fase in cui sono crollate le vecchie strutture, e ci stiamo muovendo alla ricerca di nuovi scenari. La chiamerei il “decennio di transizione”. La formula della 'transizione' può essere facile, tutto è transizione, ovviamente. Ma in questi anni, la nozione è particolarmente calzante, perché tu vedi le strutture vecchie che sono tramontate, ma non vedi all'orizzonte quelle nuove, non vedi l'approdo. Da qui il senso del disagio, ma anche il bisogno di tanta fantasia, che ci vorrà per trasformare, in maniera non conservatrice, l'esistente».

Tuttavia la definizione degli anni Novanta come complessiva stagione di 'transizione', considerando, internazionalmente, il crollo definitivo del sistema comunista con cui si chiudono gli anni Ottanta, senza che l'assetto del pur trionfante capitalismo trovi nel decennio un equilibrio apprezzabilmente duraturo, e considerando, nazionalmente, il tracollo delle forze politiche che avevano dominato la Prima Repubblica (Dc e Psi in primo luogo, ma anche Pci e partiti minori, per quanto con minore disastrosità), senza che a fine decennio siano ancora definiti gli orizzonti della Seconda

¹¹ *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, a cura di L. Micciché, Marsilio, Venezia 1997.

¹² *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, a cura di L. Micciché, Marsilio, Venezia 1998.

¹³ *Il cinema della transizione. Scenari italiani degli anni Novanta*, a cura di V. Zagarrò, Marsilio, Venezia 2000.

Repubblica, sembra adattarsi alla perfezione al complesso quadro politico, planetario e nazionale, ma assai meno, per non dire niente affatto, al quadro cinematografico. Qui, infatti, il «crollo delle vecchie strutture» di cui parla Villari non si è manifestato né alla fine degli anni Ottanta, né all'inizio degli anni Novanta, bensì nella seconda parte degli anni Settanta: quando la sentenza della Corte Costituzionale sulla liberalizzazione dell'etere ha dato avvio a un processo di riassetto mediologico che non appare predestinato a determinare 'a breve' equilibri nuovi e apprezzabilmente duraturi. Almeno fino a quando (2005? 2010?) non risulti più definito l'orizzonte domanda/offerta di beni audiovisivi, conseguente all'espansione continentale, se non planetaria, delle nuove tecnologie di veicolazione dei prodotti cinematografici, televisivi e, in generale, di immagini dinamiche sonorizzate, incluso un per lo meno primo punto di arrivo della diffusione dei beni audiovisivi online. Basti soltanto un esempio a tale ultimo proposito: la trasmissione online di film cinematografici è già fin da ora virtualmente possibile e, in qualche raro caso, praticata. La limitano non tanto o soltanto i pur rilevantissimi ostacoli tecnologici ancora esistenti a una soddisfacente *definizione* delle immagini, per così dire, 'web-veicolate' (definizione a tutt'oggi inferiore non soltanto a quella del cinema in sala ma anche a quella teletrasmessa, a quella di un buon DVD-Rom o anche solo di una usuale cassetta VHS), ma insormontabili questioni di diritti, che sono lontanissime dall'essere risolte, benché in molti convegni trattate e discusse senza che appaia, anche solo *in nuce*, una qualche soddisfacente soluzione giuridica. Tuttavia non è pensabile che l'ostacolo giuridico riesca a fermare ancora a lungo la spinta incontenibile del progresso tecnologico: inevitabilmente sarà la sovrastruttura giuridica ad adattarsi alla possente struttura di interessi economici planetari che c'è dietro il sistema. E, quando ciò accadrà – questione di pochissimi anni, certamente entro il primo decennio del 2000 – sarà una nuova rivoluzione, nel sistema offerta/domanda di beni audiovisivi e, più che mai, per il sistema cinematografico entrato in crisi negli anni Settanta, ma questa volta incluso l'impero cinematografico USA, che invece, dagli anni Settanta in poi, è andato finora rafforzando la propria egemonia – almeno apparentemente lontanissima da ogni minaccia di crisi – su tutto il pianeta.

Non dunque un «cinema *di* transizione», quello italiano degli anni Novanta, ma al più un «cinema *della* transizione», ovvero un cinema che in

qualche modo rispecchia le molte incertezze – diciamo pure il ‘disagio’ – di una transizione ‘storico-politica’ dagli esiti finali indefiniti e indefinibili? È proprio questo il punto su cui si registrano i maggiori dissensi, le opinioni divergenti, i giudizi anche radicalmente antitetici.

Intendiamoci: su almeno due punti vi sono ampi margini di consenso. Il primo è la crisi, per così dire, merceologica della cinematografia nazionale.

Nei primi anni Settanta, ancora sulla spinta della fiorente progressivamente sempre più notevole del decennio precedente, il cinema aveva nel nostro mercato un bacino di utenza, secondo nel mondo industriale occidentale soltanto a quello degli USA, che contava tra un minimo di 513 milioni di biglietti (1975) e un massimo di 553 milioni di biglietti (1972); e, quel che più conta, la percentuale di mercato che, sull’insieme, spettava al film italiano (e di coproduzione maggioritaria italiana) si manteneva intorno al 60%: in altre parole sulla media di 536 milioni di biglietti annui del periodo 1970-1975, poco meno di 322 milioni di biglietti andavano alla cinematografia nazionale, che d’altronde offriva fra il 40,6% (1975) e il 52,2% (1972) dei titoli in circolazione.

Nel corso degli anni Novanta il bacino di utenza cinematografica rappresentato dal nostro mercato ha perduto ogni primato ed è ridotto a meno di un quinto di quello dei primi anni Settanta, oscillando fra punte minime di 83 milioni di biglietti (1992) e punte massime di 118 milioni di biglietti (1998), con una media annuale, per il periodo 1990-1998, di 95,5 milioni di biglietti; ma, quel che più conta, è che la percentuale di mercato che, sull’insieme, spetta al film italiano ha subito un impressionante tracollo. Già nel corso degli anni Ottanta essa era andata diminuendo, dal 43,5% del 1980 al 21,7% del 1989; nel periodo 1990-1998 essa ha tenuto una media del 24%, con la punta minima del 17,1% (1993) e la punta massima, isolata, del 32,9% (1997: grazie al peso di due o tre successi natalizi).

Ora, poiché il 24,7% di 95,5 milioni di biglietti – la citata media degli anni Novanta – equivale a poco meno di 23 milioni di biglietti, la formula del tracollo merceologico del cinema italiano, dai secondi anni Settanta a oggi è drammaticamente semplice: il cinema italiano degli anni Novanta ha mediamente avuto meno di un quattordicesimo (da 332 milioni, media 1970-1975, a 23 milioni, media 1990-1998) degli spettatori dei primi anni Settanta, mentre lo stesso numero dei film italiani in offerta scendeva (con

una sola punta del 42,1% nel 1994) al 30-32%, essendo d'altronde ridotta la quantità dei film nazionali prodotti, che negli anni 1994-1998 si è mantenuta costantemente sotto le 100 unità annue (punta massima 1996 con 99 film, punta minima 1995 con 75).

Ma un così significativo ridimensionamento del mercato nazionale (meno di un quattordicesimo delle stagioni 1970-1975, si è detto), corrispondendo a una diminuzione assai meno rilevante – e comunque assolutamente non proporzionata – del circolante cinematografico autoctono (negli anni Novanta oscillante fra i circa due quinti e i circa tre quinti dei film 1970-1975) implica necessariamente una vistosa perdita delle redditività dei singoli film nel mercato nazionale. Secondo una valutazione statisticamente astratta, infatti, i quasi 100 titoli annui mediamente prodotti negli anni Novanta dispongono di meno di 230.000 spettatori cadauno, mentre i meno di 250 titoli mediamente prodotti nel primo quinquennio degli anni Settanta disponevano di 1.300.000 spettatori cadauno. Secondo una valutazione concreta, invece, i film italiani che recuperano il costo di produzione nel mercato nazionale si contano annualmente sulle dita delle mani, mentre altri recuperano soltanto grazie – oltre che alle non molte vendite all'estero – alle vendite televisive e 'home video'. Una netta maggioranza rimane assai lontana dal recupero dei costi, e non determina catene ininterrotte di fallimenti soltanto grazie ai finanziamenti statali: ai «film di interesse nazionale» (virtualmente a fondo perduto, quando il mercato non consenta il recupero; legge n. 153/1994), al giovane cinema (ex art. 8 della legge 153) e ai «film di produzione nazionale»; ovvero, dal 1994 al 1999, 216 titoli finanziati per 570,988 miliardi, 31 titoli finanziati per 39,44 miliardi e 107 titoli finanziati per 245,137 miliardi; in sintesi, un totale di 354 titoli (sui 556 del periodo) per complessivi 855,565 miliardi (ovvero il 37% dei 2.206 miliardi corrispondenti al costo complessivo della produzione cinematografica italiana del periodo).

Appare ovvio l'altro dato consensuale: che, stando così drammaticamente le cose sul piano finanziario e della redditività di mercato, l'andamento medio (e complessivo) della produzione cinematografica in Italia tende merceologicamente a guardare, uniformandovisi, al consumo televisivo (e home video) che è l'unico percorso alternativo a quello, sempre più ristretto, dei 30 milioni di spettatori-biglietto del cinema (italiano) in sala. Di qui l'immissione continua sul grande schermo, in ispecie nel settore dei

‘comici’, di personaggi resi popolari dal piccolo schermo (nel 1997 il modestissimo *Tre uomini e una gamba*, con i televisivi Aldo, Giovanni e Giacomo, fu uno dei tre maggiori successi stagionali), il progressivo assestarsi della ‘scrittura cinematografica’ sui canoni di una semplificata ‘scrittura televisiva’, la consegna del nostro cinema nelle mani di Mediaset e del Cecchi Gori Group, che operano con organizzazioni integrate (nonostante i timidi provvedimenti antimonopolio) e con relevantissimi interessi televisivi. Senza che, contrariamente a quanto si andò facendo a Viale Mazzini tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta, emerga una apprezzabile ‘politica cinematografica’ della tv statale che ridia al cinema un poco del molto che gli ha sottratto negli anni. Vero è che, proprio a tal fine, e su pressione sia politica che delle categorie, la Rai ha promosso recentemente una apposita società, Rai-Cinema, presieduta da Giuliano Montaldo, che dovrebbe operare appunto nel settore. Ma è ancora troppo presto per valutare i risultati dell’iniziativa che appariranno chiari dopo almeno un paio di anni. Nel decennio che ha chiuso il secolo e il millennio, comunque, sia la tv privata che pubblica hanno continuato a prendere dal cinema e quasi mai a dare.

In questo stato, e nel clima sfiduciato che ne consegue, si è posto, in diverse occasioni (di cui l’Evento Speciale di Pesaro è solo l’ultima), il problema di una valutazione culturale del cinema italiano: discorso complesso perché, se da un lato, è quasi inevitabile che una crisi merceologica così acuta abbia anche rilevanti conseguenze sull’ispirazione degli autori, sulle scelte tematiche e problematiche dei soggetti, sulla concreta fattibilità di alcuni progetti, magari anche molto belli, ma improponibili in un sistema produttivo che può contare sulla piena redditività di mercato di non più di una decina di film nazionali, dall’altro, la severità di alcuni giudizi stranieri (si veda il costante atteggiamento reiettivo del Festival di Berlino e, nel 2000, anche del Festival di Cannes, nei confronti del nostro cinema), l’interesse estero costante verso i nostri grandi ‘classici’ (gli Antonioni, i Fellini, i Visconti per i quali la domanda ‘retrospettiva’ non solo non diminuisce ma cresce) ma nettamente calante verso il contemporaneo cinema italiano, sembrano suffragare che la crisi del cinema italiano investa anche la sua qualità culturale.

D’altronde il quadro economico-merceologico-produttivo comporta conseguenze non irrilevanti sui cosiddetti ‘modi di produzione’. Ovvero,

per citare un altro lavoro¹⁴ del curatore della rassegna pesarese, Vito Zaggarro, che sa bene di cosa parla perché è anche un regista cinematografico: a livello di *sceneggiatura*, per cui «non si lavora abbastanza sul soggetto e sul trattamento, non scrivono sufficienti stesure della sceneggiatura»¹⁵; a livello del *lavoro con gli attori*, che «il regista [...] vede magari solo il giorno della ripresa», quando «per le prove deve sottrarre tempo prezioso al rapporto con il direttore della fotografia e con il resto della troupe che ha mille problemi»¹⁶; a livello della *preparazione*, che «praticamente non esiste: in quel precipitare improvviso la preparazione è solo un rituale frettoloso»; a livello di *regia*, dato che, «ammesso che i basilari ci siano, il regista, una volta chiuso il pacchetto finanziario del film è già cotto. È talmente stressato da ansie inenarrabili, da umiliazioni irripetibili ma necessarie a fare partire il progetto, è talmente stanco da mesi di sceneggiatura, sfinito dalla guerriglia con la produzione, che dovrebbe (ora) andare in vacanza. E invece la fatica comincia solo adesso»; a livello di *edizione* che «di solito non è messa in bilancio» come se il film potesse «montarsi da sé, una volta girato, per auto-poiesi. Ed è invece il momento più delicato...»¹⁷; per finire a livello di *distribuzione, lancio, veicolazione in sala* dove tutti i nodi vengono al pettine perché per il lancio mancano i soldi (mentre – aggiungiamo noi – per un prodotto *made in USA*, da lanciare nel nostro mercato coloniale, il budget pubblicitario e di ‘lancio’ è in genere superiore al costo di produzione medio di un intero nostro lungometraggio!), perché l’ esercente vede il cinema italiano con preventivo orrore e comunque appena può smonta il film, perché il pubblico diffida del film nazionale, perché non c’è più la critica, perché – aggiungiamo noi – la tv dedica finali di TG e ampie interviste a qualsiasi *trash-film* americano, purché divistico e chiassoso, ma al cinema italiano non dedica neppure uno sguardo distratto.

Così stando le cose quanto a ‘modi di produzione’, e date le premesse del quadro economico-merceologico, va dunque invece considerato un vero

¹⁴ ID., *Cinema italiano anni novanta*, Marsilio, Venezia 1998.

¹⁵ V. ZAGGARRO, “Morte e rinascita del ‘mestiere’. Sceneggiatori e sceneggiature anni ’80-’90”. In *Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, a cura di M. Comand, pp. 221-263. Lindau, Torino 2006.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

e proprio miracolo il fatto che il cinema italiano, nonostante l'emarginazione interna ed esterna, sopravviva; che, nonostante tutto, siano stati realizzati e siano usciti nel periodo 1990-1999 circa 950 lungometraggi; che bene o male molti 'registi d'insuccesso' (insuccesso merceologico, s'intende) abbiano potuto continuare a lavorare, che non pochi abbiano potuto esordire (fra cui, per limitarmi ad alcuni fra i più recenti, Gabriele Muccino, Riccardo Milani, Alessandro Piva, Giovanni Davide Maderna, Nina Di Majo, Luciano Ligabue, Anna Di Francisca), che alcuni esordienti di fine anni Ottanta o d'inizio anni Novanta abbiano ormai una filmografia apprezzabile (per fare qualche esempio: Silvio Soldini, Cristina Comencini, Sergio Rubini, Michele Placido, Marco Bechis, Maurizio Zaccaro, Giuseppe Piccioni, Guido Chiesa, Daniele Luchetti, Francesca Archibugi, Wilma Labate, Mario Martone, Massimo Mazzucco, Carlo Mazzacurati, Pasquale Pozzessere, Vito Zaggarro, Massimo Martella, Francesco Calogero, Paolo Virzì, Gianluca Maria Tavarelli, Mimmo Calopresti, Leonardo Pieraccioni, Davide Ferrario, Antonio Grimaldi, Claudio Caligari, Antonio Capuano, Sandro Cecca, Enzo Monteleone, Fulvio Wetzl, Giovanni Veronesi, Salvatore Maira, Marco Tullio Giordana, Egidio Eronico, Alessandro D'Alatri, Giacomo Campiotti); che siano sempre attivi, accanto ai 'classici' (rivisitando l'elenco fatto da Callisto Cosulich nel saggio *Un grande avvenire dietro le spalle*, apparso nel citato volume 'pesarese': Michelangelo Antonioni, Damiano Damiani, Luciano Emmer, Franco Giraldi, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Mario Monicelli, Ermanno Olmi, Dino Risi, Francesco Rosi, Ettore Scola, Alberto Sordi, Paolo e Vittorio Taviani, Lina Wertmüller, Franco Zeffirelli, cui vanno comunque aggiunti Roberto Faenza, Marco Bellocchio e Bernardo Bertolucci), gli oramai quasi 'classici' esordienti degli anni Settanta/inizio anni Ottanta (ovvero, citando a memoria: Gianni Amelio, Luigi Faccini, Nanni Moretti, Gabriele Salvatores, Salvatore Piscicelli, Peter Del Monte, Carlo Verdone, Giuseppe Bertolucci, Giuseppe Tornatore, Marco Risi, Francesco Nuti, Alessandro Benvenuti, Roberto Benigni, Maurizio Nichetti), che esista perfino una tendenza autoriale, parzialmente o radicalmente, 'sperimentale' (Silvano Agosti, Gianni Amelio, Paolo Benvenuti, Giuseppe Bertolucci, Ciprì & Maresco, Pappi Corsicato, Tonino De Bernardi, Antonietta De Lillo, Giuseppe Gaudino, Gianikian & Lucchi, Franco Piavoli, Roberta Torre, per non fare che qualche nome).

Naturalmente chi afferma (si è sentita anche questa!) che il cinema

italiano degli anni Novanta ha la stessa 'qualità' e lo stesso 'livello' del cinema neorealistico (quando erano nel fiore dell'attività Rossellini, Visconti, De Sica-Zavattini e si contavano capolavori come, nel 1947-1948, *Germania anno zero*, 1948, *Ladri di biciclette*, 1948, e *La terra trema*, 1948) o del cinema degli anni Sessanta (quando uscivano *Rocco e i suoi fratelli*, 1960, e *Il Gattopardo*, 1963, *La dolce vita*, 1960, e *8½*, 1963, *L'avventura*, 1960, e *La notte*, 1961) dà letteralmente i numeri. Benché un simpatico *cinéphile* transalpino, Alain Bichon, solerte autore di un dizionarietto d'amore verso il cinema italiano¹⁸ abbia contato fra quei 950 titoli degli anni Novanta una impressionante messe di «chefs-d'œuvre absolus» (dovuta soltanto a un uso fortemente improprio della definizione di 'capolavoro'), il cinema italiano dello scorso decennio è lontano anni luce dai grandi capolavori (questa volta, sì!) del cinema italiano dei secondi anni Quaranta e dei due decenni successivi, né mi pare che ci siano in giro molti Antonioni, De Sica, Fellini, Rossellini o Visconti.

Tuttavia la constatazione, ancorché doverosa (e da ribadire, di fronte ai 'capolavoristi' incontrollati, pronti a vedere uno straordinario capo d'opera in ogni film appena dignitoso) non può motivare un giudizio negativo sulla qualità del contemporaneo cinema italiano: anche in Francia gli attuali cineasti di punta sembrano alquanto lontani dal gruppo che si affacciò tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta (Godard, Truffaut, Resnais, Rohmer, ecc.); e in Germania la nuova generazione cinematografica appare distante da quel nutrito novero di cineasti (da Kluge a Fassbinder, da Reitz a Herzog) che affollò il nuovo cinema tedesco; mentre i migliori registi britannici, da Stephen Frears a Kenneth Loach, sono della generazione che esordì, rispettivamente, agli albori degli anni Ottanta e agli albori degli anni Settanta. Insomma, nel cinema, né più né meno che nell'arte, nella musica, nella letteratura o nel teatro, vi sono stagioni quantitativamente e qualitativamente ricche di talenti e stagioni decisamente più povere, per quantità e qualità degli autori; ma questo è un dato del tutto fisiologico che non può né costernare né motivare scandalo.

Ciò che semmai più importa è la qualità media dell'ispirazione, la prevalenza media dei soggetti, la frequenza di storie, sentimenti e personaggi

¹⁸ A. BICHON, *Les années Moretti: Dictionnaire des cinéastes italiens 1975-1999*, Acadra Distribution, Annecy 1999.

di un certo tipo e, soprattutto, la corrispondenza fra gli umori e i problemi reali del Paese e quanto di essi trova una qualche, diretta o indiretta, specularità sugli schermi. Se essi furono decisamente opachi nel decennio che precede gli anni Novanta, lo stesso giudizio apparirebbe ingiusto negli anni Novanta, in ispecie da quando l'entrata in vigore di un nuovo sistema di sovvenzioni e finanziamenti (a far data dal 1994, cioè) ha dato un relativo nuovo impulso alla produzione, non senza qualche eco positiva sul mercato. Ora è ben chiaro che quello della produzione filmica (ma gettiamo uno sguardo meno occasionale sulla produzione letteraria e riparliamone) è il terreno che più sembra risentire di «venti anni di disimpegno sociale e morale» (Maselli) e che più sembra riflettere la «realtà confusa, poco profonda» (Rosi) dei tempi. Il cinema, 'arte del visibile', è sempre quello che fa cogliere più e meglio lo *Zeitgeist*, lo spirito del tempo, anche quando i tempi sembrano molto lontani dallo Spirito. Il cinema italiano, poi, con la sua tradizione (a tratti, fin troppo categorica!) d'impegno – quell'«etica dell'estetica» che caratterizzò il magistero neorealistico – e con le chiarezze (a tratti, fin troppo artificiose!) che per anni gli dette l'Ideologia, non poteva non risentire in modo particolare la sopravvenuta precarietà dell'etica e il crollo rovinoso delle ideologie. Di qui, credo, il 'minimalismo impegnato' che caratterizza il recente, e attuale, cinema italiano: nel duplice senso, da un lato, che si tratta in genere di «piccoli temi, piccoli spunti, piccoli pensieri, piccoli sentimenti, piccole storie, piccoli personaggi», materia, mi è accaduto di scrivere altrove, di «microminimalismo che più micro di così proprio non si può», e, dall'altro, che, nell'ormai consumata esplosione del 'cinema di genere' (commedia inclusa, in qualche modo), non sono affatto pochi i film giocati su uno scenario sociale (si pensi, a tacer d'altro, all'intera cosiddetta 'scuola napoletana': i Martone, Piscicelli, Apuzzo, Corsicato, Capuano, Terracciano, De Lillo, Giuseppe Gaudino, oppure cineasti come Luigi Faccini, Mimmo Calopresti), e alla commedia ridanciana, ora cinica ora goliardica, di un tempo, è succeduta la commedia dai risvolti amari, caratterizzata da una ironia in qualche modo pensosa (ricordo i film di Roberta Torre, di Daniele Luchetti, di Giuseppe Piccioni, di Davide Ferrario – a parte l'ultimo, *Guardami*, 1999 – o il più recente film di Soldini, *Pane e tulipani*, 2000, dove il sorriso ha una costante piega malinconica), mentre anche la rappresentazione dell'idillio (vedi il forse sopravvalutato, ma certamente non banale, *Un amore* di Gianluca Maria Tavarelli), per quanto ge-

neralmente coniugata su toni tardivamente adolescenziali o acerbamente postadolescenziali, appare caratterizzata dall'impossibilità e dall'invivibilità dei sentimenti. Insomma, dopo molte stagioni di postmodernismo disimpegnato, il cinema italiano più recente sembra in qualche modo volersi riaganciare alla realtà, anche se gli mancano le doti immaginifiche per trasfigurarla e la capacità visionaria di trascenderla: e se, in conseguenza, la spinta 'realistica' a capire (e rappresentare) la Storia, abbastanza netta a saper leggere appena un po' oltre le apparenze del visibile, finisce per annacquarsi, o per perdersi del tutto, nella pochezza delle *stories*: tanto da giustificare la severità di un giudizio frontalmente negativo come quello di Mario Perniola: «Il cinema italiano, con poche eccezioni [...] è per lo più un cinema di reazione alla rivoluzione informatica e al nuovo capitalismo; chiuso nel racconto di vicende private o sprofondato nell'abiezione, nostalgico, passatista, intimistico, spesso sentimentale, estraneo se non ostile ad ogni prova di grandezza, non mi sembra sia riuscito ad interpretare ed esprimere il suo tempo»¹⁹.

Per questo, credo che il cinema di Cipri e Maresco (*Lo zio di Brooklyn*, 1995, *Totò che visse due volte*, 1998), assieme – *mutatis mutandis* – a quello di Giuseppe Gaudino (*Giro di lune fra terra e mare*, 1997), sia non voglio dire il migliore (mi fanno sempre orrore le classifiche, calcistiche o tennistiche, applicate all'estetica: in ogni caso, negli anni Novanta, abbiamo opere di bella qualità come, per citare alla rinfusa i primi titoli che vengono in mente, *L'assedio*, 1998, di Bernardo Bertolucci, *Il compagno*, 1999, di Francesco Maselli, *Il principe di Homburg*, 1997, di Marco Bellocchio, *La leggenda del pianista sull'oceano*, 1998, di Giuseppe Tornatore, *Il dolce rumore della vita*, 1999, di Giuseppe Bertolucci, *Il ladro di bambini*, 1992, di Gianni Amelio, *Pane e tulipani*, 2000, di Silvio Soldini, *La vita è bella*, 1997, di Roberto Benigni, *Fuori dal mondo*, 1999, di Giuseppe Piccioni, *Il corpo dell'anima*, 1999, di Salvatore Piscicelli, *Garage Olimpo*, 1999, di Marco Bechis, *Caro diario*, 1993, di Nanni Moretti, *Preferisco il rumore del mare*, 2000, di Mimmo Calopresti, *Il segreto del bosco vecchio*, 1993, di Ermanno Olmi, *La bella vita*, 1994, di Paolo Virzì e molti, molti altri), ma il più adeguato a questa fine/inizio secolo, insomma a questi anni di transizione e di lentissimo superamento dell'“impasse” degli

¹⁹ M. PERNIOLA, *Il cinema e le nuove frontiere dell'arte*, in *Il cinema della transizione*, a cura di Zagarrio, cit., p. 56.

anni Ottanta. I due cineasti palermitani partono dal degrado di una Palermo postatomica e ne ricollocano le forme della rovina in un universo astratto, quasi metafisico, pur se abitato da una corporalità ostentatamente sguaiata e spesso deforme, circondata da detriti simbolici e caratterizzata da un'iconologia distorta, fatta di macerie ammucchiate, scure pozzanghere, liquami putridi, e collocata, quando non in campi desolati e sotto cieli plumbei, in gabinetti dall'aria maleodorante, in spazi trogloditici, in saloni precariamente ammobiliati, fra muri scrostati. Lo sperimentalismo esplicito del cinema di Ciprì e Maresco non autorizza ancora a parlare di uno 'stile', di una scrittura autoriale intesa come marchio, insomma di un 'mondo politico' stabilizzato e definitivo; ma è la prima volta, e sia pure sperimentalmente, che il degrado etico-politico di una realtà diventa degrado del visibile-narrabile e che il 'contenuto' e le sue 'forme' appaiono consustanziali.

Pur nella rilevante diversità qualcosa di approssimativamente simile fa Giuseppe M. Gaudino: l'immagine di Pozzuoli e della sua gente appare, in *Giro di lune fra terra e mare* (1997), frantumata, franata, instabile, incerta, indefinita come la terra puteolana afflitta da un perenne bradisismo; mentre il racconto aggrega, magmaticamente, macchina a mano e campo-contro-campo, pianisequenza e montaggio classico, voce narrante e lunghi brani dialogici in puteolano stretto, fermi sguardi lineari e visioni 'bradisismiche' oscillanti come terremoto, insistite ridondanze e fulminee ellissi. Anche in questo lancinante cinema del malessere si enuncia una nuova «etica dell'estetica» che, per la prima volta, sembra avere fatto i conti definitivi con i 'padri neorealistici' (quanto distanti sono i – pur presenti – 'classici': come la Sicilia viscontiana o gli orizzonti partenopei di Rosi!), proponendo un cinema anche in questo caso caratterizzato dall'impossibilità di una rappresentazione 'ordinaria'. So bene che non è sullo sperimentalismo che può ri-fondarsi una cinematografia che deve affrontare *nel suo insieme* il nuovo millennio. Eppure è da lì, o da quelle parti, che bisogna partire: perché non è nella quiete abitudinaria, nella pacificazione nostalgica, nell'intenerimento autocontemplativo, nelle singhiozzate *lacrimae rerum* o nei lamentosi sussurri che questa lunga transizione verso l'inconoscibile può produrre un cinema a essa adeguata, che aiuti a capire, e dunque a vivere, le prolungate stagioni oscure del presente. Se tutto sembra essere divenuto nulla, come si costruisce un cinema del nulla continuando a rappresentare qualcosa?

Cinema e fumetto: parole e nuvole

Ci sono molte maniere con cui un incompetente, chiamato dai destini rituali a presentare una pubblicazione costruita su specifiche competenze, può cavarsela senza apparire troppo tapino. La prima, e la più diffusa, è di parlar d'altro, come se il problema non lo sfiorasse neppure. La seconda, non meno frequente, è di parlar di nulla cincischiando aggettivi non compromettenti e citazioni altrui. La terza, tutt'altro che rara, è di provare a entrar nel merito, azzardandosi su strade impervie e sconosciute, a rischio di solenni strafalcioni storici e teorici. La quarta, e la meno consueta, è di dichiarare la propria incompetenza. Vorrei partire da quest'ultima, nel presentare al lettore gli scritti qui riuniti sotto il titolo di *Parole e nuvole*¹; non senza in qualche modo motivarla, con alcuni inevitabili sopralluoghi nei dintorni della terza maniera, sperando di non incorrere nell'ira degli esperti. Anche perché, tutto sommato, il cenno che vorrei qui fare non riguarda tanto la storia dei fumetti, che mi è estranea se non per giovanile memoria, quanto un aspetto teorico per sfiorare il quale (non più che di sfiorarlo, qui mi propongo) non occorre poi una eccessiva scienza specifica.

Nel leggere gli articoli e i saggi che compongono il presente volume ho imparato molte cose che prima sapevo solo molto approssimativamente e appreso molti dati che fino a ieri soltanto orecchiavo. Ma mi è accaduto costantemente di dubitare, ogni qualvolta mi sono imbattuto nell'apparentamento, frequente in questi scritti così come in molti altri sulla materia, tra *cinema* e *fumetto*, come di due pratiche espressive dotate di forti analogie. Orbene, che tutte le forme del narrare siano in qualche modo, e a vari nonché differenti livelli, interconnesse; e che, dunque, si possano stabilire fra cinema, teatro, letteratura per immagini, letteratura scritta, rappresentazione popolare, arte figurativa, ecc., percorsi paralleli e viottoli di attraversamento,

¹ Miccichè si riferisce, qui, a un volume, edito da Bulzoni e curato da Sergio Micheli, che proviene da *Parole e nuvole. Atti del corso sulla letteratura per immagini per insegnanti della scuola dell'obbligo*, Facoltà di Lettere e Filosofia di Siena, nov.-dic. 1982, Roma, Bulzoni, 1985 (nota del curatore).

mi sembra cosa ovvia. Nel caso poi della letteratura per immagini fisse (il fumetto), e della narrativa per immagini (sonorizzate) in movimento (il cinema), non è senza dubbio mera coincidenza cronologica che in uno stesso fatidico 1895 esista un comune *terminus a quo* temporale, che a Yellow Kid da un lato corrispondano *L'arrivé d'un train* e *L'arroseur arrosé* dall'altro, che Outcault e Lumière firmino contemporaneamente la prima proposta di due nuovi media espressivi e comunicativi. Se anzi ripercorriamo la storia ottocentesca della figurazione pittorica e della riproduzione fotografica, ci accorgiamo che queste due diverse pratiche di mimesi del reale tendono, quasi fisiologicamente, a sfociare in quelle due 'invenzioni' del 1895, le presuppongono ancora prima che si realizzino, le contengono *in nuce* ambedue. Al punto che quella sorta di archeologia del narrare per immagini, fisse e collegate (il fumetto) o dinamiche (e sonorizzate) e montate (il cinema), che tutti hanno individuato nelle pitture rupestri di Altamira o negli affreschi giotteschi della Cappella degli Scrovegni, fa parte della protostoria di ambedue i media e costituisce solitamente il capitolo introduttivo di ogni 'storia del cinema' come di ogni 'storia del fumetto'. Senonché il confluire di tutte queste tappe preistoriche, da quelle cavernicole a quelle più specifiche che investono la storia della pittura e della fotografia dell'Ottocento, nel fatidico anno 1895, non mi sembra affatto corrispondere al comune formarsi di due fiumi che percorrono, fatte le dovute differenze, due letti analoghi e paralleli, bensì, semmai, proprio al contrario: al disgiungersi, cioè, di una spinta, di un bisogno, di una febbre mimetica ed espressiva, sostanzialmente unitari (e dove comunque gli elementi convergenti sopravanzano quelli divergenti), in una vera e propria separazione di campi, in due percorsi che non soltanto sono divergenti ma sono, sotto molti aspetti, significativamente opposti. Certamente, sia i pittogrammi della letteratura per immagini che i fotogrammi del racconto cinematografico hanno momenti fortemente analogici e in qualche caso identici in molte loro esterne costanti socioeconomiche: consimili apparati di produzione, assimilabili pratiche merceologiche (serialità, ripetizione, suddivisione in generi e in pubblici), non diverse veicolazioni occulte di ideologia dietro le apparenti dimensioni di innocuo *entertainment*; e, spesso, comuni ispirazioni tematiche e narrative, scambi e trasferimenti dall'una all'altra pratica, invasioni e contaminazioni fra un medium e l'altro. Ma tutti questi fenomeni di apparentamento socioeconomico non pertengono, in verità, alla natura specifica

dei due media e alle supposte identità/analogie intrinseche del cinema e del fumetto. Esse pertengono, invece, al comune collocarsi dei due media nell'ampio alveo dell'industria culturale del Novecento: sono, in altri termini, analogie che riguardano, sì, il cinema e il fumetto, ma anche il teatro e la letteratura popolare, la grafica e la cartellonistica, il giornalismo e lo sport, nonché, in epoche più recenti, la radio e la televisione. In questo senso, e per esemplificare sui macrofenomeni, un'altra analogia socioeconomica, tanto indubbia quanto in alcun modo corrispondente ad analogie intrinseche, è anche quella che riguarda in tutto il mondo quelle due sfere di competenze definite rispettivamente 'Sport' e 'Spettacolo', nonché quell'altra, ancora più composita, che è definita 'Turismo'.

Ma, anche se queste tre fasce di attività hanno fortissime analogie socioeconomiche, non pare dubbio che le distinzioni specifiche siano radicali e gli apparentamenti – salvo quelli sporadicamente casuali come quelli solitamente programmatici – improponibili. Ebbene lo stesso accade, a mio modesto avviso, fra 'fumetto' e 'cinema', nonostante gli interscambi, i parallelismi e una nutrita schiera di 'esperti' – come i miei amici Gubern o Laura o Carabba o Micheli – addottorati, con mia grande invidia, in ambedue i campi.

Se dovessi sintetizzare in una formula quello che è, a mio avviso, il fondamento della disomologia, anzi della disgiunzione per non tornare a dire della opposizione, fra i due campi, direi, con qualche rischio di apoditticità che, attorno all'ormai sacramentale 1895, quella spinta comune che caratterizza lungo tutto l'Ottocento la ricerca nell'ambito del rapporto fra esperienza e rappresentazione, realtà e simulacri, storia e fiction, si partisce in due campi opposti: quello del cinema che si fonda sull'«impressione di realtà» e quello della letteratura per immagini che si fonda sull'«impressione di sogno». Il primo, come scrisse a suo tempo Bazin, si rifà al secolare tentativo dell'uomo di imbalsamare tempo e spazio, di vincere l'idea della morte e della contingenza, di spezzare le barriere dell'irripetibilità dell'esistenza; il secondo si rifà al tentativo, non meno antico, di superare i limiti dell'esperienza oggettiva, di rompere i lineamenti del conosciuto e del conoscibile, di oltrepassare i confini esistenti fra realtà e fantasia. Obbietteranno gli addetti ai lavori che ciò può riguardare le origini prime dei due percorsi paralleli, Lumière/Outcault, per così dire (a prescindere da Méliès: ma la mia controbiezione, qui, è che anche le fantasie di Méliès si fondano

sulla «impressione di realtà»); ma che questa distinzione, ammessa e non concessa, salta quando attorno al 1929 prendono avvio i fumetti parafotografici (padri del successivo fotoromanzo). È un'obiezione seria; ma non sposta l'essenza del mio ragionamento. Proprio nel 1929, quando nell'ambito della letteratura per immagini nasce il fumetto naturalistico, nell'ambito del cinema nasce, con *Il cantante di jazz* (A. Crosland, 1927)², il cinema sonoro, cioè il compimento di quella sorta di invenzione di Morel con cui l'uomo, creando una sorta di fittizia macchina del tempo disponibile a riprodurre il reale nei suoi due fondamentali aspetti sensori della vita e dell'udito, perfeziona la propria ricerca di imbalsamazione del tempo/spazio e corrobora quella «impressione di realtà» che è alla base del cinema. La divergenza, anzi l'opposizione, fra i due media narrativo-comunicativi viene confermata e approfondita, anziché diminuita.

C'è, è vero, il cinema di animazione, la cui storia è antica quasi quanto il cinema e quanto il fumetto. Ma anche su questo io ho opinioni poco ortodosse e certamente discutibili. Da anni sostengo che il cinema d'animazione sta al Cinema, più o meno, come la letteratura scientifica sta alla Letteratura. Pellicola, cinepresa, cineproiettore, sala in un caso; carta, scrittura, libro, libreria nell'altro caso: il supporto è lo stesso, i modi del consumo simili, i luoghi dello smercio identici; ma la sostanza è diversissima. Il cinema d'animazione, infatti, non si fonda in alcun modo sulla natura fondamentalmente fotografica della «impressione di realtà», bensì sulla natura liberamente fantastica di quella che ho più sopra definito l'«impressione di sogno». Aggiungerò che mentre la *grundform* estetica fondamentale del film 'fotografico' è di ordine narratologico (e ben s'intende che si tratta di un narrare particolare: dove la struttura compositiva delle immagini, la natura della loro connessione, il carattere particolare della sonorizzazione, verbale e musicale, danno luogo a caratteristiche narratologiche diverse, ad esempio, dal racconto letterario), la *grundform* estetica fondamentale del 'film d'animazione' è di ordine figurativo (e ben s'intende che si tratta di una figuratività particolare: dove la dinamizzazione iconica, la sonorizzazione dell'immagine, l'esistenza in ogni caso di una 'durata', danno luogo a radicali diversità dall'iconologia delle immagini fisse, scultoree o pittoriche): e che, dunque, laddove nel film 'fotografico' i due epicentri d'arrivo e di partenza

² Il film di Crosland è in realtà del 1927 (n.d.r.).

sono la sceneggiatura e il *découpage*, nel film 'd'animazione' essi sono la composizione e la dinamizzazione. Ma tra racconto cinematografico d'animazione e racconto a fumetti non v'è dubbio che gli apparentamenti siano forti, strette le interdipendenze, organiche le connessioni. Al punto di poter dire che qualsiasi sceneggiatura d'animazione altro non sia che il racconto 'a fumetti', di quella narrazione che la successiva dinamizzazione delle immagini colmerà nello spazio intericonico, implicitamente esistente fra una *strip* e l'altra: animando, appunto, quanto nel progetto puramente figurativo ha ancora 'l'anima' del movimento. Ma ciò riguarda le forti analogie fra *cartoons* animati e *cartoons* inanimati, ovvero tra film d'animazione e fumetto. Non contraddice, anzi conferma, le radicali diversità tra racconto a fumetti e racconto cinematografico.

Vorrei chiarire che queste distinzioni, e precisazioni, e specificazioni nascono soltanto da un desiderio di chiarezza teorica, che è poi la *conditio sine qua (et cum qua)* non della chiarezza critica. Non trovano un motivo neppure inconscio in una qualche volontà di gerarchizzare i diversi campi espressivi e comunicativi dei media audiovisivi, privilegiando questo o quello fra essi, stabilendo priorità, proponendo predominanze e primogeniture. Il fatto è che se è vero, come pare ormai indiscutibilmente vero, che, da un lato l'universo dei mezzi di comunicazione di massa, dall'altro quello di ciò che i francesi denominano globalmente l'*audiovisuel*, tendono ormai ad assumere dimensioni planetarie e al contempo unitarie, sì da presentare ormai ampie zone di problematica (sociale, economica, culturale, antropologica) comune, è al contempo vero – non volendo che i diversi campi espressivo-comunicativi diventino altrettante colonie del medium più forte (sì, è della tv che sto parlando) – che – proprio per preservare le singole autonomie, impedire gli impropri vassallaggi, esorcizzare gli asservimenti dei più deboli a mera riserva di 'materiali' per il più forte – debbono essere accentuate, sia pure all'interno dell'iconosfera planetaria che ci circonda e di cui tutti i media menzionati fanno parte, le distinzioni più che le somiglianze, le separatezze più che gli apparentamenti, le diversità più che le analogie. Viviamo in un mondo in cui le grandi aggregazioni, più sono ampie e onnicomprensive, più corrono il rischio di diventare subalterne di poteri misteriosi, indefinibili, incontrollabili. In special modo nel campo dei media. Mi unisco a Claudio Carabba nel fare l'apologia di Mickey Mouse e Donald Duck, creature di Walt Disney; ma vorrei che ci si unisse tutti a

me nel fare, al contempo, l'apologia di Anna Magnani che urla il suo dolore in *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945) o di Ntoni Valastro che combatte la propria miseria ne *La terra trema* (L. Visconti, 1948). Per migliorare la qualità della vita abbiamo bisogno di tutti e quattro questi simulacri e dei molti altri, analoghi e diversi, che li precedono, li seguono e li seguiranno. Sempre più mi vado convincendo che chi allenta le distinzioni è oggettivamente complice di chi ci vorrebbe sempre meno capaci di distinguere.

(1985)

L'EDITORIA E I LIBRI DI CINEMA

La critica e l'editoria

Uno dei segni più vistosi del mutamento che, a prescindere dalla volontà dei critici, si sta operando nella critica è dato da quanto sta accadendo nell'editoria cinematografica italiana. Un tempo – fino a ieri – l'editoria cinematografica italiana era certamente fra le meno avanzate nell'ambito delle grandi 'civiltà cinematografiche'. Per anni e anni, se raffrontata all'editoria cinematografica francese o britannica, statunitense o sovietica, la nostra editoria cinematografica è stata alla retroguardia sia per quantità sia per qualità dei risultati. Da qualche stagione a questa parte, all'incirca dalla seconda metà dell'appena trascorso decennio, assistiamo invece a un *boom* editoriale senza precedenti, clamoroso non solo rispetto al nostro passato ma anche rispetto al presente delle altre 'civiltà cinematografiche' che fino a ieri potevano vantare nei nostri confronti primati impensabilmente raggiungibili. Su questo fenomeno, che ha avuto un inizio ancora contenuto nelle stagioni iniziali in cui si è verificato (il 1975 e il 1976) ed è andato assumendo proporzioni sempre più cospicue nelle ultime stagioni (il 1977, il 1978, il 1979), mancano ancora analisi attente e documentate, ipotesi meditate e argomentate. Ma, ancorché impressionistiche, le prime interpretazioni che esso ha suscitato possono valere come possibili ipotesi di lavoro per un'indagine ancora da fare; e, seppur ancora da verificare alla luce di dati meno empirici, appaiono sommariamente verosimili.

Varrà, prima di tutto, considerare alcuni dati obbiettivi. Nel quinquennio 1950-1954 – quando il mercato cinematografico italiano è in vigorosa fase di crescita per il contemporaneo aumento del consumo (dai 661 milioni di biglietti del 1950 agli 800 milioni del 1954) e dell'offerta (dai 491 lungometraggi del '50 ai 509 del '54) – il mercato librario offre complessivamente meno di 150 titoli cinematografici, che, se si detraggono le pubblicazioni pubblicitarie e di rappresentanza, i cataloghi meramente elencativi pubblicati in occasioni di festival e rassegne, si riducono a meno di 130, pur includendovi parecchie pubblicazioni di cinecircoli e qualche edizione fuori commercio di repertori o atti di convegni. Nel quinquennio

1975-1979 – quando il mercato cinematografico italiano è in decisa fase recessionistica, per la contemporanea diminuzione del consumo (dai 513 milioni di biglietti del '75 ai meno di 300 induttivamente calcolati per il '79) e dell'offerta (dai 505 nuovi lungometraggi del '75 ai 430 del '79) – il mercato librario ha offerto complessivamente circa 500 titoli, escludendo da tale cifra tutti i cataloghi meramente elencativi, e includendovi solo talune tra le molte pubblicazioni di associazioni culturali e le moltissime edizioni fuori commercio. Le cose non cambiano molto se, rispetto al più recente quinquennio, si considera quale termine di paragone non più il 1950-1954 ma il 1955-1959: in questo caso la complessiva offerta di titoli cinematografici sul mercato librario fu di circa 180 titoli, anche qui essendo molto larghi nelle inclusioni. Il dato complessivo del decennio²⁰ è infatti di 360 titoli, inclusi però ogni tipo di pubblicazione, dalle dispense dei corsi del CSC ai trattati di acustica, dal fascicolo della *Miranda Prorsus* al vademecum del cinedilettante. Detratte consimili pubblicazioni, se non altro per avere termini di raffronto omologhi, siamo appunto sui 300-310 titoli, con approssimazione per eccesso.

Ma il fatto che, stando solo ai dati numerici, la produzione dell'editoria cinematografica del quinquennio 1975-1979 sia maggiore di circa il 70% di quella dell'intero decennio 1950-1959 è ancora insufficientemente eloquente. È soffermandosi comparativamente su alcuni settori particolarmente significativi dell'offerta libraria che balzano evidenti le vistose differenze. Se infatti raffrontiamo alcuni dati, tipologicamente omologhi, dei due quinquenni '50-'54 e '75-'79, possiamo avere i seguenti dati:

	'50-'54	'75-'79
Storie del cinema generali e di cinematografie nazionali	13	20
Saggi critici e contributi storici	23	76
Monografie su autori italiani	2	30
Monografie su autori stranieri	4	68
Soggetti, sceneggiature, libri su film	12	42
Teoria, estetica, linguaggio	22	33
Monografie su attori	-	27
Altri (saggi vari, raccolte di critiche, monografie illustrative, repertori, cataloghi, annuari, ecc.)	53	204 (144)

²⁰ Cfr. L. ALBANO, *I libri di cinema (1950-1959)*, in «Materiali sul cinema italiano degli anni '50», Quaderno Informativo n. 74 della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1978.

Va subito chiarito, anche in vista delle successive considerazioni, il senso di quella parentesi con il numero 144, posta sotto l'ultima cifra della colonna di destra. In effetti i dati sulle recenti pubblicazioni cinematografiche sono stati desunti: direttamente, sfogliando e consultando i 440 volumi, pubblicati nel periodo '75-'79, esistenti nella privata biblioteca di chi scrive; indirettamente, consultando cataloghi e operando un plausibile arrotondamento (la cifra di 500 è comunque approssimativa per difetto). Non volendo però classificare per genere i volumi non consultati direttamente li abbiamo aggiunti, sotto la voce «Altri», ai 144 effettivamente rispondenti per varietà di contenuti a tale classificazione, raggiungendo quindi la cifra di 204. Ma la relativa approssimazione sui dati più recenti (assai minore, in teoria anzi inesistente, quella sui dati del periodo '50-'54) non elimina né la sostanza del discorso, né l'eloquenza dei rapporti tipologici all'interno del campo editoriale cinematografico nei due periodi.

Valga qualche altro dato che, essendo in percentuale, risalta meglio sull'insieme. Fra i titoli del quinquennio '50-'54 le traduzioni da edizioni straniere costituiscono quasi il 24%, mentre fra i titoli del quinquennio '75-'79 le traduzioni sono inferiori al 10%. Fra i primi la saggistica, sia pure di vario genere e livello, incide per il 40%; fra i secondi per l'85%. Fra i primi i cataloghi, gli annuari, i repertori, gli opuscoli informativi sull'economia e la legislazione e altro simile materiale reperibile, incidono per il 16%; fra i secondi solo per il 5%. Infine, a sottolineare la diversa apertura internazionale dell'attenzione critica, fra i volumi più propriamente saggistici (a carattere storico o monografico) quelli dedicati (anche o esclusivamente) a cinematografie e cineasti stranieri costituiscono uno scarso 40% nel '50-'54 e oltre il 75% nel '75-'79.

I dati finora elencati (altri se ne potrebbero avere, e non meno significativi, dettagliando ulteriormente l'analisi comparativa) indicano già da soli con alquanto evidenza la nuova situazione dell'editoria cinematografica rispetto al passato: aumento quantitativo della produzione, praticamente quintuplicata; miglioramento qualitativo con il netto prevalere dei 'generi alti' (contributi storici, storie del cinema, monografie, saggi teorici) sui generi biografico, informativo, tecnico e divulgativo; maggiore attenzione verso il cinema come fenomeno internazionale; netta (anche se, come vedremo, relativa) autonomia degli studi italiani da quelli stranieri. Andrà semmai sottolineato che tale diversità ha dimensioni così nette non solo rispetto

al quinquennio '50-'54 cui ci siamo rifatti per comodità di dati, e neppure soltanto rispetto al quinquennio successivo, il '55-'59 – dove taluni dati relativi migliorano (aumentano lievemente, ad esempio, gli apporti storico-critici e gli studi monografici) ma l'assetto complessivo rimane immutato (praticamente identico è l'ammontare della complessiva produzione definibile come 'saggistica') – ma anche rispetto al quinquennio immediatamente precedente al '75-'79, il 1970-1974, per il quale non crediamo (riservandoci di documentare in altra occasione questa, peraltro abbastanza ferma, opinione fondata sulla nostra personale esperienza di lettori 'addetti ai lavori') che l'editoria cinematografica abbia fornito, complessivamente, più di quella media di 40 volumi annui che invece è documentata per il decennio degli anni Cinquanta. È insomma solo a partire dal biennio 1975-1976 che si registra la svolta, con una progressione quasi costante di anno in anno, che appare come segue sia in cifre assolute che in percentuale sull'intero ammontare della produzione del quinquennio:

Anno	Volumi	%
1975	69	13,8
1976	67	13,4
1977	109	21,8
1978	120	24,0
1979	135	27,0
1975-1979	500	100,0

Così come, d'altro canto, è attorno al '75-'76 che vengono proposte sul mercato librario le principali collezioni editoriali sul cinema come la «Castoro Cinema», edita da La Nuova Italia (primo titolo: gennaio 1974; per un totale di 63 titoli, finora), la «Storia Illustrata del Cinema», edita da Milano Libri (primo titolo: 1975; per un totale di 18 titoli al 1978), la «Contemporanea», edita da Moizzi (primo titolo: settembre 1976; per un totale di 16 titoli finora), la «Cinema Saggi» di Marsilio (primo titolo: novembre 1975; per un totale di 9 titoli finora); cui si aggiungeranno in seguito i «Quaderni di Filmcritica», editi da Bulzoni (primo titolo: 1977; per un totale di 8 titoli finora), il «Pellicano», edito da Vallecchi (primo titolo: 1978; per un totale di 6 titoli finora), la Nuova Universale Cappelli (primo titolo: 1977; per un totale di 10 titoli finora), la collezione «Cinema» de Il Formichiere (primo titolo: 1977; per un totale di 22 titoli finora), la sezione cinema della collana «Biblioteca» di Longanesi (primo titolo: 1978; per un totale di 5

titoli finora), la serie «Stelle filanti» edita da Gremese (primo titolo: 1977; per un totale di 8 titoli finora), fino alla più recente fra le collezioni, «I Garzanti Cinema», proposta nel 1979 con i primi quattro volumi. Similmente è successivamente al '75 che alcuni volumi cinematografici trovano spazio in grandi collezioni editoriali come la U.E. Feltrinelli (9 titoli a partire dal 1977) o la Universale Laterza (5 titoli a partire dal 1976).

Quali sono le cause, e quale dunque, almeno in parte, il senso di questo *boom* editoriale sotto molti aspetti sconvolgente? La prima, anche se forse la più indimostrabile delle ragioni è strettamente legata al fenomeno che più sopra abbiamo sottolineato a livello di mero dato: il *boom* dell'editoria cinematografica coincide rigorosamente con la crisi della domanda cinematografica, il cui primo crollo, seguito da altri tracolli (e dopo anni di recessione contenuta entro valori percentuali relativamente limitati), si ha appunto dopo il 1975. La coincidenza dei due fenomeni li illumina reciprocamente. È infatti evidente che se gli spettatori cinematografici diminuiscono del 36% (tale è, mediamente, il tasso di decentramento della 'domanda' cinematografica nelle ultime stagioni), mentre i lettori di libri cinematografici aumentano del 250% (è una ipotesi di consumo librario approssimativa solo per difetto: ottenuta moltiplicando per 2.000 copie di tiratura/vendita i 40 titoli della media annuale precedente e i 100 titoli della media annuale dell'ultimo quinquennio, per i quali, invero, bisognerebbe tenere conto delle tirature/vendite, assai superiori alle 2.000 copie, di titoli come – ad esempio – quelli de «Il Castoro Cinema» o della collettiva *Storia del cinema* pubblicata fra i «Materiali» di Marsilio o delle raccolte grazziniiane edita da Laterza), siamo contemporaneamente di fronte a una netta diminuzione nel consumo generico di spettacolo cinematografico e a una accentuatissima riqualificazione della domanda residua. Lo spettatore qualificato non solo non va più 'al cinema' e va ormai esclusivamente a vedere certi film; ma, tendenzialmente, e almeno in parte, non si contenta più di 'vedere' il film, desidera informarsi, registrare e confrontare opinioni, conoscere l'entroterra culturale di quel film e di quel cineasta.

Non solo. Poiché il *boom* non riguarda tanto volumi cinematografici legati all'attualità, quanto raccolte di critiche di film già editi da anni, monografie su registi, volumi di saggi critici e storiografici, è plausibilmente ipotizzabile che la spinta al consumo librario nel settore non sia tanto legata ai nuovi film che si vuole vedere o che si ha appena visto, quanto ai vecchi

film, che si vuole *rivedere* o che si ha appena rivisto. È cioè un interesse di tipo storico. Ciò avvia a un'altra considerazione. Se è vero che in Italia come in tutte le civiltà industriali il consumo cinematografico in sala è andato diminuendo costantemente da molti anni a questa parte, fino ormai ad avere una percentuale di decremento vistosa, è però anche vero che, da un lato, è enormemente aumentato il consumo cinematografico di film veicolati attraverso lo schermo televisivo e, dall'altro, ha assunto proporzioni quantitativamente senza precedenti il consumo dell'«altro schermo», ovvero dei film ordinati e programmati in rassegne, antologiche e monografiche, da cineclub, associazioni culturali, filmstudio, sale specializzate, sale d'essai, ecc. Nella sola Roma, tanto per fare un esempio, l'«offerta» di un giorno qualsiasi – diciamo sabato 8 marzo – è di una cinquantina di film in «prima visione» o equiparata, di una ventina di film di seconda visione o equivalente, di un'altra ventina di film programmati in sale parrocchiali, di una ventina di film in sale associative o d'essai: una percentuale certamente ancora lungi dall'essere soddisfacente, ma del tutto impensabile una decina di anni fa. Ma le programmazioni televisive, sempre, e le programmazioni associative, quasi sempre, non sono di film nuovi o recenti, bensì di film «storici»: di ieri, dell'altro ieri, quando non del cinema «classico» o del «muto». Ecco dunque una delle fonti principali, se non la principale in assoluto, da cui trae motivazione e spinta il nuovo consumo di libri cinematografici, passato, secondo plausibili ipotesi induttive, dalle 60.000-80.000 copie annue di prima del '75 a una quantità che è ragionevole ritenere oscillante fra le 200.000-300.000 copie annue di media per il quinquennio.

Altre cause certamente vi sono nell'aumentata produzione e nell'aumentato consumo di libri sul cinema. Basti citarne due. A livello di consumo, l'ingresso ormai organico del cinema nell'Università, dove almeno un 4.000-5.000 studenti, che frequentano corsi e danno esami di Storia del cinema, sono altrettanti consumatori di testi sul cinema. A livello di produzione, la sempre più massiccia presenza dell'Ente locale quale promotore e organizzatore di iniziative culturali nel settore del cinema e quale finanziatore, diretto o indiretto, di molte iniziative editoriali conseguenti: si pensi al caso del Comune di Modena cui si debbono almeno una decina tra le pubblicazioni di rilievo del quinquennio; o al caso della Regione Toscana e di Guaraldi; o a quello della Biennale e della Mostra di Pesaro con Marsilio; e molti altri.

Se una così imprevedibilmente massiccia diffusione della saggistica cinematografica è uno dei segni più appariscenti di quella ‘morte del cinema’ (morte cioè del *vecchio* cinema) di cui siamo andati inizialmente dicendo, è al contempo evidente che i lettori guadagnati a livello di saggistica cinematografica sono, se non altrettanti lettori perduti, quanto meno altrettanti lettori molto critici delle rubriche cinematografiche regolarmente pubblicate sulla stampa di informazione, quotidiana e settimanale. Lo scarto esistente fra la metodologia, il linguaggio, i criteri di giudizio, le scelte (sarebbe meglio dire: le non scelte), le compromissioni (volute o non volute) della critica ‘militante’ rispetto alla critica saggistica, appare sempre più vistoso e sta cominciando a produrre un fossato sempre più difficilmente valicabile fra l’una e l’altra ‘critica’. Basti riflettere sul fatto che, nella massa dei volumi pubblicati nell’ultimo quinquennio, una scarsa cinquantina (pari a uno scarso 10% del totale) sono firmati da autori che esercitano la critica precipuamente, o almeno anche, su testate di informazione quotidiana e settimanale; che l’80% sono firmati da autori che non scrivono, neppure come occasionali collaboratori, sulla stampa quotidiana e settimanale; che in maggioranza sono firmati, o curati, dai critici della nuova generazione, formatasi attorno al Sessantotto e oggi poco più o poco meno che trentenne, del tutto slegata, comunque, dalla generazione dei quarantacinquenni-cinquantenni (e oltre) che ‘controlla’, maggioritariamente, la critica su quotidiani e settimanali. Di fatto stanno creandosi due ‘critiche’ e due ‘culture’ cinematografiche parallele: una che opera a livello della stampa d’informazione, caratterizzata da forti accentuazioni giornalistico-informative; l’altra che opera nell’editoria specializzata, con tendenziali accentuazioni accademico-scientifiche. Ma è certamente a quest’ultima che dobbiamo quasi tutto ciò che di positivo (in scoperte, riletture, rivalutazioni, ripensamenti, storicizzazioni, analisi filologiche) ha dato la cultura cinematografica nel suo insieme in questi ultimi anni. In realtà si è verificato un fenomeno singolare, anche se del tutto ovvio in un settore assai particolare dell’industria culturale, quale è il cinema. Mentre in altri campi – musicale, letterario, teatrale, artistico, ecc. – la stampa d’informazione è andata a prendere i propri esperti nella ‘alta cultura’ settoriale (gli ‘studiosi’ universitari e no, della musica, della letteratura, del teatro, dell’arte, ecc.) per affidare loro rubriche informativo-culturali di musica, letteratura, teatro, arte, ecc., nel campo del cinema l’ovvia assenza di una tradizione accademico-scientifica

e la nascita della ‘cultura cinematografica’ come supporto diretto della (e direttamente prodotto dalla) industria cinematografica e del suo ‘assetto globale’, ha fatto sì che la stampa d’informazione creasse, per interna partenogenesi, una propria ‘cultura cinematografica’ o dal nulla, per decreto direttoriale o editoriale, o dalla esperienza meramente giornalistica in settori magari del tutto irrelati. Sono rari – anche se più frequenti negli ultimi tempi – i casi di rubriche di critica, su quotidiani e settimanali, affidate a critici già precedentemente dimostratisi esperti della materia, a livello scientifico ed extra-giornalistico. Più frequente semmai il contrario: ovvero il passaggio, parziale o definitivo, del critico di formazione giornalistica alla critica saggistica; passaggio che non va comunque confuso con quello sbocco meramente librario della critica giornalistica che è la raccolta, variamente ordinata, in volume delle proprie recensioni, in genere ovviamente lontane non si dice da un’impostazione ‘saggistica’ ma anche da un approccio ‘scientifico’ ai singoli film.

Il medio lettore delle cose del cinema non può, di fronte a tale dicotomia sempre più netta, che essere anch’esso dimidiato: scorrere le rubriche della critica giornalistica esclusivamente a scopo informativo e concertare ogni interesse formativo nella critica saggistica. Ciò finisce ovviamente per limitare al massimo le funzioni della critica esercitata su quotidiani e settimanali, dove – una volta acclamate le tendenzialmente residue finalità meramente informative – l’attività recensiva ha in parte perduto, e sempre più va perdendo, quella che era una volta la sua predominante funzione culturale e dove, a livello informativo, essa può essere, con risultati non troppo difformi, surrogata dal giornalismo cinematografico a carattere esclusivamente e programmaticamente informativo, o dalla pubblicità diretta e indiretta. Anche perché, nel suo vizzo (in realtà vizio d’origine: legato alla più volte citata ideologia dell’‘assetto globale’) le rubriche recensive di critica cinematografica, soprattutto della stampa quotidiana, si occupano di prodotti e sottoprodotti che nella loro stragrande maggioranza non interessano minimamente il lettore-spettatore, il quale, non dimentichiamolo – se vede decine e decine di film in tv, e va più spesso di quanto si creda nelle salette ‘off’ – si reca nelle sale cinematografiche commerciali appena sei volte l’anno. E poiché è proprio (e quasi esclusivamente) dei film proiettati nelle sale commerciali che scrive il recensore del quotidiano, si può affermare che il lettore (trasformandosi in spettatore) è direttamente interessato alla

rubrica di cinema nella misura di non più del 2% di ciò che essa segnala e recensisce.

In questo senso sembra fin troppo ovvio dedurre che il modo tradizionale di esercitare il mestiere del critico è in crisi non meno del cinema tradizionale, cui esso è d'altronde strettamente legato. Nel caso non fosse sufficiente la crisi 'mortale' del Cinema a rendere evidente siffatto stato di cose, anche i più miopi dovrebbero essere spinti a comprenderlo, o quanto meno ad averne il sospetto, dalla dimensione e dalle caratteristiche del *boom* editoriale. Se c'è oggi qualcosa che ha ormai perduto quasi completamente di senso (quel «quasi» è soltanto l'indicazione di una lunga e non sempre dignitosa agonia) è l'impressionismo informativo della critica cinematografica 'militante' che, ancora pateticamente legata all'assetto globale del cinema, insiste a riempire inutilmente colonne e colonne delle pagine «Spettacolo» dei quotidiani grandi e piccoli, recensendo ogni prodotto stampato su pellicola, ogni più anonima o confezionistica paccottiglia, ogni raccontino filmato immesso in qualche modo in circolazione in ciò che resta del 'mercato cinematografico'. Mai come oggi stiamo attraversando una fase in cui, per contribuire a che la 'morte' di *questo* cinema corrisponda alla nascita di un cinema diverso (e di un diverso modo di produrre, creare, veicolare, fruire i film), è necessario e possibile avviare una 'scienza del film'. Ma nessuno è così lontano da tale obiettivo come una critica giornalistica che non se lo propone neppure come remota utopia.

L'origine giornalistico-informativa della critica cinematografica ha naturalmente un peso assai concreto anche nelle attuali pratiche saggistiche. Benché, come si è detto, ci si trovi quasi di fronte a due 'critiche' e a due 'culture', questa dicotomia è, il più delle volte, quasi esclusivamente istituzionale e assai più di rado culturale. Un minimo di analisi della produzione editoriale delle stagioni del *boom* conferma questa tesi e sottolinea quanto sia ancora lungo (e non soltanto per la critica giornalistica) il cammino per giungere a fondare meno sporadicamente e casualmente quella 'scienza del film', cui più sopra si accennava.

Innanzitutto la dipendenza dal mercato, dalle sue leggi e dalle sue prassi, è tuttora fortissima anche nell'editoria saggistica, pur se in modo meno diretto e immediato che nella critica giornalistica. Basti pensare che tra il centinaio di monografie dedicate nel quinquennio ad altrettanti cineasti figurano ventinove autori statunitensi ma solo tre autori sovietici; una tren-

tina di autori italiani ma soltanto due ungheresi; tredici autori francesi e nessuno polacco. O, per corroborare ulteriormente quanto fanno emergere questi dati, basti sottolineare come fra il poco meno di un centinaio di contributi di tipo storico-saggistico non ve ne sia più di un paio dedicati al cinema sovietico mentre ve n'è – a parte una ventina dedicati al cinema italiano – circa una trentina dedicati a Hollywood. Con tutta evidenza in questo settore della critica cinematografica, che pure dovrebbe essere più libero, non solo influisce quella arrendevolezza all'esistente che possiamo considerare il peccato originale della critica cinematografica, non solo ha il suo peso il mercato cinematografico commerciale, ma influisce direttamente il cosiddetto 'mercato culturale', il quale è pur sempre un mercato che ha fonti di approvvigionamento molto circoscritte, un asse portante precipuamente italo-americano con piccole, o parziali e sporadiche aperture verso il cinema francese e tedesco e qualche altra variante occasionale, ma chiusure quasi ermetiche verso le cinematografie del Terzo Mondo, dell'Est europeo, dell'Asia e dell'Africa. Il rapporto di interdipendenza fra questo mercato e il mercato dell'editoria cinematografica è evidente; e, nonostante gli sviluppi editoriali notevolissimi dell'ultimo quinquennio, a ciò sono dovute talune chiusure 'scientifiche' dell'editoria e della saggistica. Quelle per cui abbiamo sei monografie (in volume) su Godard, o quattro su Bresson, o tre su Bergman e Truffaut, o un paio ciascuno (per di più quasi coeve) per Altman, Pollack, o Minnelli; ma nessuna su Kulešov, Lumière, Trnka, Delluc, Ermler, Ozu, Barnett, Mizoguchi, Munk, Wajda, Méliès, Kovács, Dovženko, Sjöström, Kurosawa, S. Ray, Pereira Dos Santos, H. Mauro, Donskoi, M. Rohm, Zanussi, Berlanga, Shimazu, Saura e molti altri maestri, massimi e minimi, del cinema di ieri e di oggi. Oppure quelle per cui, nel quinquennio '74-'79, sono stati pubblicati circa un centinaio di volumi (pari al 20% del totale edito) dedicati al cinema, o ai cineasti, statunitensi e nessuno al cinema o ai cineasti d'America Latina e d'Africa, mentre viene totalmente ignorata la cinematografia indiana e sostanzialmente ignorata quella nipponica su cui, esclusi un *Ichikawa*²¹ e un *Ōshima*²², il silenzio è quasi assoluto.

Particolarmente significativo delle caratteristiche e dei limiti dell'attuale *boom* è il settore dei contributi teorici. Anche dando al termine teoria

²¹ A. SOLMI, *Kon Ichikawa*, La Nuova Italia, Firenze 1975.

²² S. ARECCO, *Nagisa Ōshima*, La Nuova Italia, Firenze 1979.

l'accezione più ampia possibile (estetica, semiotica, filmologica, sociologica, pedagogica, mediologica, ecc.) ci troviamo di fronte a poche decine di titoli, fra cui – se si accantonano i titoli (otto) dedicati al tema «cinema e scuola» (o ragazzi, o bambini, ecc.), alcuni volumi meramente nomenclativi e un paio di pubblicazioni dedicate al pubblico (o ai film in funzione del pubblico) – i testi teorici in senso proprio sono assai pochi: non più di una ventina tra i quali oltre la metà è costituita da traduzioni, nella maggior parte dal francese. Concretamente pochissimi sono gli autonomi contributi in chiave semiotica²³, non molti di più di quelli dedicati all'analisi delle 'forme' cinematografiche²⁴, uno solo impostato in chiave ideologica²⁵ e nessuno che autonomamente si proponga quale contributo a una teoria del cinema, terreno su cui siamo interamente debitori di studiosi stranieri²⁶. Questo vuoto teorico è, si diceva, particolarmente significativo, poiché è del tutto evidente che non solo il superamento di *questo* cinema ma lo stesso superamento di *questa* critica, che gli è sostanzialmente omologa anche nelle sue espressioni più notevoli, sono strettamente legati alla discussione e alla fondazione di una 'teoria del cinema' che faccia piazza pulita della falsa coscienza teorica finora dominante o che, quanto meno, la sottoponga a una puntigliosa e attenta revisione. Il fatto è, purtroppo, che l'insieme della nostra cultura cinematografica è provincialmente dipendente da Parigi e quasi esclusivamente da Parigi, con scarsi sopraluoghi a New York e Los Angeles, scarsissimi a Londra e Madrid, praticamente nessuno in Germania e in Unione Sovietica e programmaticamente nessuno in altre capitali, piccole e grandi, del sapere cinematografico. È una cultura che conosce, e legge, a mala pena il francese, che conosce poco e legge peggio l'inglese, crede di capire e non legge lo spagnolo e il portoghese, non conosce quasi per nulla e non legge affatto il tedesco e ignora, anche solo come problema, tutto il

²³ Cfr. F. CASETTI, *Semiotica. Saggio critico, testimonianze, documenti*, Accademia, Milano 1977; G. BETTETINI, *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Bompiani, Milano 1979.

²⁴ Cfr. P. RAFFA, *Semiologia delle arti visive*, Patron, Bologna 1976; R. TOMASINO, *La forma del cinema. Il destino irrealistico del linguaggio cinematografico dall'arbitrarietà del segno fotogramma alla pura virtualità del metasegno filmico*, Milella, Lecce 1978.

²⁵ Cfr. G. ARISTARCO, *Marx, il cinema e la critica del film*, Feltrinelli, Milano 1979.

²⁶ Cfr. N. BURCH, *To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1979; D. NOGUEZ, *Il cinema, diversamente*, Cappelli, Bologna 1979; P. SORLIN, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979.

resto. Tale cultura è (o pretende di essere) discretamente specializzata, a parte il cinema italiano, in cinema francese o statunitense; ma quando improvvisa specializzazioni in campi più ardui, come quelli del cinema magiaro o polacco, nipponico o brasiliano, lo fa solitamente confondendo il 'cinema' con i 'film' e ignorando bravamente (o conoscendo solo superficialmente) i vari entroterra (letterario, artistico, teatrale, filosofico, per non dire di quello fondamentale della lingua) che stanno e dietro i film e dietro il cinema.

Va detto naturalmente che la 'colpa' di tale costante provincialismo va imputata, prima e più che ai singoli che ne sono tramiti e vittime, alle istituzioni che lo rendono quasi inevitabile. In pochi paesi come l'Italia vi è una così totale assenza di istituzioni culturali, di centri di studio, di enti promozionali nel settore della cultura cinematografica; e in pochi, almeno fra le grandi 'civiltà cinematografiche', vi è un tale stato di incuria e di penuria nel settore – assolutamente fondamentale per la cultura cinematografica – della conservazione dei film. Basti pensare alle vicende, annose e tuttora irrisolte, del Centro Sperimentale di Cinematografia, che non è in grado neppure più di fare uscire quell'unico segno della sua presenza che era, comunque redatta o pubblicata, la rivista «Bianco e Nero». E si pensi per converso quanto hanno inciso e incidono, nella cultura cinematografica nazionale e internazionale, istituzioni similari (ma funzionanti e funzionali) come la Cinémathèque française o il British Film Institute.

La realtà è che per dare avvio a una nuova cultura cinematografica manchiamo in Italia quasi di tutto: film d'archivio disponibili e biblioteche specializzate; repertori scientificamente esatti e schede dei film (e dei libri) nuovi; sceneggiature desunte alla moviola e indici bibliografici; filmografie generali aggiornate e annuari che non si limitino a elencare titoli. Il caso forse più grave è quello della 'sceneggiatura desunta' in cui neppure la dipendenza provinciale dalla cultura cinematografica transalpina (che dispone di uno strumento abbastanza serio, pur se ancora lungi dall'essere perfetto, come la serie di sceneggiature – oltre duecento finora – de «L'avant-Scène/Cinéma») è servita di lezione: se nella vecchia e gloriosa collana «Dal soggetto al film» le sceneggiature desunte alla moviola furono pochissime e quasi sempre vennero pubblicate le sole 'sceneggiature letterarie', nella nuova «NUC Cinema» che la sostituisce, le sole 'sceneggiature desunte' sono eccezionalmente quelle viscontiane di *Ossessione* (1943), *La terra trema* (1948)

e *Bellissima* (1951) e quella di *Per un pugno di dollari* (S. Leone, 1964); mentre nell'abbondante ventina di sceneggiature pubblicate da Einaudi non vi sono praticamente eccezioni, tanto che esse sono inserite in una collana di narrativa come i «Nuovi Coralli». L'unico caso sistematico di 'sceneggiature desunte' è praticamente costituito dalle poche pubblicate nella U.E. Feltrinelli che ha però soltanto un paio di anni di vita. Eppure, in una pratica espressiva di così difficile memorizzazione e consultazione (e verifica) quale è quella cinematografica, dovrebbe risultare evidente l'enorme utilità di disporre di analisi fatte alla moviola piuttosto che di copioni che appartengono ancora alla fase progettuale e intenzionale del film. Una istituzione culturale pubblica, quale è il CSC, dovrebbe pubblicare metodicamente raccolte sistematiche di sceneggiature desunte e verificate alla moviola dei film depositati presso la Cineteca Nazionale. Né è da credere che il costo di una consimile operazione sarebbe particolarmente alto: basterebbe una sola persona a tempo pieno a redigerne più di una cinquantina l'anno, che potrebbero benissimo essere resi disponibili agli studiosi in versione ciclostilata e comunque stampata all'insegna del risparmio. Il risultato sarebbe una vera e propria svolta negli studi cinematografici, poiché per la prima volta si disporrebbe di strumenti analitici 'filologicamente' accurati.

Se questo non accade, così come se gli studi teorici sono scarsissimi, e se le monografie sui registi o sugli attori (il 32% della produzione editoriale di settore nel quinquennio) prevalgono sulla restante produzione non è comunque un caso fortuito. È – varrà ripeterlo conclusivamente – che anche la 'cultura cinematografica' di tipo saggistico – per quanto sempre più alternativa a quella di tipo giornalistico-informativo – punta prevalentemente a fornire materiali per i 'circuiti alternativi' e letture per il pubblico cinefilo, non già strumenti di studio. Plaudiamo pure, dunque, all'attuale *boom* editoriale sul cinema e assumiamolo, quale in effetti è, come un terreno assai più avanzato del passato per avviare quella 'scienza del film' oggi necessaria. Ma solo se opereremo nel convincimento che per avere un *altro* cinema occorre anche un'*altra* critica, riusciremo a fare sì che la morte di *questo* cinema non si identifichi con il quieto riassorbimento del cinema, e di quella sua 'coscienza' che dovrebbe essere la critica cinematografica, nella dolce e sinuosa demiurgia planetaria che ci dirige.

(giugno 1980)

Leggere il cinema

Ancora una volta, a Pesaro, in occasione della annuale Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, viene allestita – in collaborazione fra l'Amministrazione provinciale di Pavia, che promosse «Leggere il cinema» fin dal 1977, e la Mostra pesarese, che ospita l'iniziativa dal 1980 – una esposizione di libri di cinema dedicata, in analogia alle passate edizioni, alle pubblicazioni cinematografiche variamente redatte ed editate nel corso dell'anno precedente, il 1983. Se ambedue i partner dell'iniziativa hanno voluto ripeterla anche nel 1984 – nonostante, da un lato, il particolare sovraccarico di programma della Mostra pesarese e le sue perennemente irrisolte difficoltà finanziarie; e, dall'altro, l'impossibilità per l'ente promotore pavese di fornire per il giugno 1984 il catalogo a stampa (come era invece avvenuto nelle ultime due edizioni) – è stato non soltanto per non interrompere una tradizione, positiva sia quanto a interesse suscitato, sia quale esempio di fattiva collaborazione fra enti locali distanti e fra iniziative culturali diverse. È stato, anche e soprattutto, per il convincimento che la mostra del libro, e specialmente il suo catalogo – le cui introduzioni di settore sono state anche quest'anno curate da Giorgio De Vincenti, uno degli studiosi che operano nell'ambito delle diverse iniziative promosse, curate o patrocinate, direttamente o indirettamente, dalla Mostra pesarese – hanno una funzione forse limitata, ma certamente insostituibile.

Il tema delle carenze 'strumentali' di cui soffre, in generale ma particolarmente in Italia, la cultura cinematografica è ormai un motivo ricorrente, non soltanto nelle nostre introduzioni ai cataloghi di «Leggere lo spettacolo» ma nella riflessione di molti studiosi e operatori culturali del settore. Le tre maggiori istituzioni teoricamente delegate a portare avanti la produzione di 'strumenti' atti alla ricerca, e la ricerca stessa, nel cinema e in generale negli audiovisivi, sono in realtà impossibilitate a farlo: per ragioni, situazioni e storie diverse, ma in realtà identificabili in un pur generico comune denominatore, la colpevole disattenzione dei pubblici poteri. La maggiore fra tali istituzioni, l'Università – dove pure esistono ormai una

venticinquina di insegnamenti universitari di Storia del cinema e affini, e più di altrettanti docenti – stenta perfino a svolgere il più immediato dei suoi due fini istituzionali, la didattica (l'altro essendo, appunto, la ricerca).

Come scrivemmo lo scorso anno²⁷, l'Università italiana, salvo pochissime eccezioni, manca di fondi, di attrezzature e di personale (tecnico), atti a svolgere un compito che, sia a livello di didattica sia a livello di ricerca, è, per ciò che riguarda il cinema e in generale gli audiovisivi, particolarmente delicato, in quanto molto più condizionato dalla situazione oggettiva (tecnologico-finanziaria) che da quella soggettiva (la volontà dei singoli docenti). Il tutto, per di più, in un sistema didattico e di formazione professionale che continua a considerare l'Università come il punto di arrivo di un itinerario – la scuola dell'obbligo e la scuola media superiore – dove neppure i fautori del più recente piano di riforma hanno ben chiaro come, fra le molte 'educazioni a...' che la scuola pre-universitaria dovrebbe impartire, occorra inserire, e non marginalmente, l'educazione alle immagini' (cinema, tv, ecc.). Se queste sono le difficoltà a livello di didattica, figurarsi quanto sono prive di fondamento le illusioni che, almeno nell'ambito della cultura cinematografica, l'Università possa organicamente funzionare come luogo della ricerca.

Ma non meno importante è la situazione delle altre due istituzioni, cui in qualche modo spetterebbe operare concretamente nel settore: la Biennale di Venezia, che ha una sezione Cinema e Spettacolo televisivo e nel cui statuto la parola «ricerca» figura bellamente in uno dei primi articoli; e il Centro Sperimentale di Cinematografia, tra i cui fini istituzionali, dall'art. 1 dello statuto, figurano una «sezione di studi e documentazione», una «sezione di ricerche e sperimentazioni», una «sezione editoriale». Come è fin da troppo noto il dibattito sulle cosiddette «attività permanenti» della Biennale – cioè su quelle attività che, esulando dalle periodiche attività espositive, riguarderebbero appunto il momento, non saltuario, dello studio e della ricerca – dura ormai da qualche anno: pressappoco da quando l'ente veneziano fu riformato, dandogli un assetto formale che lo facesse passare da istituzione meramente espositiva a istituzione espositiva ma 'anche' di studio e di ricerca. Ma, per studiare e ricercare, pure alla Biennale mancano strutture, fondi e personale; e anche, a ben vedere, volontà. In-

²⁷ Cfr. *infra*, *L'università, la ricerca, il libro*.

fatti, contrariamente a un cinefestival – in ispecie se arrendevole ai media, più che mai se realizzato aprendo vasti spazi e appositi orari alle massenologie di moda – lo studio e la ricerca non provocano la ressa degli ‘inviati speciali’, non determinano quotidiane trasmissioni *live* dei network, non producono insomma consenso. Accade così che i primi disinteressati a fare della Biennale (cinema e spettacolo televisivo, per quanto ci riguarda) non soltanto un’istituzione espositiva ma ‘anche’ un luogo di studio e di ricerca, siano spesso i dirigenti stessi dell’ente; i quali d’altronde vengono generalmente designati, in maggioranza, con nobili e significative eccezioni minoritarie, tra persone che con studio e ricerca hanno rapporti sporadici, quando non casuali. Lo Stato, poi, ci mette di suo il contributo abituale: quello di promuovere istituzioni dotate di statuti altisonanti e di compiti magni, dando poi loro un finanziamento atto a quattro paghe per il leso, insufficiente non si dice a vivere, a volte perfino a sopravvivere. Mettete questo complesso di circostanze assieme, aggiungeteci il condimento delle lottizzazioni esasperate, delle pressioni partitiche e dei fabbisogni tattici di una gestione, eternamente assembleare, a livello di consiglio, e prevalentemente corporativa, a livello di personale, agitate il tutto nello shaker del ‘caso Italia’ e capirete come sia potuto, e possa, accadere che, dall’anno scorso a quest’anno, la miserabile cifra consiliariamente deliberata dalla Biennale per le fatidiche «attività permanenti» del settore cinema e spettacolo tv sia stata ulteriormente ridotta a irrisori 75 milioni (erano 85); e come successivamente, questa stessa miseria, sia stata – a quanto si dice – adibita a turare una qualche falla del bilancio generale del settore, con tanti, e definitivi, saluti alle attività permanenti e alla Biennale come istituzione che attua e promuove la ricerca.

Meno nota è forse la situazione del Centro Sperimentale di Cinematografica, il quale, quanto a ricerca e studi cinematografici, dovrebbe essere proprio l’istituzione principe, l’epicentro nazionale, il punto di riferimento di tutto e di tutti, un po’ come lo è in Gran Bretagna il British Film Institute. Anche qui entrano in gioco, però, fattori analoghi a quelli che inesorabilmente bloccano e delimitano le prospettive operative della Biennale: le maglie del parastato, dei suoi regolamenti e delle sue leggi, sovente radicalmente in contrasto con i fabbisogni di un ente culturale; l’assemblearismo di un consiglio d’amministrazione pletorico in rappresentanze sindacali, corporative e ministeriali; la sproporzione tra finanziamenti as-

segnati (anche se recentemente aumentati) e compiti attribuiti. A questi fattori, non diversi da quelli che pesano sulla Biennale, vanno poi aggiunti quelli specifici: un personale che copre non più del 60% dell'organico previsto (e che non può essere facilmente integrato delle unità mancanti, a causa dei divieti attualmente esistenti in materia di nuovi concorsi e di nuove assunzioni e della laboriosità delle possibili deroghe); un piano dell'organico, costruito sulla logica, la prassi, i ruoli del parastato e dove trovano difficile collocazione (formale, professionale, retributiva, ecc.) figure essenziali di un'istituzione adibita alla ricerca, come redattori specializzati, bibliotecari, esperti in bibliografie, filmologi, traduttori e, manco a dirlo, 'ricercatori' nel senso più puro del termine. Così stando le cose, il CSC riesce a mala pena a fare un'attività scolastica (sui cui limiti incide non poco la situazione complessiva dell'ente: come hanno dimostrato le agitazioni del corpo studentesco verificatesi nel maggio 1984) e una attività cinetecaria prevalentemente conservativa (poiché, a statuire i limiti di quella diffusiva – legata alla duplicazione delle copie, alla possibilità di copie videoregistrate, alla salvaguardia delle copie uniche, insomma – sta sempre la complessiva situazione, strutturale e finanziaria, dell'ente). Ma – al di là della ripresa della rivista «Bianco e Nero», di un progetto, per altro ancora non definitivamente varato, riguardante il *Filmlexicon* e di poco altro – il CSC continua a essere sostanzialmente assente dal settore specifico della ricerca e degli studi cinematografici, anche soltanto a livello di elaborazione e diffusione degli strumenti base per lo studio del cinema: rassegne, bibliografie, cataloghi dei film, indici della produzione, repertori filmografici annuali, annuari statistici, raccolte critiche ecc. tutte cose che il CSC dovrebbe fare 'istituzionalmente', ma per le quali non ha fondi, strutture, personale, duttilità operativa e gestionale; e forse neppure – almeno da parte di 'tutto' il consiglio d'amministrazione – chiara volontà, sia pure solo intenzionale.

In una situazione siffatta, dove la colpevole latitanza è tutta statale o parastatale, l'ente locale e l'istituzione privata, il festival o il circolo culturale, l'editoria privata o il cineclub finiscono per svolgere – e di fatto svolgono ormai da anni – una funzione suppletiva che, per quanto spesso istituzionalmente impropria, è certamente essenziale. Ed è ormai luogo comune affermare che, negli ultimi anni, hanno dato più apporti alla cultura audiovisiva, e al 'sapere cinematografico', la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema con il suo (quasi) centinaio di «Quaderni di documentazione» o La

Nuova Italia editrice con il suo (abbondante) centinaio di «Castori Cinema», che non la Biennale Cinema e il CSC messi assieme; oppure più i cineclub e gli assessorati con le loro iniziative convegnistiche e pubblicistiche, che non tutte le cattedre di Storia e critica del cinema sommate tra loro. Nel caso della mostra del libro, promossa e organizzata dall'Amministrazione provinciale di Pavia in collaborazione con la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, ci troviamo, ad esempio, di fronte – alludiamo soprattutto ai cataloghi che le varie edizioni della esposizione hanno finora prodotto – all'unico repertorio bibliografico sul cinema realizzato in Italia negli ultimi anni. Non è improbabile, certo, che, alla luce del senno di poi, i cataloghi annuali della mostra risultino qua e là incompleti, qua e là imprecisi. La raccolta di tali cataloghi, con le centinaia e centinaia di indicazioni bibliografiche in essi contenute, costituisce però l'unica base esistente per un repertorio bibliografico italiano sul cinema che abbracci l'ultimo decennio, che è poi quello durante il quale si è verificato il *boom* dell'editoria cinematografica in Italia. Per questo, nonostante le sopravvenute difficoltà, né a Pavia né a Pesaro si è voluti venire meno a un compito suppletivo ormai assunto da qualche anno. Persuasi, cioè, che la esposizione «Leggere lo spettacolo. Cinema» e il suo catalogo non costituiscano soltanto una intelligente e continuativa presenza, ma offrano, anche allo studioso, uno strumento certamente incompleto ma non banale, né inutile, in un panorama dove i pubblici poteri sono sistematicamente latitanti, quando non organicamente assenti.

(giugno 1984)

Un paese immemore?

Sui giornali di fine maggio qualcuno, sottolineando pluriennali inadempienze dello Stato, ricorda le 600 opere greche e romane, che un tempo costituirono la collezione d'arte dei Torlonia e ora sono accatastate in ammuffite casse; e rammenta i 60.000 pezzi dell'Antiquarium comunale di Roma – la più grande collezione mondiale d'arte romana – imballati e confinati in qualche scantinato demaniale della capitale. Sono certamente esempi clamorosi di irresponsabilità pubblica e di vergognosa incuria nei confronti di quel patrimonio artistico che pure dovrebbe esser la cosa più gelosamente tutelata dai pubblici poteri, visto che costituisce la nostra maggiore ricchezza e l'unico primato in cui l'Italia è, e può restare, imbattibile. Ma di questa irresponsabilità e di questa incuria non mancano certo esempi cinematografici che appaiono non meno clamorosi. Non alludiamo al patrimonio filmistico nazionale, esistente al completo presso i depositi della Cineteca Nazionale soltanto a partire dall'entrata in vigore della legge 1213 (1965), con ampi 'buchi' per quanto riguarda il primo sonoro (1930-1944) e l'iniziale dopoguerra (1945-1964), e bucato come un colabrodo per ciò che concerne la produzione del 'muto', dove praticamente sono da considerare perduti 99 film ogni cento! Questa è una dolorosa piaga, da tempo nota e purtroppo in buona parte (non completamente, però) irrimediabile, su cui sono già stati versati, durante anni, fiumi di inchiostro. Alludiamo a qualcosa di più sottile, ma non meno delicato, che ci è venuto in mente scorrendo i titoli dei volumi sullo spettacolo pubblicati nel 1986, cui è ancora una volta dedicata la mostra annuale del libro («Leggere lo Spettacolo 1986») organizzata e promossa dall'Amministrazione provinciale di Pavia, e che, seguendo una tradizione ormai consolidata di fruttuosa collaborazione, ha la sua 'anteprima' a Pesaro, in occasione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema.

Il 1987 – apertosi con la scomparsa del patriarca del nostro cinema Alessandro Blasetti – è l'anno in cui ricorre il decimo anniversario della morte di Roberto Rossellini, lo scorso anno era il decimo di quella di Lu-

chino Visconti, l'anno prima il decimo dell'assassinio di Pier Paolo Pasolini: quattro grandi cineasti, protagonisti di mezzo secolo di cinema italiano. Li si è celebrati, e li si celebrerà ancora, con convegni, retrospettive, volumi di studio: non troppi e neppure tutti improntati a quei criteri 'scientifici' (di scrupolosa, documentata, filologica attenzione alle opere, si vuol dire) che dovrebbero essere il solo modo – quanto meno il più alto – per onorare la memoria di intellettuali e di artisti; in ogni modo lo si è fatto, lo si fa, lo si farà. Ma questi cineasti non hanno operato soltanto dietro la macchina da presa: chi più chi meno, hanno scritto lettere, stilato promemoria, steso sceneggiature, pubblicato articoli, rilasciato interviste, partecipato a convegni, preso parte a seminari, presenziato attivamente a tavole rotonde. E spesso nei loro scritti meno noti, pur estremamente disparati per titolo, occasione, circostanza – e anche, perché no? diversi per qualità, tensione, impegno – stanno, esplicite o implicite, le spiegazioni, le ragioni, le motivazioni di quello che essi hanno fatto dietro la cinepresa. E, anche al di là di quanto tali scritti possono chiarire sul cinema dei loro autori, queste pagine sparse, quasi sempre difficilmente reperibili, fanno parte integrante di un 'testo', cinematografico anch'esso benché non registrato sulla pellicola: il grande testo del dibattito culturale e intellettuale sul nostro cinema, dove spesso sono riposte le chiavi per capire i nostri film, o quanto meno per capirli meglio, individuandone, al di là delle opere, l'effettivo contesto. Ebbene, dove sono questi scritti così evidentemente preziosi, dove sono riposti questi documenti, in quale archivio è sistemata questa parte così preziosa della nostra 'storia del cinema'? La risposta è che questi materiali insostituibili sono sparsi ai quattro cantoni, gestiti quale da pietà familiare, quale da cura amichevole, quale da mano estranea, quale addirittura all'estero. Insomma, dappertutto meno che dove sarebbe giusto che fossero (o che fossero almeno in copia): in un archivio pubblico, gestito con criteri di pubblica utilità, dotato di tutte le garanzie – ma anche aperto a quanti, tra gli studiosi, richiedano per ragioni di studio, appunto, di accedervi – conservato, ordinato e classificato secondo criteri scientifici tali da assicurarne contemporaneamente l'indistruttibilità e la consultabilità.

Naturalmente non abbiamo nulla contro chi ha svolto, ancora una volta, funzioni suppletive nei confronti di un interesse pubblico anche in questo manchevole. Tutt'altro, anzi. Non possiamo che essergli riconoscenti. Ma possono essere accettate come definitive queste soluzioni visto-

samente provvisorie e in genere niente affatto funzionali?

Nella cantina di una casa in via Lazio, dove abitò in vita Alessandro Blasetti, la figlia Mara ha religiosamente verificato, impacchettato e riposto venti o trenta casse di lettere, ritagli stampa, soggetti, sceneggiature, fotografie, contratti, appunti e promemoria del padre: come dire la documentazione di circa sessanta anni di rapporti blasettiani con il cinema. La conservazione è certamente garantita, ma la consultabilità lo è altrettanto?

In un piano terra di via delle Zoccolette, ospite eternamente provvisoria dell'Istituto Gramsci, l'animatrice, e l'anima, del «Fondo Pasolini», Laura Betti, fa da amoroso gendarme, se non ai manoscritti (in massima parte in mano agli eredi) e alle lettere di P.P.P. (queste ultime stanno opportunamente uscendo da Einaudi, curate dal fido Nico Naldini), al molto materiale scritto (sceneggiature), filmato (copie di materiali cinematografici e videomagnetici *di/su* Pasolini, inclusi alcuni materiali non montati dei film del poeta-cineasta) e stampato (traduzioni di testi di Pasolini, libri, opuscoli, articoli sull'autore, provenienti da tutto il mondo). Ma Laura si trova a dovere combattere da anni, praticamente dalla nascita del Fondo, per la sopravvivenza concreta di questo archivio – che è anche un attivissimo centro di promozione culturale d'iniziative egregie *su/nel nome di* Pasolini – senza il quale il moltissimo materiale pasoliniano si troverebbe unicamente in balia dell'industria editoriale e, comunque, indisponibile per studenti e studiosi. Che accadrà, però, se un giorno Laura Betti giudicherà insormontabili i quotidiani ostacoli, o deciderà, legittimamente, di porre fine alla propria missione per fare un altro lavoro?

Presso la sede romana dell'Istituto Gramsci è in deposito, da anni, una cospicua mole di materiale viscontiano: lettere, appunti, piano di lavorazione, copioni, bozzetti, sceneggiature, ecc. Ebbene, dalla morte di Visconti a oggi sono state pubblicate sul regista, in Italia, in Francia, negli Stati Uniti, perfino in URSS, più monografie che su qualsiasi altro cineasta italiano: ma nessuno, o quasi nessuno, ha avuto libero accesso al materiale viscontiano depositato presso il Gramsci, materiale che, a quanto si sa, deve essere ancora verificato, ordinato, classificato da un qualche studioso che non si autodesigni viscontologo. Viene da pensare a quanto avrebbero potuto essere più documentate tutte le monografie viscontiane dell'ultimo decennio se i loro autori avessero avuto libero accesso a un archivio scientificamente ordinato! Cosa, e chi, bisognerà attendere perché questa

rilevante documentazione su un protagonista di trentacinque anni di storia dello spettacolo (cinematografico, teatrale, lirico) italiano abbia una giusta, e accessibile, sistemazione archivistica?

Nella sede parigina della Cinémathèque française è depositato – pare per volontà dello stesso regista, giustamente sfiduciato nei confronti del proprio paese – l'archivio di Roberto Rossellini. Ad accedervi, e a consultarlo, si possono scoprire cose di rilevante interesse sui cinquanta anni dell'itinerario rosselliniano nel cinema e nella televisione. Marco Müller, ad esempio, vi ha scoperto del materiale inedito, anche autografo di Rossellini, su *Paisà* (1946, che pubblichiamo quest'anno, a Pesaro, in occasione della retrospettiva e del convegno rosselliniani). Viene da riflettere su quanto vi si potrebbe scoprire, di chiarificatore e di rilevante, qualora il materiale fosse razionalmente ordinato, e fosse possibile a tutti analizzarlo metodicamente! Ma perché mai questo materiale sta in Francia, ignorato da buona parte degli addetti ai lavori e comunque di scomodissimo accesso per gli studiosi italiani, che pure dovrebbero essere i primi interessati?

Abbiamo fatto quattro esempi. Non sono gli unici possibili, e molti altri potrebbero essere addotti. Appaiono però fra i più rilevanti nel campo cinematografico; e, pur nella loro diversità, fra i più sintomatici della *sistemica disattenzione* che lo Stato italiano riserva ai grandi protagonisti della storia culturale e artistica nazionale. Essi possono non stupire chi ricordi come Giuseppe Prezzolini, ancora in vita, cercò vanamente di fare acquistare dall'Italia il proprio preziosissimo archivio, su quasi otto decenni di vita culturale e intellettuale italiana, e abbia poi finito per doverlo lasciare in Svizzera, dove tuttora si trova, con quale vantaggio per gli studi italiani sulla cultura del Novecento è agevole supporre; chi tenga presente come il nostro paese, quinta 'potenza mondiale' dell'Occidente, stia invece in coda alla classifica europea per investimenti nella ricerca; chi abbia in mente la continua 'emigrazione di cervelli' (verso USA, Francia, Germania, Gran Bretagna, ecc.) da cui sono afflitte le nostre cronache culturali, salvo poi scoprire un Carlo Rubbia quando gli viene assegnato il Premio Nobel per le ricerche compiute fra la Svizzera e gli Stati Uniti; chi viva e operi nelle nostre Università, che l'utopismo legislativo definisce come luogo per eccellenza della didattica e della ricerca e dove, normalmente, vengono assegnati per le 'ricerche', o anche soltanto per acquistare quegli elementi primordiali di ogni ricerca che sono i libri, fondi che è eufemistico definire

irrisori; chi, per restare nell'ambito del cinema e dello spettacolo, conosca, per diretta esperienza, le pastoie ridicolmente parastatali (per non parlare di quelle economico-finanziarie) di enti pubblici, cui pure sono affidati *per legge* compiti relevantissimi, e insostituibili, come il Centro Sperimentale di Cinematografica e la Biennale di Venezia (i quali, *à propos*, hanno altrettanti archivi: solo che l'archivio del primo ha – da poco – qualche mezzo finanziario, ma è assolutamente carente di personale; mentre l'archivio della Biennale, l'ormai famigerato ASAC, è carente sia in mezzi che in personale e, da anni, non ha neppure il Conservatore. Ciò significa che raccolte di scritti e documenti, affidate all'uno o all'altro dei due enti, rischiano di restare imballate in casse, se non di andare perdute!). Possono non stupire, si diceva, chi tutto questo sappia e ricordi; ma non per questo non scandalizzano, non rattristano, non mortificano quanti sanno che la 'civiltà' di un paese e di un non popolo non si misura sul reddito pro capite o sulla quantità di microprocessori prodotti, ma anche, se non soprattutto, sulla memoria che questo paese e questo popolo sanno conservare di sé e della propria storia: un paese immemore è un paese destinato a non lasciare memoria e, poco alla volta, a ridursi a una regione del Terzo Mondo, condannato alla sopravvivenza. Che ci stanno a fare nel nostro paese, se non *anche per questo*, entità come il Ministero dello Spettacolo e il Ministero dei Beni Culturali, la Direzione generale delle informazioni, dell'editoria e della proprietà letteraria, artistica e scientifica della Presidenza del Consiglio e l'Università, il Ministero della pubblica istruzione e il CNR, il CSC e la Biennale? Giriamo la domanda, e la protesta implicita in quanto finora abbiamo semplicemente esemplificato, nella speranza che «Leggere lo Spettacolo 1987» o «1988» ci faccia vedere anche qualche opera di studio fondata sui documenti finora ammonticchiati negli scantinati o affidati alle aleatorie cure dei privati. Anche se soltanto un catalogo di quei materiali diminuirebbe la nostra mortificazione e la nostra rabbia.

È chiedere troppo?

(1987)

Il boom dei libri, il crack del cinema

Dieci anni fa, quando l'Amministrazione provinciale di Pavia dette il primo avvio alla serie «Leggere lo Spettacolo», eravamo in piene stagioni dell'*effimero* rampante. E, un po' dappertutto, assessorati e assessori, febbricitanti per quel nicolinismo degli stenterelli che fu allora il morbo più diffuso fra i pubblici amministratori, chiedevano, ottenevano e promuovevano autobus dei comici (che poi, finita la festa, non riuscivano a entrare nel 'garage' comunale, e costringevano l'amministrazione a sfondarne il tetto), esposizioni *monstre* dislocate in dieci luoghi diversi (che nessun 'turismo colto' riusciva a visitare interamente), trasformazioni di siti archeologici in palcoscenici e schermi (che sulle prime, data la novità, attirarono spettatori, poi sempre meno, contribuendo soltanto al degrado dei monumenti), rassegne di film di consumo riciclate con vezzose titolazioni (che facevano piovere sul già bagnato dal box-office e non incrementavano che, a livello di caotico *mid-cult*, i già alienati gusti del 'pubblico medio'); e via dilapidando. Al di là dei meriti strettamente personali di Renato Nicolini – il quale aveva a che fare con una città mezza metropoli mezza capitale terzomondista, dove il coinvolgimento, nel centro urbano, di notevoli masse di abitanti dei periferici quartieri dormitorio era in effetti una strada da tentare –, nulla è rimasto di tutto quel chiasso: se non qualche ulteriore traccia di degrado urbano nei centri storici e nelle zone monumentali di alcune fra le più belle città italiane. A pochi anni, soltanto pochi, da quella rumorosa effervescenza artificiale, le stagioni dell'«effimero» non hanno portato né voti a quelli che le promossero e le cavalcarono frenetici, né strutture culturali meno precarie alle cittadinanze che, in grandissima misura non partecipi al gioco, stettero alla finestra un po' affascinate, un po' stordite, un po' stupefatte. Ebbene, se non fosse che per questo, le iniziative pavesi di «Leggere lo Spettacolo» avrebbero già un merito non irrilevante: si sono espresse in alcuni volumi che hanno annualmente arricchito – sia pure dal piccolo angolo visuale dello spettacolo – la conoscenza del paese da parte dei suoi cittadini e con poca spesa hanno reso un ottimo e soprattutto non effimero servizio.

Ma il merito di «Leggere lo Spettacolo» non è soltanto quello di un investimento di pubblico denaro la cui ‘redditività’ sociale è decisamente maggiore del costo. In Francia e in Gran Bretagna, in USA e in Germania, dovunque è esistito in questi anni un interesse, magari soltanto marginale, a quello che in Italia si pubblica nell’ambito della cultura cinematografica, musicale e teatrale, i singoli volumi prodotti nell’ambito dell’iniziativa pavese sono diventati un punto di riferimento tanto prezioso quanto insostituibile: una sorta di oggettivo quadro clinico della riflessione non effimera su fenomeni culturali pure in qualche modo caratterizzati da una loro effimera ‘stagionalità’, quali, appunto, quelli legati alla nozione di ‘spettacolo’. E hanno offerto, con costante puntualità, il polso di una situazione culturale che, annualmente, è andata modificandosi, ora in meglio ora in peggio, ma che altrimenti nessuno avrebbe potuto ‘leggere’, almeno dall’angolazione, parziale ma sintomatica, della riflessione specialistica che essa produceva. Il merito di queste annuali ‘radiografie’ bibliografiche è tanto maggiore, in quanto, realizzandole, l’ente locale ha svolto – come non di rado, in questi ultimi cinque lustri, è accaduto, e come abbiamo più volte rilevato nelle note introduttive da noi sistematicamente fatte alla ‘sezione cinema’ dei volumi pavesi (con i quali abbiamo anche organizzativamente collaborato, offrendo loro la piattaforma internazionale di Pesaro, per ‘lanciarli’ – assieme alla esposizione delle pubblicazioni – nel corso della annuale Mostra Internazionale del Nuovo Cinema) –, ha svolto, si diceva, una vera e propria funzione surrogatoria, nei confronti di quello che enti nazionali e istituzionali culturali statali *non* fanno. Non v’è infatti dubbio che iniziative consimili avrebbero dovuto e dovrebbero essere specifica spettanza della Biennale di Venezia (che, infatti, negli anni ‘prima della rivoluzione’, faceva la sua egregia Mostra del Libro di Cinema, curata dal pavese Davide Turconi) o del Centro Sperimentale di Cinematografia (che infatti nel lontanissimo 1953, in stagioni certamente non ‘illuminate’ per altro, realizzò l’unica *Bibliografia generale del cinema* a tutt’oggi esistente – si far per dire: è introvabile! – in Italia). Ma, a Venezia, le famigerate «attività permanenti» sono per ora, e da anni e anni, non più di un *flatus vocis* inaugurale; e, a Roma, bisogna già accendere i ceri alla Madonna che il CSC è riuscito, in sette anni, a tenere aperta la ‘scuola’ per sei e che ora il ‘commissario’ Wertmüller ha fatto partire alla meno peggio il nuovo anno accademico. Sicché, se non fosse per «Leggere lo Spettacolo», curiosi e studiosi non disporrebbero, non dico di

un repertorio bibliografico, ma neppure di un elementare elenco delle pubblicazioni italiane sullo spettacolo degli ultimi anni. Basti pensare che, mentre l'Amministrazione provinciale di Pavia ha pubblicato, in soli due anni, due ampi cataloghi²⁸ permettendone una funzionale conoscenza, il CSC – che pure ha la maggiore biblioteca settoriale italiana – non ha pubblicato che nel 1973 un proprio 'vol. I' del Catalogo della biblioteca e da allora, affranto da cotanto sforzo, bellamente tace e del 'vol. II' non se ne parlerà, se tutto andrà proprio benissimo, che negli anni Novanta!

Si sarà già inteso che – particolarmente, stando così le cose – i meriti del presente volume, che – edito in occasione del II Salone del Libro di Torino, all'interno di una iniziativa sui rapporti tra editoria e cinema – compatta e riassume tutti i precedenti annuari in un unico repertorio delle pubblicazioni cinematografiche italiane dell'ultimo decennio, sono meriti indiscutibili e incommensurabili. Questa volta, il valore 'scientifico' dello strumento che ci viene messo a disposizione supera di gran lunga qualsiasi eventualmente residuo valore di 'rappresentanza' e ogni aspetto di 'fiore all'occhiello' di un'attività locale; ammesso – e non concesso – che, talora, le iniziative pavesi di «Leggere lo Spettacolo» abbiano avuto anche tali (secondarie e comunque legittime) funzioni. Tanto che – credo – questa decennale radiografia di quel che si è scritto sul cinema dalla fine degli anni Settanta a oggi diventerà, se non proprio un *livre de chevet* di tutti gli 'addetti (e gli interessati) ai lavori', quanto meno un testo obbligatorio, e insostituibile, per chiunque, in grande o in piccolo, si disponga a studiare, o anche solo a conoscere, ciò che è accaduto in queste stagioni di transizione, non solo a proposito dei 'prodotti' ma anche a proposito della riflessione sui prodotti e sul complessivo fenomeno.

Si fa presto a fare i calcoli, guardando retrospettivamente i volumi bibliografici usciti in questi anni. Dal 1978 al 1988 sono stati pubblicati, nel nostro paese, più di 2.000 titoli sul cinema (alla media annuale di oltre 180), così distribuiti (e comparati con altre, significative, 'cifre' cinematografiche):

²⁸ *Leggere il cinema: le storie e i generi*, a cura di A. Gramegna, P. Pulina, A. Sacchi, Editrice Bibliografica, Pavia 1987; *Leggere il cinema: i registi*, a cura di A. Gramegna, P. Pulina, A. Sacchi, Editrice Bibliografica, Pavia 1988. Il primo comprende 650 titoli, il secondo 1052 della sezione cinematografica della propria Biblioteca dello Spettacolo, cioè l'«Archivio cinema – Fondo Davide Turconi».

Anno	Libri	Film nazionali (incl. Copr.)	Giornate di spettacolo	Spettatori/biglietto (migliaia)
1978	120	139	1.454.914	318.609
1979	172	156	1.344.310	276.265
1980	169	179	1.235.658	241.891
1981	229	126	1.114.408	215.150
1982	244	140	1.026.632	195.356
1983	192	128	909.192	162.019
1984	192	104	799.021	131.569
1985	227	88	714.021	123.113
1986	191	132	673.621	124.867
1987	175	116	600.000*	109.000**
1988	184	124	530.000*	98.000**
Totale	2.095	1.432	Fonti: Annuario statistico <i>Lo spettacolo in Italia</i> (SIAE), Anica, Ente Aut. Gestione Cinema, «Leggere lo Spettacolo» 1979-1988	

* Cifra induttiva ** Cifra arrotondata

È una quantità enorme di pubblicazioni, forse senza pari riscontro, nel periodo, in alcun altro paese, inclusi gli USA e la Francia, dove pure l'editoria cinematografica ha grandi tradizioni e una bella intensità da anni; e dove, comunque, il cinema nazionale e il mercato cinematografico sono o, da un ventennio, stabili e fiorenti (USA), o, soprattutto negli ultimi tre lustri, in crisi ma senza gli aspetti di drammatico, inesorabile, irrimediabile tracollo (Francia), che caratterizzano dal 1976 la situazione italiana.

Certamente, all'interno di quel dato editoriale così cospicuo, sono possibili, e anzi doverose, alcune domande, cui la pubblicazione stessa offre delle prime risposte. *Quanti libri di studio e quanti di divulgazione?* Si scoprirà che un ragguardevole novero di titoli non appartiene al genere saggistico, bensì a quello giornalistico-divulgativo: biografie di attori, 'racconti' di film, volumi fotografici, opuscoli illustrativi; materiali, insomma, che stanno forse meglio nella sala d'aspetto di un dentista intelligente che nella biblioteca di uno studioso aggiornato. *Quanti titoli sul cinema italiano e quanti sul cinema straniero?* Si potrà constatare che una minoranza di questi titoli riguarda il cinema, i film, gli autori italiani e che la maggioranza riguarda cinema, film e autori stranieri, specialmente hollywoodiani (per esempio: oltre un terzo dei pur preziosi volumetti della serie «Il Castoro Cinema»). *Quanti testi tradotti e quanti originali?* Si potrà verificare che, se in USA non traducono quasi nulla (salvo qualcosa, ma molto sporadicamente, dal francese) e in Francia non traducono praticamente nulla (salvo qualcosa dall'inglese: al punto che tutta la bibliografia francese sul cinema italiano – spessissimo disinformata e superficiale – è direttamente opera di studiosi francesi, e/o

francofoni; mentre i libri italiani sul cinema italiano non figurano generalmente neppure nelle bibliografie), anche in Italia – dove pur, comparativamente, si traduce – traduciamo, se non insufficientemente, in modo sbilanciato (decisamente troppo dal francese, anche quando non sarebbe proprio il caso; decisamente poco dall'inglese, anche quando varrebbe proprio la pena, soprattutto per taluni testi statunitensi; nulla o quasi da altre lingue). *Quante opere di storia (del cinema) e quante di critica (dei film e degli autori)?* Sarà agevole appurare che il settore storiografico, tradizionalmente carente nella pubblicistica italiana sul cinema, non ha fatto moltissimi passi avanti; anche se ora – contrariamente al passato – disponiamo di una, per ora insuperata, storia complessiva del cinema italiano²⁹, di una dettagliata storia del primo 'muto' nazionale³⁰, della ristampa, aggiornata, di una 'storia' degli anni Cinquanta, ormai classica³¹, di alcuni importanti repertori di interviste, testimonianze e dichiarazioni dei protagonisti³², nonché di alcune storie generali del cinema individuali³³ o collettanee³⁴, oppure 'remake', e amplissimo aggiornamento, di altra e preesistente 'storia'³⁵.

E poi, ancora: *quanti studi sui fenomeni d'insieme e quante monografie su autori?* Basterà una scorsa fra le centinaia di titoli, per accorgersi che la schiacciante maggioranza dei volumi, in qualche modo apprezzabili dal punto di vista non meramente divulgativo, riguarda gli autori (soprattutto statunitensi); e che relativamente esigua è la bibliografia decennale in materia di movimenti, dinamiche generazionali, fenomeni particolari. *Quanti apporti teorico-estetici e quanti storico-critici?* Sarà semplice concludere che, quanto a

²⁹ G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma 1982.

³⁰ A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905/1909*, Laterza, Bari 1981.

³¹ C. LIZZANI, *Il cinema italiano. 1895-1979*, 2 voll., Editori Riuniti, Roma 1979.

³² F. SAVIO, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano*, 3 voll., Bulzoni, Roma 1979; *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, a cura di F. Faldini, G. Fofi, Feltrinelli, Milano 1981; A. TASSONE, *Parla il cinema italiano*, Il Formichiere, Foligno 1979.

³³ G. RONDOLINO, *Storia del cinema*, 3 voll., UTET, Torino 1977.

³⁴ AA.VV., *La storia del cinema*, Vallardi, Milano 1966; AA.VV., *Il cinema. Grande storia illustrata*, De Agostini, Roma 1981,

³⁵ G. FOFI, M. MORANDINI, G. VOLPI, *Storia del cinema*, 3 voll., Garzanti, Milano 1988.

teoria, traduciamo molto ma pratichiamo poco e siamo nel complesso fortemente tributari di teoriche e metodologie quasi tutte transalpine: con rilevanti, e spesso paradossali, conseguenze a livello, non soltanto di giudizi, ma anche del linguaggio (critico), dove sovrabbondano i gallicismi. E, infine (ma gli interrogativi potrebbero ancora continuare), *quanti libri pubblicati da normali editori e quanti da enti e iniziative locali?* E qui emergerà quale e quanta sia stata la funzione supplente svolta da festival, mostre, rassegne, Comuni, Province e Regioni, nei confronti di una ‘ricerca’ praticamente inesistente, per mancanza di fondi, iniziative, strutture (anche in ambito universitario): è il più delle volte a questi ‘editori impropri’ (e ancora più ‘impropri’ promotori di ricerca) che si debbono alcuni fra gli studi più raffinati e più preziosi che hanno visto la luce negli anni Settanta e Ottanta.

Il quadro complessivo del fenomeno editoriale, anche una volta accantonate le non poche scorie, è comunque notevolissimo. E certamente mai nella storia del secolo il cinema ha avuto in Italia tanta attenzione editoriale e studiosa. Ipotizzando una tiratura media di sole 1.200 copie per titolo – il che è forse approssimativo per difetto – avremo, a un dipresso, 2.500.000 copie di libri, che diventerebbero oltre 3.600.000 facendo una media di 1.800 copie a titolo, e quasi 5.000.000 nell’ipotesi di una tiratura media di 2.400 (il che è certamente approssimativo per eccesso). Ciò significa, in ogni caso, una diffusione della cultura cinematografica – a prescindere dal merito del suo livello, si capisce – assolutamente senza precedenti nel nostro paese. Sappiamo quali possono essere le molte (con)cause del fenomeno: la teletrasmissione di film, che raggiunge vastissime quantità di pubblico e suscita nuove curiosità e più diffusi interessi (essa è alla base di molti repertori, lessici, dizionari dei film e degli autori, raccolte, annuali o periodiche, di recensioni giornalistiche, ecc.); l’incremento del giornalismo ‘di colore’ (a scapito per altro della vera e propria attività recensiva e critica), che spesso pubblicizza come ‘divi’ non soltanto gli attori dei film da ‘lanciare’ ma anche gli autori; il diffondersi dell’insegnamento della Storia del cinema (e affini) nelle Università italiane (essa conta ormai 23 cattedre fra ‘ordinari’ e ‘associati’), ecc. Ma queste spiegazioni ‘strutturali’ non occultano né eliminano quella che noi riteniamo la ragione ‘psicologica’ di tanta fioritura. Non può essere puramente accidentale la coincidenza fra il *boom* dell’editoria sul cinema e il *crack* del cinema. Mentre in Italia si pubblicavano oltre duemila libri sulla ‘Settima Arte’, si sono fatti meno di 1.500 film;

mentre aumentavano smisuratamente i lettori di libri sulla ‘Decima Musa’, diminuivano smisuratamente gli spettatori del cinema in sala; mentre l’offerta di film in sala (valutata in ‘giornate di spettacolo’) diventava $\frac{1}{4}$ di quella degli anni Cinquanta, l’offerta in libri sul cinema si moltiplicava sette-otto volte rispetto a quella degli anni Cinquanta. La verità, per lo meno ‘psicologicamente’, è che la ‘favola’ (quella del cinema che fu: il cinema non morirà, ma sarà certamente un’altra cosa negli anni Novanta e attorno al 2000; anzi già lo è) è finita; e che, come sempre quando le favole finiscono, la spinta a trarne la ‘morale’ – ovvero a ripercorrerne il ‘racconto’, a valutarne le ‘svolte’, a definirne il ‘senso’ – è del tutto fisiologica. Pasolini diceva che solo la morte, compiendo un fulmineo montaggio della vita, le dà un senso: «perché – spiegava – finché siamo vivi manchiamo di senso»; e «finché ha futuro, cioè un’incognita – aggiungeva – un uomo è inespresso». Ebbene, questa ‘poetica’ intuizione è invece poco meno che una legge codificata per le realtà oggettive: *è proprio quando un fenomeno si esaurisce, che sorge, impellente, il desiderio di studiarlo.*

Interrogiamoci, dunque, sui dati e sulle date, sui titoli e sugli argomenti di questi duemila libri di cinema. Essi parlano anche per quello che non dicono. Perché, è ovvio, dalla riflessione su come abbiamo riflettuto e su quali sono stati gli oggetti del nostro riflettere, risulterà chiaro anche che cosa è per noi diventato il cinema, in questi anni, e che cosa siamo diventati noi stessi, ultimi sacerdoti del suo stupendo e declinante rito.

(1989)

L'UNIVERSITÀ
E L'ARCHIVIO DELLA MEMORIA FILMICA

L'Università, la ricerca, e il libro

Secondo gli illuminati, e forse anche volenterosi, autori della legge n. 382, 11/07/1980 (la cosiddetta 'riforma universitaria'), l'Università italiana dovrebbe essere il luogo per eccellenza della Didattica e della Ricerca. Non solo, in ambedue le direzioni, non secondo a nessuno; ma in ambedue primo, anzi primissimo fra tutti. Orbene, lasciamo pur perdere le Scienze e le Letterature, i Diritti e le Economie, le Tecnologie e le Filosofie. E restiamo nell'ambito disciplinare che conosciamo e cui sono d'altronde ancora una volta dedicati questo catalogo e la mostra dei libri «Leggere lo spettacolo», cui esso si riferisce: lo spettacolo, dunque, e in particolare il Cinema. E, quale viatico a sfogliare il catalogo e/o a visitare la mostra, vediamo di dare qualche sommaria risposta all'implicita domanda: nell'ambito disciplinare dello Spettacolo, e in particolare del Cinema, l'Università italiana è il luogo per eccellenza della Didattica e della Ricerca?

È un dato incontrovertibile che, da un punto di vista formale, le discipline dello spettacolo sono entrate ormai in modo non irrilevante negli atenei italiani. Se è vero che una Facoltà di Lettere come quella di Roma Uno ha deciso di attivare solo a partire dall'imminente anno accademico 1983/84 l'insegnamento di Storia del cinema (fino all'a.a. 1982/83 Storia del cinema era presente soltanto fra gli insegnamenti della Facoltà di Magistero), pur avendolo in statuto da anni e benché Roma sia indiscutibilmente il centro del cinema nazionale; e se è vero che la stessa materia non viene insegnata in nessuna delle Facoltà 'statali' di Milano (dove è attivata solo alla Cattolica), è però un fatto che, nell'insieme delle Università italiane, sono attualmente attivi più di una sessantina di insegnamenti di Teatro e di Cinema, in una proporzione che è all'incirca di *due a uno* fra le due materie e in un rapporto di circa *uno a due* fra docenti ordinari (e straordinari) e docenti associati (e incaricati stabilizzati). Non è certamente una presenza massiccia; ma essa è pur sempre ragguardevole se pensiamo che, poco più di venti anni fa, quando il CSC convenzionò con l'Università di Pisa il primo corso organico di Storia del cinema (affidandolo a Luigi Chiarini), lo spet-

tacolo, nelle sue varie articolazioni, non entrava nella didattica universitaria se non casualmente. Eppure non molti anni dopo era possibile iniziare, a Bologna, una esperienza del tutto inimmaginabile negli anni Cinquanta e Sessanta come il Dams e, a poco più di venti anni dalla pionieristica esperienza pisana tenuta a battesimo da Chiarini, gli insegnamenti di spettacolo hanno raggiunto dimensioni quantitative notevoli, anche se tuttora insoddisfacenti. Bisogna ammettere davvero che, da allora a oggi, il tasso di crescita è stato superiore alle più ottimistiche previsioni.

Tuttavia questo apprezzabile sviluppo numerico, lungi dal risolvere la questione, l'ha semmai ingigantita, mettendo in evidenza non pochi ostacoli legislativi e istituzionali, molte difficoltà e contraddizioni, nonché atteggiamenti che denunciano a volte (in misura minore per il teatro, maggiore per il cinema) una vera e propria reazione di rigetto dei tradizionali apparati universitari nei confronti dello 'spettacolo', come qualcosa che, in linea di principio, rientrerebbe poco, o male, o nulla nella tradizione di studi 'scientifici' (l'aggettivo, quasi sempre privo di senso quando adoperato fuor del contesto proprio e indiscriminatamente applicato, che so io, alle filosofie e alle letterature, ha un valore eminentemente esorcistico ed è solitamente usato dalla corporazione universitaria contro chi non ne fa parte) dell'Università. La realtà è, dunque, che, per quanto cospicui quantitativamente, i 60/70 insegnamenti di discipline dello spettacolo continuano a occupare ruoli e posizioni marginali e sono oggetto, a priori, di una legittima suspicione, 'scientifica' appunto, in un contesto disciplinare dove pure figurano, insospettati, insegnamenti universitari come Lavori pratici nei macelli o Patologia della selvaggina.

La relativa marginalità degli insegnamenti di discipline dello spettacolo è in realtà determinata, più ancora che dall'atteggiamento di sospetto scientifico nei loro confronti, dalle difficoltà che sia teatro che cinema incontrano a inserirsi in strutture didattiche e di ricerca, organizzative e finanziarie, in buona parte legate alla tradizione universitaria 'umanistica', fondate quasi interamente sul libro e sulla parola, sostanzialmente chiuse al mondo esterno e rispetto a esso rese impermeabili da una secolare tradizione di autosufficienza. Questa realtà male (o nulla) si concilia, invece, con le necessità imprescindibili che hanno le discipline dello spettacolo, le quali riguardano una realtà culturale che è tutta fuori dell'Università: non soltanto quanto a luoghi produttivi (apparati di produzione, circuiti di distribuzione,

sale cinematografiche, compagnie di prosa, istituzioni teatrali stabili, circuiti teatrali ecc.) ma, quel che è più paradossale, anche quanto a luoghi di formazione, riflessione e studio (cineteche, cineclub, Accademia d'arte drammatica e Scuole di recitazione, Centro Sperimentale di Cinematografia e Scuole di cinema, riviste e collane editoriali di studi teatrali e cinematografici, festival e rassegne di cinema e di teatro, Biennale ecc.). Se si vuole che gli insegnamenti di cinema e di teatro nei nostri atenei abbiano il senso e la concretezza necessari, è più che altro con questo tipo di istituzioni che essi debbono avere organiche ed esplicite connessioni, invece che con le supposte materie 'affini' della struttura dipartimentale, o con le discipline dominanti della tradizione umanistico-libresca (letteratura, filosofie ecc.).

Accade invece che, in buona parte dei casi, gli insegnamenti di discipline dello spettacolo nel contesto delle attuali facoltà umanistiche, si riducono a un'ingestibile *enclave* in un territorio sostanzialmente estraneo e non di rado ostile. Pochissimi, ad esempio, fra la ventina di insegnamenti di Storia del cinema (e assimilabili) dispongono di strutture e di mezzi finanziari adeguati al compito: sala cinematografica, attrezzature per proiezioni a 16 e 35mm, videoregistratori e schermi per proiezioni da fonte videomagnetica, moviola e tavolo di montaggio elettronico; tecnico della proiezione e della videoregistrazione; videoteca-base e fondi per noleggiare un numero di film ragionevolmente sufficiente a costruire un sintetico itinerario nella storia del cinema. Al di là di due o tre casi eccezionali, la regola prevalente è di insegnamenti che non dispongono di nessuna struttura e che possono contare – per libri e per film, noleggio e trasporti – su finanziamenti irrisori di una, due, tre (insomma poche anche nelle ipotesi migliori) centinaia di migliaia di lire, sufficienti a mala pena, dunque, a fare alcune sporadiche, disorganiche proiezioni.

A ciò si aggiunga che, nella stragrande maggioranza delle biblioteche di Facoltà, le pubblicazioni sullo spettacolo sono poche quando non del tutto inesistenti; che sparute sono le raccolte di riviste specializzate reperibili, e pochi e discontinui gli abbonamenti; che insomma quasi nessuna Università italiana ha mezzi, attrezzature e materiale (librario e non) sufficienti a rendere possibile a un laureando in discipline dello spettacolo di effettuare il proprio lavoro senza dovere viaggiare e intraprendere non facili ricerche di libri, riviste, film, nastri ecc.

Ora è certamente vero che alcuni termini di tale situazione – che ho

esemplificato nel cinema ma che, *mutatis mutandis*, riguarda anche il teatro, dove se per alcuni aspetti è meno grave per altri è più complessa – sono legati a generali disfunzioni della macchina universitaria, disfunzioni le cui conseguenze vengono in qualche modo pagate da tutti i settori della didattica e della ricerca universitaria. Il punto è, però, che, se tenere un corso monografico, poniamo, sulla poesia del Pascoli senza avere tutti i maggiori testi di esegetica e critica pascoliana è certamente arduo, tenere un corso monografico su Visconti senza proiettare tutti i film di Visconti è del tutto impossibile. Eppure il modo con cui si svolgono i corsi di Storia del cinema (e affini) nella maggior parte degli atenei italiani è assai più vicino di quanto si creda al paradosso esemplificato: c'è chi ha quale fondo annuale ordinario a disposizione, per comprare libri e noleggiare film, poco più di centomila lire (è il caso del docente di Storia e critica del cinema della Facoltà di Lettere e Filosofia di Siena)! Che poi i singoli docenti – i quali in tale situazione dovrebbero, secondo le pie intenzioni legislative, svolgere efficacemente Didattica e Ricerca – cerchino di arrangiarsi, regalando e facendosi regalare libri, portando personalmente film e nastri, elemosinando sovvenzioni presso questo o quel centro ministeriale, questo o quell'ente locale, è un'altra questione. Ma, a parte la precarietà di tali sistemi e la aleatorietà di finanziamenti che sono generalmente impropri, la norma è quella descritta: essa nasce dall'illusione che, per aggiornare e modernizzare l'Università anche immettendovi le discipline dello spettacolo, sia sufficiente scrivere nello statuto della Facoltà: Storia del cinema e Storia del teatro, e assegnare quindi l'insegnamento a qualcuno perché si arrangi, 'all'italiana', a procurare testi e strumenti, attrezzature e pubblicazioni.

In tali condizioni, se è praticamente certo (anche per altre ragioni, come si è detto) che l'Università non sia il luogo della Ricerca in ambito cinematografico, è dubbio, altresì, che essa possa fungere efficacemente, nello stesso ambito disciplinare, da luogo della Didattica. Perché anche soltanto tale funzione possa venire assolta, occorre adottare una serie di misure strutturali, organizzative, finanziarie, forse anche istituzionali, atte a fornire alle discipline dello spettacolo – e nella fattispecie alla disciplina Cinema di cui più da vicino ci andiamo occupando – tutti quei fabbisogni essenziali perché la loro immissione nel novero delle discipline universitarie non si traduca semplicemente nell'aggiunta di qualche professore in più, qualche libro in più, qualche esame in più.

Dipartimenti. Non vi è alcun dubbio che la sperimentazione organizzativa della struttura dipartimentale costituisca, nell'intenzione del legislatore della 382, un momento importante per superare il tradizionale assetto universitario per Facoltà. Ma le deliberazioni del CNU e le disposizioni amministrative successive alla promulgazione della 382 hanno sovente creato, per le discipline dello spettacolo, situazioni di cui il minimo che si possa dire è che sono poco proficue ai fini della Didattica (per non parlare poi della Ricerca). La legge dice ad esempio che i Dipartimenti vanno intesi «come organizzazioni di uno o più settori di ricerca omogenei per fini o per metodo»; ma le successive disposizioni che hanno prescritto il numero minimo di discipline afferenti a un dipartimento in 16 (e solo eccezionalmente in 12), stabilendo assurdamente che i settori del sapere debbano apparentarsi a non meno di 16 (o eccezionalmente di 12) alla volta, hanno posto le discipline dello spettacolo di fronte alla necessità di pretendersi, o quanto meno di dirsi, «omogenee per fini o per metodo» con discipline a esse assolutamente disomogenee, e per fini e per metodo: le Storie delle letterature e dell'arte nei casi migliori; le Filosofie, le Storie, le Etnosociologie, le Archeologie in altri, frequentissimi casi. Laddove la cosa più sensata e più produttiva sarebbe che Cinema e Teatro, con la possibile aggiunta delle materie musicologiche, potessero costituire da soli dei Dipartimenti dello spettacolo, essi sì davvero dotati di una qualche sostanziale omogeneità metodologica e problematica nonché capaci di rendere concretamente funzionale nell'ambito della Didattica (e non contrastante nell'ambito della Ricerca) l'autonomia dipartimentale. In caso contrario, cioè nel caso – che è quello corrente e prevalente – di macro dipartimenti dove Cinema, Teatro e Musica affogano fra le Letterature e le Arti, o le Archeologie e le Filosofie, il Dipartimento è inutile o, come è già accaduto in più di un caso, dannoso e talora foriero di danni irreversibili. Tanto che in talune Università vi è qualche docente, che di fronte a tali prospettive – poiché, almeno sulla carta, la struttura dipartimentale è consentita e suggerita, ma non obbligatoria – ha preferito starsene per conto proprio, fuori da ogni Dipartimento; ma pagando così il prezzo di un problematico distacco dalla fisiologia di tutto il restante apparato universitario e accentuando anzi quella *apartheid* settoriale cui facevamo rapidamente cenno nella conclusione della nota introduttiva alla sezione Cinema del catalogo «Leggere lo Spettacolo 1981».

Strumenti della Didattica. Se l'insegnamento universitario di Storia del cinema deve ridursi a una serie di sia pure organiche lezioni/conversazioni e al suggerimento e/o alla discussione di qualche libro e mai (e comunque sempre e solo secondariamente e occasionalmente) all'esame, alla verifica, alla consultazione dell'unico vero 'testo' possibile per uno storico (e anche per uno studente) di Cinema, *il film*, non c'è molto da compiacersi dell'auspicato ingresso del cinema nell'Università, per cui una intera generazione di dirigenti studenteschi universitari si batté negli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta. Il Cinema ridotto ai libri sul cinema, e la critica del Cinema ridotta a conversazione sulla memoria dei film visti non creano una cultura cinematografica e tanto meno la trasmettono. Eppure in molti della ventina di insegnamenti universitari di Storia del cinema (e affini), il docente e gli studenti si trovano a fare i conti e a operare, e non per loro colpa, entro questi angusti limiti. Per superarli occorrono imprescindibilmente: 1) l'obbligo (e la possibilità finanziaria) per ciascuna Università dove si voglia 'accendere' o praticare un insegnamento di Storia del cinema (e affini) di alcuni strumenti basilari (proiettori, spazi proiettivi, moviole, videoregistratori, schermi per la proiezione di videonastri); 2) un finanziamento adeguato di ciascun insegnamento di Storia del cinema (e affini), al di là della dotazione ordinaria destinata all'acquisto di libri, riviste e pubblicazioni varie. Considerando i costi medi di noleggio di un film, sia presso le cineteche pubbliche e semipubbliche, sia presso i privati, e aggiungendovi i costi di trasporto, tale finanziamento non può essere inferiore ai due milioni di lire a insegnamento. Un fatto è certo: senza proiettare 15/20 film o con pochi film, si possono fare al massimo dei corsi teorici; 3) la costituzione presso il Ministero della PI, o, per conto del Ministero della PI, presso la Cineteca Nazionale, di una Cineteca universitaria o di un Fondo universitario di film (a registrazione chimica e/o videomagnetica), che possa essere a esclusiva disposizione del fabbisogno universitario nel settore.

Attualmente le richieste delle Università, quelle dei circoli del cinema e del circuito culturale, quelle dell'associazionismo e degli istituti italiani all'estero, quelle delle manifestazioni retrospettive e delle rassegne 'storiche' dentro e fuori del territorio nazionale, sono tutte indirizzate alle stesse fonti. E gli intasamenti, le corse alle prenotazioni, le attese, i dinieghi sono inevitabili. Può accadere che per mesi e mesi non siano disponibili 'testi' cinematografici fondamentali, da *Ladri di biciclette* (V. De Sica, 1948) a *La terra*

trema (L. Visconti, 1948). A ciò si aggiunga che i tempi e i sistemi di pagamento in auge presso quella fetta dello Stato che è l'Università contrastano con i tempi e i sistemi di pagamento che esige quell'altra fetta di Stato che è la Cineteca nazionale; e, più che mai, con i tempi e i sistemi di pagamento che pretendono i fornitori privati.

L'ambito della Didattica. Nei Dipartimenti cinema delle Università statunitensi (ma non solo statunitensi) non si insegna mai soltanto la 'Storia' del cinema. In primo luogo, come è giusto, la Storia generale del cinema, vista come un campo disciplinare e non come una materia unica, è suddivisa il più delle volte in corsi particolari (Storie delle cinematografie nazionali, Storie dell'industria cinematografica, Economia cinematografica, Semiologia cinematografica, Storia delle teorie ecc.). E poi, quel che più appare rilevante, accanto all'insegnamento della Storia del cinema (suffragato sempre da decine e decine di proiezioni, rese possibili dal fatto che quasi tutte le Università americane dove si insegna Cinema, sono fornite di cineteche e nastroteche con centinaia di titoli), vi è quello di Teoria e tecnica della regia e vi sono seminari di materie tecniche (fotografia, registrazione sonora, scenografia ecc.). In altri termini lo studente che frequenta un Dipartimento cinema di una delle grandi Università americane esce non soltanto avendo l'esperienza personale e diretta del cinema che si è finora fatto, ma anche di come si fa il cinema. Pure in Italia vi è una grande domanda in questa direzione: lo dimostrano non soltanto le 400/500 domande annue di ammissione (per poche decine di borse di studio) ai corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia, ma anche l'enorme successo dei corsi integrativi (resi possibili dalla benemerita figura del docente a contratto, prevista dalla 382) tenuti nelle Università italiane, a partire dall'a.a. 1981/82, da cineasti come Antonioni, Zavattini, i fratelli Taviani.

Orbene non si vuole qui affermare che ognuno della attuale ventina di insegnamenti di Storia del cinema (e affini) debba essere trasformato nell'epicentro di una sorta di scuola di cinema a livello universitario. Si vuole però dire che, perché sia viva e dinamica la presenza del cinema nell'Università italiana, tale presenza deve andare oltre il discorso storico-critico (prescindendo momentaneamente dalle incredibili condizioni oggettive in cui esso *normalmente* si svolge) e investire in qualche misura il campo tecnico-realizzativo. Né più né meno come si fa in molte facoltà scientifiche dove non si insegna soltanto la 'teoria' o la 'storia' di un determinato campo

disciplinare, ma anche la pratica, tecnica o creativa, che di quello stesso campo è la sostanza. Che poi il Cinema, così come le altre discipline dello spettacolo, possa essere *anche* una materia non fondamentale, da inserire come molti altri insegnamenti ‘complementari’ di studi per la laurea in qualche disciplina artistica o letteraria o storica è ovvio. Il fatto è che attualmente esso non è *anche* ma *soltanto* questo, in buona parte delle Facoltà dove l’insegnamento è impartito.

Questi problemi, fin qui esemplificati nel loro aspetto cinematografico hanno, con molte differenziazioni e diversi mutamenti, una dimensione concreta anche nel campo teatrale (e in quello musicologico). Ma ciò che soprattutto va precisato è che l’espandersi sempre più massiccio della tv (e derivati) ha ormai aperto nell’ambito degli audiovisivi una problematica (estetica, culturale, sociologica, mediologica, economica ecc.) vastissima, un vero e proprio nuovo campo disciplinare, rispetto al quale i discorsi sul cinema o sul teatro non hanno (più) quasi nessuna funzione surrogatoria: una realtà nei cui confronti l’Università italiana è in sostanza totalmente assente. In altri termini quello dello spettacolo è oggi un campo in continua espansione e con una sempre maggiore rilevanza sociale e culturale nel mondo contemporaneo. Eppure l’Università italiana, nel suo complesso e salvo eccezioni, continua non solo ad assegnargli presenze e ruoli sostanzialmente marginali e comunque del tutto inadeguati alla sua crescente importanza nel sociale; ma, quel che è peggio, ne imbriglia e ne impedisce sostanzialmente congruo sviluppo e funzionali articolazioni, sia nell’ambito della Didattica che in quello della Ricerca, costringendo l’intero settore entro gli angusti schemi di un assetto che nessuna volontà riformatrice è finora riuscita a rinfrescare e modernizzare adeguatamente e dove una pervicace volontà gattopardesca (occorre che tutto cambi, perché tutto resti come prima!) fa da freno a qualsiasi riforma.

I dubbi sulla Didattica si decuplicano e si trasformano in certezze negative, se infatti si passa alla Ricerca, a quella mitica Ricerca che pure – anche nell’ambito disciplinare dello spettacolo e del cinema in esso – dovrebbe essere una delle due direzioni operative della realtà universitaria italiana. Se infatti per realizzare bene la Didattica in quel particolare ambito disciplinare dello spettacolo che è il cinema mancano molti strumenti fondamentali, per avviare e portare avanti anche solo dignitosamente la Ricerca nello stesso ambito manca quasi tutto: film, libri, riviste, cataloghi, repertori

ecc., quanto alla materia prima; e moviole, passafilm, videoregistratori, salette di proiezione, monitor ecc., quanto alla strumentazione tecnica. Non dappertutto è così, naturalmente: ma per una biblioteca ben fornita di titoli cinematografici, come quella di cui dispone l'Università di Padova (che l'ha ereditata dallo storico CUC Padova), vi sono dieci, venti Università che dispongono di qualche decina di volumi e di poche, o nessuna, collezioni di riviste; e per una Facoltà che dispone di moviola, videoregistratori, sala, proiettore e proiezionista come Lettere a Siena (che però non ha poi i fondi per noleggiare i film!), la stragrande maggioranza delle Facoltà deve rinunciare a fare anche solo vedere una moviola o un registratore video e affidarsi, per le proiezioni, al locale cineclub quando non a dei privati.

Le conseguenze di tale situazione sullo stato della ricerca e degli studi cinematografici risultano evidenti anche soltanto a sfogliare questo catalogo o a visitare rapidamente la mostra che esso illustra: fra i circa 250 titoli catalogati, ed esposti, soltanto un paio vantano quale istituzione direttamente promotrice l'Università. Fra gli altri titoli (soprattutto se si considerano soltanto quelli strettamente cinematografici e si escludono poi i testi narrativi che hanno occasionato dei film o tratto occasione da film) non più del 60% è prodotto dalla normale editoria cinematografica privata, mentre il restante 40% è dovuto, direttamente o indirettamente, agli Assessorati alla cultura di Amministrazioni cittadine, provinciali o regionali (42 titoli), oppure a mostre, rassegne e festival cinematografici (24 titoli), ovvero a cineclub e realtà associative varie (9 titoli). Ma se si eliminano dal novero complessivo dei titoli i testi meramente divulgativi, le biografie divistiche più corrive, gli interventi editoriali a carattere essenzialmente, e più scopertamente, pubblicitario e ci si attiene ai profili critici, ai lavori monografici, alle indagini specialistiche, ai volumi più strettamente storiografici, se insomma si restringe la nozione di 'libro sul cinema' a qualcosa che escluda la sala d'aspetto del dentista e possa figurare, magari anche soltanto con un minimo di ragione, nella biblioteca dello studioso, ci si accorge allora che Assessorati e Mostre prevalgono nella promozione di ricerche cinematografiche e di volumi di studio; e che, fatte le debite eccezioni per qualche rilevante e organica presenza editoriale puramente privata, è agli Assessorati e alle Mostre che essenzialmente si deve quel poco di dinamica che hanno in questi anni in Italia la ricerca cinematografica e la relativa editoria settoriale.

Insomma, se gli studi sul cinema hanno fatto nell'ultimo decennio qualche passo avanti, e se alcuni strumenti per ulteriori studi sono attualmente disponibili, lo si deve in buona parte al Comune di Modena o al Comune di Venezia, alla Mostra internazionale d'arte cinematografica o alla Mostra internazionale del nuovo cinema, lo si deve poi in qualche misura a talune iniziative autonome dell'editoria privata e non lo si deve in nulla o in quasi nulla alla Università italiana, la quale, nell'attuale situazione strutturale e finanziaria, non è *normalmente* (salvo eventuali eccezioni, si vuol dire) in grado di promuovere, organizzare, finanziare alcunché di serio, e saldo e durevole per quanto riguarda la ricerca nell'ambito disciplinare del cinema. Se a ciò si aggiunge che per anni e anni è stata completamente defunzionalizzata quella che avrebbe dovuto essere (e in altri tempi fu) la maggiore istituzione addetta alla ricerca e allo studio cinematografici, il Centro Sperimentale di Cinematografia – al quale solo recentissimamente è stato dato qualcosa di più di quello che era appena sufficiente a una ordinaria amministrazione che coincideva con la mera sopravvivenza – e che la stessa Biennale di Venezia – che pure è statutariamente una istituzione di ricerca e non soltanto di esposizioni – non ha avuto finora nel settore cinema e spettacolo televisivo che «attività permanenti» (di ricerca, appunto) autonome irrilevanti, anche se ha messo il proprio marchio su molte iniziative altrui, ci si renderà conto agevolmente di quale sia lo stato della ricerca cinematografica in Italia.

È infatti ovvio che Assessorati e Mostre hanno – in modo diverso, ma ambedue – un limite invalicabile nel produrre e/o promuovere ricerche settoriali nell'ambito cinematografico ed è che tali ricerche debbono necessariamente essere funzionali a – quando non coincidere con – le iniziative pubbliche, espositive o paraespositive, che l'Assessorato o la Mostra realizzano e che costituiscono il vero epicentro, la ragione sociale (che non è certo produrre Ricerca) del loro intervento. Ciò fa sì che il tipo di ricerca indirettamente promossa o quanto meno consentita da Assessorati e Mostre sia inevitabilmente soggetta a molti limiti: a) quantitativi: poiché, al di là dei doverosi riconoscimenti, sono poche le iniziative assessorili o festivaliere che implicano una ricerca (e fra i 66 titoli bibliografici del presente catalogo, prodotti e/o finanziati da Assessorati o Mostre, forse neppure un quarto è risultato di una vera e propria ricerca); b) qualitativi: la necessità di una ricerca funzionale alle attività espositive o paraespositive circoscrive

necessariamente gli ambiti di studio, accentuandone anzi pericolosamente la dipendenza dalle mode culturali e cinefile del momento; c) finanziari: è infatti evidente che la voce «documentazione e ricerca» non può che essere una variabile secondaria nel budget di una manifestazione assessorile o di una attività espositiva e che, in caso di difficoltà economiche, è proprio su questa voce che verranno operati i primi tagli.

Il dato più grave, comunque, è che un panorama in cui studi e ricerche sono quasi esclusivamente nelle mani di Assessorati e Mostre (escludiamo, ovviamente, da tale ambito gli studi e le ricerche realizzabili a livello individuale e senza particolari sforzi finanziari: non ne mancano nell'editoria cinematografica di questi ultimi anni, né di quest'anno in particolare, ma il problema della ricerca è tutt'altro) non può che essere carente di quegli *strumenti* generali che, ovviamente sprovvisti – proprio in quanto generali – di una funzionalità specifica e immediata, sono, però, in ogni campo del sapere, una delle condizioni (e al contempo uno dei sintomi) di sviluppo della ricerca. Gli studi cinematografici in Italia sono, ad esempio, certamente condizionati dalla mancanza di repertori filmografici e bibliografici, enciclopedie e lessici cinematografici scientificamente redatti e puntualmente aggiornati, indici generali delle pubblicazioni periodiche e indici per argomenti della bibliografia annuale.

Basti pensare che non esiste ancora una filmografia del cinema italiano e che, anche quando l'ottimo Vittorio Martinelli (grazie a «Bianco e Nero», rivista di un CSC che lentamente e faticosamente sta recuperando le proprie funzioni) avrà finito di pubblicare la propria filmografia degli anni Venti (il 'buco' maggiore finora!), per comporre una filmografia unitaria occorrerà mettere insieme pezzi di Bernardini, brani di Martinelli, lacerti di Savio, elenchi di Rondolino e che, una volta realizzato il puzzle, solo allora potrà iniziare quell'opera di revisione scientifica e di unificazione metodologica dei dati filmografici, a conclusione della quale – tempo forse un decennio se il dio del cinema non interviene e si seguono i ritmi finora seguiti – avremo finalmente quella modesta e pur essenziale cosa che è un unico (e unitario) *Indice ragionato dei film italiani dalle origini del cinema ai giorni nostri*. E basti pensare, per fare un ultimo esempio di carattere bibliografico questa volta, che, in un 'sapere' cinematografico che, almeno per il passato, è in buona parte depositato in riviste specializzate e pubblicazioni periodiche (quasi tutte difficilmente reperibili, alcune praticamente irreperibili),

mancano gli indici per argomenti e materie di buona parte di tali pubblicazioni e che, conseguentemente, l'eventuale studioso è costretto di volta in volta non solo a reperire direttamente la raccolta della pubblicazione che lo interessa ma anche ad affidarsi alla memoria propria, o ai suggerimenti altrui, oppure al paziente esame di intere annate.

I due esempi fatti non sono né i più macroscopici né i più gravi. Essi sono tuttavia, in ambedue i casi, sintomatici di una condizione di studio e ricerca assai arretrata sia rispetto agli altri ambiti disciplinari, sia rispetto alle esigenze culturali, che alle possibilità intellettuali che gli studi cinematografici hanno in questi anni in Italia. In tale senso dobbiamo tornare là dove eravamo partiti: l'Università italiana, teorico luogo per eccellenza per la Didattica e della Ricerca, anche per quanto riguarda lo Spettacolo e il Cinema. Il carattere particolare dello Spettacolo, e del Cinema in esso, le sue forme istituzionali storiche, i suoi sviluppi attuali, fanno sì che l'Università non possa essere in alcun modo né il luogo esclusivo né il luogo prevalente e della Didattica e della Ricerca settoriali. Fortunatamente, aggiungiamo, poiché questo spazio, assai più vasto di quello dell'istituzione universitaria, garantisce una dialettica e un interscambio con il 'sociale' cui spesso, storicamente, l'Università si è negata. Ma che l'apporto della Università alla Ricerca sia praticamente nullo, e comunque ancillare rispetto ad altri, è grave; anche perché esso si riflette inevitabilmente sui livelli della Didattica. Che fare? Potrebbe essere l'oggetto di un convegno apposito. Ma non c'è da sperare, con questi chiari di luna, che lo promuova l'Università. Speriamo, dunque, in qualche assessorato...

(giugno 1983)

Cinema e Università

Il discorso su cinema e Università può essere lunghissimo e ricco di dettagliate analisi, oppure anche brevissimo e condensato con brutale sinteticità. In questa ultima versione, quella che qui cercherò di seguire, esso assume, inevitabilmente, il tono di *cabier de doléances*: poiché, infatti, non del Cinema, Decima Musa o Settima Arte, e dell'Universitas Studiorum, aureo Tempio del Sapere, si tratta di discorrere; bensì di *questo* cinema in *questa* Università, ovvero qui e ora, di due realtà che è cauto eufemismo definire 'in crisi', che comunque attraversano una fase particolarmente delicata della propria storia e a proposito delle quali le 'doglianze' sono inevitabilmente parecchie. Questo, che vale in generale (poiché dappertutto il cinema è in crisi, nel suo rapporto con la generalità della galassia audiovisiva; e ovunque l'Università ha, in varia misura, perduto il privilegio di istituzione monopolisticamente delegata alla trasmissione del sapere) vale poi, forse in particolare per l'Italia, in cui alle irrifornite strutture del cinema corrispondono le nominalmente riformate, ma pur sempre inadeguate, inefficienti e caotiche, strutture di un'Università dove si scontano da un lato, anni e anni di rinvii e, dall'altro, anni e anni di velleitari utopismi e di fumosi ideologismi.

Già il fatto che, fino a ieri del cinema nell'Università si sia parlato punto o poco e che, solo da un paio di anni, il tema emerga in qualche sporadico incontro è significativo. È un ventennio che, bene o male, il cinema è 'entrato' nelle aule universitarie come *materia* ufficiale d'insegnamento (altrimenti c'era da molto, dai Cineguf ai CUC) e vi sono ormai più di una ventina di 'cattedre' (sette affidate a ordinari, il resto ad associati, associandi e stabilizzati): il ritardo nell'affrontare il problema è sintomatico.

Se non altro esso implica una sorta di 'ideologia' del rapporto: o quella di chi abbia pensato che fosse sufficiente mettere in statuto una Storia del cinema e assegnare successivamente l'incarico di insegnarla, perché la 'cultura cinematografica' si integrasse nella tradizionale (*absit iniuria verbo*) 'cultura accademica', o quella di chi abbia pensato che, senza essere ostacolata dalla 'cultura accademica', la 'cultura cinematografica' avrebbe potuto

al contempo nobilitarsi e svilupparsi nei modi specifici a essa necessari; oppure, infine, quella di quanti abbiano promosso, accettato o fatto l'operazione, fiutandone genericamente l'opportunità e senza curarsi minimamente di quale sarebbe stato l'impatto, e successivamente il rapporto, fra una disciplina così *sui generis* quale è la Storia del cinema e le discipline più tradizionali accanto alle quali, peraltro, la Storia del cinema si sarebbe venuta a trovare. E in verità, benché io abbia elencato disgiuntivamente le tre ipotesi 'ideologiche', credo che soprattutto le prime due abbiano congiuntamente funzionato; e che la terza, più che una scelta deliberata, sia stata (e sia) un risultato della 'non scelta' iniziale. Intendo insomma dire che il non essersi posto – o il non essersi posto correttamente – il problema di come si sarebbe inserita la Storia del cinema nell'attuale assetto delle due facoltà 'umanistiche' dove essa viene insegnata (Lettere e Magistero), ha portato, come inevitabile conseguenza, una sorta di *apartheid* della disciplina rispetto alle altre.

Quali sono dunque queste caratteristiche che rendono la Storia del cinema una disciplina così particolare? Proviamo a elencarne alcune, tra le più ovvie.

- a) La S.d.c. è storia di una pratica tutta e soltanto novecentesca, le cui correlazioni con altre pratiche (letteraria, artistica, teatrale ecc.) riguardano quasi esclusivamente la contemporaneità.
- b) La S.d.c. è storia di una pratica dove convivono senza soluzione di continuità, e anzi in indissolubile legame, 'pratiche alte' e 'pratiche basse', 'arte' e 'midcult', 'poesia' e 'mercato'.
- c) La S.d.c. è storia di una pratica significativa ma anche di una industria, di autori ma anche di sistemi produttivi, di poetiche e di movimenti intellettuali ma anche di strutture e di censure, di opera ma anche di 'generi', di 'filoni' e tendenze del consumo.
- d) La S.d.c. è storia di una pratica che ha connessioni internazionali maggiori di ogni altra. Vi sono certamente più legami fra il Cinema Novo brasiliano e la *Nouvelle Vague* francese di quanti non ve ne siano fra la narrativa brasiliana degli anni Sessanta e la narrativa francese dello stesso periodo. Anzi per 'spiegare', mettiamo, il nuovo cinema brasiliano delle stagioni 1962-1967, occorre riferirsi tanto a Godard e a Rossellini che a Guimaraes Rosa e a Jorge Amado.
- e) La S.d.c. è storia di una pratica che, se da un lato ha rapporti precisi

con le pratiche letterarie, artistiche, teatrali (ecc.) a essa coeve, dall'altro ha rapporti ancora più precisi con quel 'campo' che, agli inizi del Novecento, è ancora vago, quaranta anni dopo è già più definito, oggi è preciso e individuato, e che si chiama il 'campo dei media'. Da qualche anno a questa parte è insensato parlare di cinema ignorando gli altri mass media (la tv prima di tutto, ma non soltanto) e sottovalutando le dinamiche di interscambio di interazione esistenti fra il 'Cinema' e le restanti pratiche massmediologiche, soprattutto, ovviamente, quelle a tecnologia audiovisiva, prima fra esse la televisione.

Queste sono appena alcune (l'elenco è lungi dall'essere completo) fra le caratteristiche costitutive del 'cinema'; e dunque tali da condizionare ogni attività storiografica che voglia seriamente ripercorrere il cammino compiuto dal cinema in quasi novanta anni, cammino tanto più complesso quanto più vicino alla contemporanea esplosione dei media. Ma altre ve ne sono, di caratteristiche tecnologico-metodologiche, riguardanti la Storia del cinema in quanto tale, cioè come attività storiografica. Vediamo di elencarne anche in questo caso alcune.

a) Le caratteristiche mediologiche e la funzione sociale finora avuta dal cinema nelle varie società in cui si è sviluppato fanno sì che, in esso, le connessioni di ciascun 'testo' con il 'contesto' generale (cineamatografico e storico) siano più profonde che mai. Conoscere la realtà del dominio napoleonico, non serve a 'spiegare', e capire, l'«Eroica» di Beethoven, quanto conoscere la realtà dello stalinismo serve invece a 'spiegare', a capire, l'*Ivan il Terribile* (1944) di Èjzenštejn; e sapere del decreto di Saint-Cloud sulle pratiche cimiteriali non illumina il carme foscoliano *Dei sepolcri*, quanto sapere le illusioni e gli errori della sinistra brasiliana invece illumina *Terra in trance* (1967) di Rocha. Detto in altri termini, le connessioni fra la Storia generale, quella degli uomini, e la 'storia' specifica, quella del cinema, sono forse più strette che non in altre 'pratiche' e nelle loro 'storie'.

b) Le caratteristiche sociologiche e il ruolo di industria dell'immaginario collettivo che il cinema ha storicamente, fanno sì che, in esso, le correlazioni con la cultura popolare e con le forme non codificate di cultura di massa siano più accentuate che altrove. È certamente vero che una piena comprensione della musica bartokiana passa at-

traverso la conoscenza del folklore musicale magiaro; ma è un fatto che nelle nostre accademie musicali si analizza e si arriva a ‘godere’ la musica bartokiana senza andare molto oltre il generico riferimento alle sue matrici folkloriche. Invece, chi si azzardasse a un approccio al cinema africano, senza tenere in debito conto le fonti della cultura orale, e comunque non codificata, cui esso in qualche modo si ispira (si pensi al cinema di Sembène Ousmane) si negherebbe a qualsiasi comprensione del fenomeno. Una riprova, senza andare troppo in là, è negli errori interpretativi e storici in cui è incorsa spesso la cultura cinematografica europea, ed eurocentrica in generale, disquisendo di cinema nipponico senza conoscere che approssimativamente (e solo mediante qualche esempio ‘alto’) la cultura e la civiltà giapponesi. Insomma la connessione fra il cinema, anche nell’ambito delle ‘pratiche alte’, e il sostrato culturale popolare – quasi tutto costituito da ‘pratiche basse’ – è più profonda che non in qualsiasi altro campo espressivo.

c) Le caratteristiche tecnologiche del cinema fanno sì che, almeno ‘allo stato’, un discorso storico sul cinema abbia caratteristiche nozionistiche nettamente prevalenti sulla diretta conoscenza degli unici ‘testi’, i film, che pure costituiscono la ‘storia del cinema’. Storiografando la letteratura si può citare testi letterari e comunque rinviare alla biblioteca, dove essi presumibilmente si trovano. Storiografando la musica si può citare partiture e brani musicali e comunque rinviare al patrimonio discografico la cui disponibilità è tutt’altro che ardua. Storiografando l’arte ci si può aiutare con diapositive, filmini, documentari sull’arte, riproduzioni. Ma facendo della Storia del cinema non si può fare che raramente e parzialmente ricorso ai ‘testi’ di cui pure si parla, i film. E quando una verifica testuale è impossibile, ovvero non è possibile che per una minima parte dei film di cui si discorre o che in qualche modo si implica, si rischia di fare una pessima Storia del cinema. (Apro una non breve parentesi per sottolineare che tale stato di cose sta ormai cambiando e che nel giro di qualche anno sarà totalmente cambiato. Intendo dire che l’avvento delle nuove tecnologie audiovisive – videonastri, videodischi, registrazioni laser, ecc. – sta mutando le vecchie, inveterate prassi di una critica e di una storiografia cinematografiche che, per oltre tre quarti di secolo,

sono state tutte e soltanto interamente fondate sulla memoria. Ormai i film, anche i 'classici', cominciano a essere disponibili in Super8, in videonastro a 1/2 pollice, in videodisco: ovvero a prezzi modici e con tecnologie di lettura di irrilevante difficoltà. Ciò farà sì, tempo meno di una generazione di critici, che la *critica* (e la Storia del cinema) *della memoria* restino non più che un ricordo protostorico della cultura cinematografica. In questo senso, anzi, andranno riscritti dalla A alla Z interi capitoli di Storia del cinema, e nascerà finalmente la opportuna separazione fra operazioni di critica filologica – precipuamente, se non esclusivamente fondate sui 'testi', i film – e operazioni storiografiche vere e proprie – fondate essenzialmente sul rapporto fra testo e contesto –. Ma questa situazione aprirà altri problemi al rapporto cinema/Università).

Se si riflette anche solo un attimo sulle 'caratteristiche' sopra elencate (e anche senza aggiungervi mentalmente le non poche tralasciate e in qualche caso non meno significative) si capirà come il ruolo che attualmente ha la Storia del cinema nell'Università sia un ruolo disagiato e disagiabile.

L'Università pretende di essere il luogo per antonomasia della *didattica* e della *ricerca*. Lasciamo perdere quest'ultima per la quale mancano strutture, uomini e mezzi, in quasi tutti i campi del sapere agibile oggi nell'ambito della Università italiana quale essa è: quella del cinema, da questo punto di vista, è soltanto una situazione peggiore di altre, a causa, da un lato, del solo recente ingresso nell'ambito degli studi universitari e, dall'altro, dei costi tecnici relativamente maggiori che una ricerca cinematografica comporta. Limitiamoci, dunque e per ora, alla *didattica*, che è l'ambizione minima ed è già da sola terreno sufficientemente disastroso.

Si tengano presenti le caratteristiche più sopra elencate come specifiche del Cinema e, conseguentemente, dell'insegnamento della Storia del cinema, e si pensi aggiuntivamente che:

a) Lo studente che arriva dalla media superiore all'Università ha fatto *nei casi migliori*, alcuni anni di studio della letteratura, dell'arte, della filosofia, della storia, delle lingue. All'Università gli si propone di andare più nel dettaglio, più in profondità, in questi studi. Ma una minima continuità fra le premesse liceali e l'attività di studio universitaria c'è. Alla *storia del cinema*, invece, questo stesso studente giunge contemporaneamente privo di scienza e privo di innocenza. Privato di

scienza, perché nella scuola media inferiore e superiore nessuno lo ha mai avviato, sia pure elementarmente, a un discorso storico-critico sulle comunicazioni di massa, sugli audiovisivi in generale e sul cinema in particolare. Privo di innocenza, perché in effetti una (pessima) educazione audiovisiva e cinematografica gliela hanno data, eccome, i cento teleschermi che lo bombardano quotidianamente fin dall'infanzia e il mercato cinematografico con la sua offerta di consumo. La didattica si viene a svolgere, dunque, su un terreno che è, contemporaneamente, non dissodato e già abbondantemente inquinato. Il rischio minimo è che lo studente ritenga di conoscere il cinema e la sua *storia*, solo perché aggiornato all'offerta cinematografica del mercato nazionale.

b) Il carattere *monografico* è la struttura più ovvia e più giusta di un corso universitario; è anche l'unica nel cui ambito il discorso didattico può avere un livello, appunto, non elementare, né meramente informativo e nozionistico. Ma un corso monografico di Storia del cinema rivolto a degli studenti che non possiedono le nozioni storiche base della Storia del cinema ha aspetti indubbiamente paradossali: nella migliore delle ipotesi lo studente esce dal corso sapendo molto del dettaglio preso in esame e pochissimo dell'insieme, anche solo a livello elementare; nella peggiore delle ipotesi esce dal corso non sapendo nulla dell'insieme e avendo scarsamente (o superficialmente) capito il dettaglio. Il problema viene generalmente risolto, nell'ambito dell'attuale pratica universitaria, affidando ad assistenti, borsisti, contrattisti ed esercitatori *ad horas* il compito di fare un minicorso istituzionale di Storia del cinema. Ma – a parte il fatto che, così, le pur utili *esercitazioni* si riducono a un frettoloso Bignami cinematografico, laddove quella delle *esercitazioni* dovrebbe essere invece la sede in cui si approfondiscono aspetti particolari del corso e si gestisce l'insegnamento in un attivo e proficuo interscambio docente/discenti – finisce in tale modo che, seguire un corso di Storia del cinema costringe 1) a una frequenza doppia e tripla di quella richiesta per altre discipline; 2) ad apprendere una serie di nozioni che, pur essendo obbligatorie (non si può uscire da un corso monografico sul primo Visconti o sul secondo Godard, senza sapere distinguere Èjzenštejn da Einsetein o avere chiaro che Antonioni non esordisce con *Roma*

città aperta!) non hanno alcun ulteriore approfondimento; 3) a non avere che riferimenti libreschi, poiché è quasi impossibile organizzare una serie di proiezioni sufficienti a *sintetizzare* alcuni momenti fondamentali della Storia del cinema (ne occorrerebbero un centinaio). c) I fondi generalmente disponibili per organizzare proiezioni di film (il che significa in molti casi *sala e proiezionista* e, in tutti i casi, *noleggior del film*) nella misura che sarebbe necessaria, sono insufficienti, anche solo limitandosi al corso monografico. Cito per tutti (sapendo che non è generale, poiché vi sono Università, facoltà e corsi più ‘ricchi’; ma sapendo che non è unico) il caso di Siena, nella cui Facoltà di Lettere e Filosofia mi trovo a operare. In detta Facoltà tutti i docenti, indistintamente, hanno a propria disposizione una somma che, nell’a.a. 1981-82, è Lit. 93.000 annue cadauno per gli strumenti didattici, intendendo per essi non solo i libri che servono al corso ma anche, nel caso del cinema, i film che il corso implica. Ciò significa che, ordinatamente, è impossibile organizzare per Storia del cinema la proiezione di qualsiasi film. Il che, salvo finanziamenti straordinari, esclude la possibilità di un serio corso che si riferisca a film *visibili* e non soltanto a libri che si richiamano a film. Se poi (nel caso di Siena e in altri analoghi) le cose non vanno proprio così, ciò è dovuto quasi esclusivamente ai trucchi, agli sforzi, alle invenzioni, ad alcune soluzioni di emergenza (tutte, o quasi tutte, improprie, ovviamente) mediante cui il singolo docente cerca di aggirare gli ostacoli economici, formali, organizzativi e strutturali, attività questa che non dovrebbe rientrare nei compiti didattici né in quelli di ricerca di sua malpagata pertinenza.

Un dato a parte da aggiungere a quanto precedentemente elencato riguarda la nozione stessa di Storia del cinema. Poiché, per Storia del cinema è da intendersi la storia generale e universale del cinema, la implicita pretesa è che il docente insegni, e che i discenti apprendano, del cinema muto italiano e del sonoro africano, del film sovietico postrivoluzionario e della scoperta griffithiana, di Sjöström e di Mizoguchi, di Grierson e di Tarkovskij, di Antonioni e di Rocha, di Flaherty e dell’avanguardia, ecc. Ora, a prescindere dal fatto che – come si è detto – tutti, o quasi tutti, i ‘corsi’ di Storia del cinema che si fanno attualmente all’Università sono monografici (ma con gli inconvenienti accennati), questo tipo di scienza universale, sia

pure solo cinematografica, non è posseduta da alcun studioso, se non quello genericamente nozionistico. Il che è d'altronde ovvio, poiché ci sarebbe da dubitare seriamente della qualità di 'studioso' di un docente che spaziassse indifferentemente da Pudovkin a Ōshima, da Griffith a Murnau, dal neo-realismo all'espressionismo, dal cinema magiaro all'*underground* americano, dalla filmografia di Dreyer ai *newsreels*.

Ma, anche se tale studioso esistesse, ci sarebbe da dubitare più che mai della recettività di un corpo discendente che, pur magari disponibile a conoscere qualsiasi cosa del cinema, non possiede quasi mai le coordinate culturali generali per capire appieno (salvo i casi del cinema francese, inglese, spagnolo, tedesco e russo, che possono essere utilmente 'contestualizzati' tramite gli insegnamenti di lingua e letteratura francese, inglese, spagnola, tedesca, russa), fenomeni cinematografici che necessitano di fortissime e approfondite contestualizzazioni come, esempligrizia, il Cinema Novo brasiliano o la Nová Vlna cecoslovacca, il nuovo cinema nipponico degli anni Sessanta o il New American Cinema, Mizoguchi o Satyajit Ray, ecc.

Un ulteriore dato, anche esso da aggiungere a quanto sopra complessivamente detto, è che nella maggior parte dei casi la Storia del cinema è una sorta di isola – non voglio stabilire se *felice* o *infelice* – nel contesto di materie o completamente, o abbondantemente, irrelate per oggetto, metodologia, tradizione, strumenti, connessioni, fabbisogni, sbocchi, rapporti con il 'sociale', ecc. Non dappertutto, accanto alla Storia del cinema v'è una Storia del teatro; non sempre v'è una Storia della musica; raramente vi è Comunicazioni di massa (d'altronde, quasi ovunque sia *acceso* l'insegnamento di Comunicazioni di massa è inserito tra le sociologie); mai o quasi vi sono quelle discipline mediologiche, sociologiche, semiologiche che potrebbero offrire utilissime connessioni alla didattica (e alla ricerca) della Storia del cinema. La quale si trova talora negli Istituti e/o Dipartimenti delle *Letterature*, oppure delle *Arti* o, più singolarmente ancora, delle *Filosofie*. E, per qualche raro caso in cui la Storia del cinema è correttamente inserita in un Istituto e/o Dipartimento dello *Spettacolo*, abbiamo casi come quello senese in cui la Storia del cinema sta in un grande calderone dipartimentale dove vi sono, sì, una Storia del teatro e due Storie della musica, ma anche sei Storie dell'arte e quattro Archeologie e perfino una Paleontologia, materie con le quali (a esclusione di Storia dell'arte moderna) non v'è alcuna

connessione possibile che quella eventuale d'andare in delegazione unitaria dai vari assessorati comunali, provinciali e regionali a chiedere sovvenzioni in omaggio al 'Territorio'. Il paradosso che in questi casi si viene a creare è che lo studente che sia interessato alla maggior parte delle discipline inserite nell'Istituto o Dipartimento, come quelle archeologiche e artistiche, si trova fra i piedi una Storia del cinema (per non dire della musica e del teatro) che non gli interessa minimamente; e, viceversa, lo studente che è interessato alla Storia del cinema (per non dire della musica e del teatro) non vede proprio quali siano le connessioni con l'etruscologia o con la storia dell'arte bizantina, che pure sono discipline del dipartimento in cui sta Storia del cinema, mentre è giustamente curioso e correttamente preoccupato di conoscere gli entroterra storici o letterari del cinema, che però deve andarsi a trovare da tutt'altra parte.

Non avrei finito il *cabier de doléances* se non fosse che sento il rischio d'essere accusato di catastrofismo. Mi precipito pertanto, dopo il 'pessimismo della ragione', sul paragrafo dell'"ottimismo della volontà". Che fare dunque, una volta escluso il gusto di inabissarsi con il vascello, stando immobili sulla tolda, la mano alla visiera, mentre l'acqua sale? Propongo alla riflessione di quanti fra i lettori sono interessati (docenti di Storia del cinema, prima di tutto; ma non soltanto, e forse neppure soprattutto) qualche indicazione che valga come ipotesi di lavoro, restando sempre chiaro che ogni discorso radicale e definitivo passa attraverso una riforma *reale* delle attuali strutture universitarie, da non confondere né con i cataplasmi dei provvedimenti urgenti né con i palliativi troppo confusi e troppo tardivi, delle miniriforme le quali mutano nomi ed etichetta a cose che invece non mutano nella sostanza.

- a) Stabilire rapporti organici tra i vari insegnamenti e corsi attuali (e futuri) di Storia del cinema (e affini) impartiti nelle varie Università, realizzando collegamenti, attuando scambi, rendendo possibile l'uso di strutture comuni, informandosi reciprocamente di esperienze pilota, promuovendo iniziative plurime, trasformando una serie di situazioni d'isolamento in una complessiva situazione di forza.
- b) Proporre a tutti i livelli, universitario (CNU), ministeriale (PI) governativo, parlamentare, la questione dei finanziamenti: nella più grande e più frequentata, come nella più piccola e meno affollata delle Università, l'insegnamento di Storia del cinema comporta spese,

impianti e strutture particolari. Non solo occorrono fondi sufficienti al noleggio dei film in misura ragionevolmente adeguata a illustrare e documentare un corso; occorrono altresì strutture che, quando siano precarie o inesistenti, comportano gravi conseguenze anche a livello didattico: sale di proiezione, proiettori a 16 e 35mm., proiezionisti, moviole, videoregistratori, e videoriproduttori, videobim ed eidophor, ecc.

c) Affrontare in modo radicale la questione della Cineteca. Il rifornimento di film è attualmente condizionato – data anche la situazione del CSC e della Cineteca Nazionale – a una serie di defatiganti trattative, di difficili contatti, di non sempre agevoli patteggiamenti. Il tutto è complicato dal fatto, da un lato, che lo Stato/Università ha il brutto vizio di pagare con enormi ritardi le fatture dei film noleggiati, e dall'altro, che le fonti cinetecarie cui si rivolge per la ordinaria attività didattica, sono le stesse che forniscono i Circoli del Cinema, il circuito culturale, le manifestazioni del Ministero degli Esteri e degli Istituti culturali italiani all'estero, le attività dei centri culturali stranieri interessati al cinema italiano, ecc. Basti ricordare che per un paio di anni è stato pressoché impossibile disporre, a scopo didattico, di una copia di *Ladri di biciclette* (V. De Sica, 1948; se non rivolgendosi direttamente alla cortesia della famiglia De Sica) perché una copia del film era da mesi a Città del Messico, un'altra da mesi a Tokyo, un'altra... Bisogna probabilmente arrivare o a costituire presso la Cineteca del CSC un 'fondo film per l'Università', appositamente finanziato; o a creare, sia pure presso il CSC, una vera e propria Cineteca Universitaria; o chiedere alle Regioni interessate di costituire esse un fondo di film esclusivamente, o privilegiatamente, destinati alla didattica universitaria.

d) Giungere prima o poi – e, più presto è meglio è – all'abolizione della generica dizione (e del generico insegnamento) di Storia del cinema, un assurdo culturale legato al fatto che solo in anni recenti il cinema è giunto ad ambire 'studi scientifici'. E puntare, come minimo, a una distinzione fra l'insegnamento di una Storia del cinema italiano e una Storia generale del cinema nell'ambito della quale si creeranno poi, in un secondo tempo, ulteriori specializzazioni e ulteriori divisioni. Da tenere presente che distinzioni di questo tipo

funzionano già presso le Università. Sappiamo di corsi di Storia del cinema italiano esistenti in Università francesi e di corsi di Storia del cinema dell'Europa orientale in Università statunitensi. D'altronde i *Film Departmens* delle Università USA sono in tutto istituzioni più vive e più agili e più funzionanti dei loro pallidi corrispettivi italiani. e) Battersi non soltanto per costituire, ovunque possibile (e quando non vi siano già, è ovvio) omologhi Dipartimenti e/o Istituti dello Spettacolo, dove l'insegnamento di Storia del cinema abbia continuità e correlazioni funzionali e congrue; ma promuovere anche, e al contempo, l'inserimento negli statuti della facoltà (o l'accensione di incarichi ove siano già inclusi nello statuto) di quelle discipline mediologiche che – accanto ad alcune tradizionali discipline umanistiche (le *letterature* e le *arti* moderne e contemporanee, l'estetica, ecc.) – appaiono fra le condizioni di corretta 'contestualizzazione' storica e teorica del fenomeno cinematografico.

f) Riflettere sull'esperienza del Dams che, pur nei suoi errori e nell'attuale 'impasse', resta uno dei più intelligenti tentativi di creare, *ex novo* o quasi, uno spazio autonomo per discipline che hanno caratteristiche troppo particolari per venire aggregate meccanicamente alle tradizionali discipline 'umanistiche'. Il Dams bolognese ha forse voluto troppo, o troppo presto, o troppo caoticamente, o troppo impropriamente in una struttura universitaria vetusta come quella italiana. Ma è in ogni caso una esperienza di cui non si può non tenere conto. Sarebbe pura cecità non capire che la prospettiva di un Dipartimento/Facoltà/Corso (chissà cosa ci riserverà, in nominalistica, il futuro riformatore del 2000?) di Mediologia e di Spettacolo è l'unica in grado di fare compiere un vistoso salto di qualità alla ricerca e alla didattica nell'intero campo di cui la Storia del cinema è parte.

g) Battersi in ogni modo e fin da ora perché nell'ambito della Scuola Media Superiore, e se possibile, della Scuola dell'Obbligo, il tema degli audiovisivi in generale e del cinema in particolare vengano inseriti come normale 'attività didattica' (sia pure *sui generis*) e non soltanto come modo intelligente di impiego dei tempi scolastici marginali o del tempo libero, o come 'cineforum'. La prima 'educazione' alle immagini avviene nell'età scolare. E se non è la scuola a darla, la dà il mercato telecinematografico.

Se gli audiovisivi e il cinema entreranno nella scuola media, inferiore e superiore, e non dalla porta di servizio, si avranno, a tacer d'altro, due modificazioni fondamentali che riguardano da vicino l'insegnamento universitario della Storia del cinema: studenti universitari che non saranno più completamente digiuni della materia e con i quali sarà conseguentemente possibile avviare altri livelli di discorso; laureati in Storia del cinema che avranno garantito uno sbocco professionale sicuro.

Ma soprattutto – ed è la cosa che forse deve più interessarci – avremo generazioni di spettatori che, abituati fin da giovani a 'leggere' con disincanto ciò che il cinema e gli audiovisivi 'fanno vedere' sapranno individuare nettamente ciò che essi 'non fanno vedere', o 'non sanno vedere' o 'non possono vedere'. Nascerà, forse, se non un altro cinema, un altro 'sguardo'.

L'Università, l'educazione e il patrimonio culturale

Il mio sarà intervento da un punto di vista che è forse più quello del docente universitario (insegno Storia e critica del cinema nella Facoltà di Lettere dell'Università di Siena) che del cinecritico, anche se è indubbio che i critici siano parimenti interessati ai problemi cui farò cenno e se, d'altronde, non pochi docenti universitari di cinema fanno parte della nostra associazione.

Come è noto, il cinema è entrato nell'Università soltanto da pochi anni. Ed è entrato da una porta di servizio, attraverso una cattedra 'convenzionata' tra il Centro Sperimentale di Cinematografia e l'Università di Pisa, promossa da Carlo Ludovico Ragghianti, docente di Storia dell'Arte in quell'Ateneo, e affidata a Luigi Chiarini. Per avere i primi concorsi a cattedra bisogna aspettare la seconda parte degli anni Sessanta; ed è soltanto da allora che la disciplina inizia un suo normale processo di sviluppo, fortemente rallentato, per altro, a partire dagli avviati anni Ottanta. Allo stato attuale, comunque, sono accesi 23 insegnamenti di Storia del cinema (o assimilati); con 6 ordinari (più 2 fuori ruolo), 13 associati, 4 supplenti, 18 ricercatori; una cifra presumibile di 3.000/4.000 studenti; un minimo di cinquanta/sessanta laureati annui. Sono quantità relativamente modeste, ma è comunque una presenza di un certo interesse.

Il modo con cui il cinema è entrato nell'Università italiana – attraverso Ragghianti, studioso di storia dell'arte, di formazione crociana, e attraverso Chiarini, studioso di storia del cinema, di formazione gentiliana, ovvero filtrato dalla filosofia idealistica – ha contribuito a fare sì che l'indirizzo generale delle discipline cinematografiche nell'Università avesse una particolare accentuazione: in una direzione, metodologica e pedagogica, sensibilmente diversa, ad esempio, da quella che hanno analoghe discipline nelle Università americane e in molte Università europee. Lo studio del cinema è in sostanza entrato, da noi, come una disciplina 'umanistica' aggiunta alla Storia della letteratura, alla Storia dell'arte, alla Storia della musica, ecc.

Nelle Università americane, invece, accanto agli aspetti storico-critici (la 'Storia del cinema') trovano spazio gli aspetti tecnico-linguistici e accanto alla teoria trova ampio spazio pedagogico la pratica.

Non è questa la sede per discutere in che misura tale indirizzo nettamente predominante, per non dire totalmente incontrastato, influenzi, in generale, gli studi cinematografici in Italia, da un lato; e contribuisca, dall'altro, a distaccare l'attività di studio dall'attività pratica, il che non accade, ad esempio, in USA dove anche Francis Ford Coppola o Martin Scorsese sono 'docenti'. E neppure mi pare, questa, l'occasione per aprire il pur necessario dibattito su un'altra rilevante questione: quanto dipenda dagli aspetti e indirizzi dell'attuale pedagogia universitaria del cinema il fatto che lo sviluppo delle discipline cinematografiche nell'Università italiana appare in situazione di assoluto stallo, anzi con vistose tendenze al regresso e il rischio di fare della Storia del cinema (e assimilati) la cenerentola degli atenei. Con questo mio intervento, mi propongo appena di sfiorare un paio di punti, ovvero altrettante difficoltà, che riguardano non già le ipotesi deontologiche di una pedagogia universitaria del cinema, bensì la concreta realtà ontologica di tale insegnamento.

Punto primo. Quando il cinema, diciamo pure la Storia del cinema, ha fatto il suo ingresso nell'Università, si è trovato a cozzare con le strutture portanti delle nostre facoltà umanistiche, che fondano il proprio *sapere*, e la sua trasmissione, su un grande 'bene culturale': il libro. Ma la storia e la critica del cinema non possono essere studiate esclusivamente sui libri. E, purtroppo, non tutte le 23 cattedre di Storia del cinema attualmente in funzione sono in grado di mettere a disposizione dei discenti questi due strumenti fondamentali: i film e i libri (sul cinema).

Ovviamente, la difficoltà fondamentale riguarda i film. In primo luogo per insufficienza di fondi; in secondo luogo per assenza di strutture. O viceversa, se si vuole: tanto mancano parimenti ambedue. I 'fondi' normalmente previsti, nelle facoltà 'umanistiche', per attivare la didattica sono infatti modestissimi e sono comunque finalizzati all'acquisto di libri o di beni catalogabili: la loro modestia è *mediamente* tale che, a pagare su tali fondi i costi di noleggio (oscillanti fra le 200.000 lire di un film della Cineteca Nazionale e le 300.000-500.000, e anche di più, di un privato), difficilmente si potrebbero annualmente proiettare più film delle dita di una mano; mentre, a comprare film videoregistrati, si può in qualche caso contare con tutte

e due le mani (non molto di più, comunque), ma occorre risolvere la vessata questione per cui un *libro* è considerato bene catalogabile mentre un *nastro* non è considerato un bene catalogabile. Naturalmente, per noleggiare film e per acquistare videocassette registrate, si finisce per usare (*quando si può*) altri fondi, rasentando non raramente il peculato per distrazione e comunque abbondando in quei piccoli ‘falsi’ cui, data la stupidità delle norme che dovrebbero garantire la collettività, è obbligato a dedicarsi qualsiasi amministratore pubblico, se non vuole limitarsi a occupare una stanza o una scrivania. È comunque un dato sostanziale che, nell’Università italiana, vi sono, di regola, pochissimi fondi per acquistare libri e nessuno per noleggiare film o acquistare videofilm. Va sottolineato che, normalmente, questi pochissimi fondi risultano da una divisione paritaria, fra tutte le discipline, degli scarsi fondi disponibili in ciascuna facoltà: di norma, infatti, non si tiene minimamente conto che – sia detto con il massimo rispetto per la Storia, la Filosofia o la Letteratura – l’insegnamento del cinema richiede *obbligatoriamente spese correnti molto superiori* a quelle richieste dall’insegnamento della Storia, della Filosofia, o della Letteratura. Con queste antiche discipline la Storia del cinema ha in comune la necessità dei libri: ma ha in più la necessità dei film.

Ammesso, però (e non concesso), che, per imprevedibile miracolo o per saggia decisione superiore, il docente di Storia del cinema sia riuscito a raggranellare quei milioni necessari a fare un programma di proiezioni elementari per studenti che arrivano all’Università e di Storia del cinema sanno nulla, mentre quanto a ‘classici’ del cinema, conoscono soltanto ciò che viene videotrasmesso, ammesso (e non concesso), dicevo, che siano disponibili quei 5/10 milioni necessari, la maggior parte dei 23 docenti manca di una sala agibile, di un proiezionista patentato, di un proiettore adeguato, di personale che ritiri e rispedisca i film: insomma di tutto ciò che è necessario per realizzare un ciclo di 20/30 proiezioni, il minimo necessario per una corretta attività pedagogica. Alcuni – pochissimi – fortunati (come chi vi parla) dispongono di una sala, di un proiezionista e di un proiettore; ma hanno fondi ordinari sufficienti per noleggiare uno o due film. E, per superare questi limiti, debbono arrangiarsi. Talora spericolatamente. Altri hanno i fondi, ma non dispongono della tecnologia, dei tecnici, e dei luoghi necessari alle proiezioni e debbono allora arrangiarsi con qualche istituzione culturale locale, oppure fare vedere i film agli studenti *esclusivamente sul videoregistratore*.

Ma, ecco il punto, che in questa sede ci riguarda. Chi per avventura disponesse, sia pure modestamente, di tutto, si trova di fronte a un ulteriore ostacolo: la mancanza di una 'Cineteca Universitaria' o di un 'fondo universitario' presso la Cineteca Nazionale, il che è (quasi) lo stesso. Infatti non esiste un luogo deputato al rifornimento di film della Storia del cinema per le 23 cattedre universitarie. E il luogo cui tutti ci indirizziamo – salvo qualche sporadica richiesta ai privati – è, maggioritariamente, la Cineteca Nazionale. Ma i magazzini della Cineteca Nazionale sono gli stessi cui attingono: le centinaia di circoli del cinema, le innumerevoli manifestazioni di questo o quell'assessorato, le iniziative delle molte istituzioni culturali, le attività degli Istituti Italiani di Cultura all'estero, le cineteche straniere. Così può accadere – anzi è accaduto – che non si possa fare un corso su De Sica, perché per un paio di anni alcune copie dei maggiori film desichiani, viaggiano – e restano bloccate mesi e mesi – fra Giacarta e Città del Messico, oppure fra Nuova Delhi e Tokyo per altrettante manifestazioni dei locali Istituti di Cultura sul cinema italiano. Oppure avviene che non sia realizzabile un corso monografico sul primo Visconti all'Università X; perché, siccome lo fanno anche i docenti delle Università Y, W e K, i film sono complessivamente bloccati per alcuni mesi. Come si fa, allora? Restano sempre i 'beni non inventariabili', ovvero i film videoregistrati. Con quale conseguenza scientifico-didattica appare chiaro: i discenti apprendono la Storia del cinema mediante quei pallidi simulacri dei film che sono le loro videoregistrazioni. E questo a prescindere che – per quanto la Cineteca Nazionale sia parte di un ente statale (il CSC), benché essa pratichi prezzi politici per le cosiddette 'quote di usura' dei film, nonostante la buona volontà del suo Conservatore – il costo di ogni film (quota di usura + spedizione + rispedizione = circa 200.000 lire) è troppo alto per i fondi disponibili presso le cattedre di Storia del cinema.

Morale del mio intervento, prima parte. Lo Stato, che ha compiuto, a suo tempo, l'opportuno gesto di aprire l'Università a una disciplina nuova e insolita, quale appunto la Storia del cinema (e assimilati), deve anche coerentemente rendere funzionale tale apertura. Deve cioè: o creare, presso il CSC, un apposito fondo universitario cui abbiano diritto d'accesso – gratuitamente, salvo spese di trasporto – le cattedre di Storia del cinema (e assimilati); oppure istituire presso una sede pubblica – per esempio il CNR, o lo stesso CSC – una vera e proprio Cineteca Universitaria dotata di autono-

mia funzionale, gestionale ed economica e a esclusiva disposizione dell'Università. In ambedue i casi – fondo o Cineteca – la raccolta dovrebbe comprendere i maggiori titoli della storia del cinema mondiale e in particolare italiano, e dovrebbe essere continuamente aggiornata.

Secondo punto. Ho parlato finora dei film. E la cosa può essere sembrata ovvia. Ma se, quanto a *film*, a Storia del cinema, si piange, non è che, quanto a *libri*, si rida. Quelle 50/60 persone o forse più che annualmente si laureano con una tesi in Storia del cinema – e che domani potrebbero contribuire non poco a un'espansione della cultura audiovisiva, a una crescita della coscienza neomediologica, a una diffusione dei nuovi processi di alfabetizzazione alle immagini – se sono riuscite a superare la barriera *straordinaria* costituita dal problema dei *film*, si trovano a dover superare la barriera *ordinaria* costituita dal problema dei libri di/sul cinema. Dove è, in Italia, una biblioteca specializzata nel cinema? A parte alcune ricche raccolte (quella dell'ex CUC Padova a Padova, la Biblioteca U. Barbaro a Roma, il Fondo Turconi a Pavia, ecc.) c'è una sola biblioteca pubblica, dotata istituzionalmente della possibilità (teorica) di un continuo aggiornamento, sufficientemente antica da non abbisognare (teoricamente) di un continuo ricorso all'antiquariato, dotata (teoricamente) di locali adeguati e (sempre teoricamente) del necessario personale: la Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia, che ricordo di avere a lungo frequentato, nei miei verdi anni, quando era egregio 'bibliotecario' Leonardo Autera, ovvero un critico cinematografico fine e informato, che conosceva benissimo ciò che in biblioteca c'era e ancora meglio che ancora doveva esserci, all'uopo indirizzando aggiornamenti e acquisti. Ma da allora sono passati più o meno cinque lustri: tutto ciò che la biblioteca del CSC potrebbe e/o dovrebbe essere è sempre più *teorico*; ne è attualmente responsabile un ex funzionario dell'Inps completamente digiuno di cultura biblioteconomica e cinematografica; anni e anni di malgoverno e di commissariamento dell'Ente (salvo il quinquennio della gestione Grazzini, ovviamente) nonché spessissimo di assoluta mancanza di fondi, hanno fatto sì che la Biblioteca del CSC abbia più buchi (soprattutto nel reparto delle riviste straniere, che forse, in una biblioteca cinematografica è il più importante di tutti) di un groviera. Spesso buchi ormai incolmabili. Ma, soprattutto, la Biblioteca del CSC non può essere aperta al di là dell'orario parastatale del CSC (ovvero fino alle 14:00); è solitamente aperta per non più di tre o quattro ore al giorno; è da qualche tempo rigorosamente chiusa per misteriosi lavori di computerizzazione e riordina-

mento! Come possa fare nel frattempo un giovane studioso dell'Italia centro-meridionale (dove la Biblioteca del CSC è l'unica *vera* biblioteca esistente) che debba consultare libri e riviste stranieri per lavorare alla propria tesi, non si sa!

Ma, a parte il caso, pur allarmante, della Biblioteca del CSC – l'unica *vera* dicevo, comunque l'unica *pubblica* – anche se essa funzionasse a perfezione (fondi adeguati, investimenti mirati, personale competente, orari d'apertura razionali, finanziamenti straordinari per colmare i 'buchi' creatisi in tutti questi anni, ecc.), come può essere ritenuto plausibile che, in un paese con una popolazione universitaria di centinaia di migliaia di studenti, paese che si vanta di essere fra le maggiori 'potenze industriali' planetarie, vi sia *una sola* vera e propria biblioteca di cinema? Si dirà che vi sono le 'sezioni cinema' delle varie biblioteche pubbliche (a cominciare da quella nella cui sede ci troviamo); che ci sono alcune biblioteche di enti e istituzioni locali, pubblici e privati; che vi sono le biblioteche di facoltà. È solo in parte vero, poiché sono pochissimi, ad esempio, i libri di cinema in una biblioteca pubblica (come quella in cui siamo) dove, generalmente, il cinema è affogato fra le 'arti minori', gli aggiornamenti sono minimi, il recupero dell'editoria passata men che minimo, le accezioni straniere inesistenti. È comunque tramite questi strumenti zoppi che ci si arrangia, oltretutto in altri modi (ne cito uno: i miei laureati in Storia del cinema hanno pescato, abbondantemente, e quasi sempre insurrogabilmente, nella mia personale biblioteca, che è certamente dieci o venti o trenta volte più ricca, più aggiornata che la sezione cinema della biblioteca di facoltà della mia Università). Ma questi sono cataplasmi, rimedi provvisori, vie di uscita 'all'italiana', non serie soluzioni al problema. Il quale problema trae ragioni e cagioni, anch'esso, dai modi e dai tempi secondo cui il cinema è entrato nelle 23 Facoltà di Lettere e/o Magistero dove esso è insegnato: senza cioè che fosse sufficientemente chiaro che, per fare entrare veramente il cinema nell'Università, la delibera del Consiglio di Facoltà con cui veniva chiamato il docente era, se non l'ultima cosa, per lo meno la *conditio sine qua et cum qua non*. Occorreva che, contemporaneamente, fossero deliberati adeguati stanziamenti: uno per le strutture tecniche di cui precedentemente (sala di proiezione, ecc.) e uno, appunto, per fare nascere una sezione cinema nella biblioteca di facoltà. E occorreva, anche per questa specifica voce, un cospicuo stanziamento iniziale perché, nella presente situazione della cultura cinematografica (soprattutto in quella degli anni Sessanta/Settanta in cui il

cinema è entrato negli atenei), buona parte del *sapere* cinematografico si trova depositato in collezioni di riviste cinematografiche italiane e straniere, uscite dagli anni Dieci/Venti in poi; in libri stranieri importati e mai tradotti in italiano; in cataloghi di festival e manifestazioni varie. Insomma lo si trova a mala pena, e a carissimo prezzo, in antiquariato e all'estero. E purtroppo, essendo la cultura cinematografica una cultura recente e nuova (rispetto a quelle letterarie o filosofiche o storiche, ecc.), questo materiale bibliografico è insostituibile. Quale è, allora, la soluzione? Essa non è tanto nelle biblioteche delle 23 facoltà dove attualmente si fanno corsi di Storia del cinema o nelle altrettante dove spero si faranno in futuro, grazie a un'ulteriore espansione della disciplina. A livello universitario non mi pare realistico ipotizzare si possa fare moltissimo di più di ciò che si fa attualmente, anche se qualcosa bisognerà pur fare. La soluzione è nella creazione presso alcune grandi biblioteche pubbliche – come questa dove siamo – opportunamente dislocate in modo da servire diverse zone d'Italia, di Sezioni Cinema o meglio ancora di Sezioni Spettacolo, che – attingendo abbondantemente al mercato d'antiquariato (prima che venga completamente esaurito dalla richiesta privata), comprando soprattutto sul mercato estero, largheggiando in abbonamenti a riviste specializzate italiane e straniere – possano, in qualche anno, rispondere alla domanda di pubblicazioni sul cinema che c'è dietro ogni tesi di laurea in Storia del cinema (e che, spesso, soprattutto quando si tratti autori stranieri, rende arduo, e in qualche caso impossibile, il lavoro).

Mi pare che questo rientri perfettamente nell'ambito e fra le competenze del Ministero dei Beni Culturali. E l'assunzione di questo problema da parte di questo Ministero sarebbe certamente un fatto importante. Anche se resterebbero tutti i problemi cui ho accennato e che viaggiano (non di rado palleggiati fra una competenza e l'altra) tra il Ministero della Pubblica Istruzione, il Ministero dell'Università e della Ricerca, il Ministero dello Spettacolo. Ma una cosa in tutte le sedi, e per tutti i ministeri, deve essere chiara: se si vuole che abbiano congruo sviluppo la cultura audiovisiva e, in tale ambito, la cultura cinematografica, bisogna che chi si dispone a operarvi – docente o discente che sia – disponga di due beni: i film del cinema e i libri sul cinema.

(1990)

Nuovi strumenti della ricerca e della fruizione

È stato scritto molte volte, anche nelle introduzioni ai numerosi e benemeriti cataloghi bibliografici pavesi³⁶, che l'avvento delle videocassette ha determinato, per gli studi sul cinema, l'uscita dalla preistoria. La nuova disponibilità di testi filmici (o quanto meno di accettabili simulacri testuali dei film: ch  un vero e proprio 'testo filmico'   quello costituito dalla proiezione su un grande schermo, e in sala buia, dell'edizione originale e integrale dell'opera filmica, nel giusto formato, con corretti livelli sonori ed esatta focalizzazione, e senza il minimo inquinamento extratestuale³⁷), accentuata e qualitativamente migliorata dalla ormai iniziata diffusione dei videodischi, ha aperto una nuova epoca nella attiv  critica e storiografica sul cinema: ponendo perentoriamente fine alla critica e storiografia della memoria (o del promemoria di proiezione frettolosamente sgorbiato al buio), che per decenni hanno caratterizzato la pubblicistica cinematografica, e aprendo la strada, per la prima volta, a serie prospettive di filologia cinematografica, alla luce delle quali mezzo secolo di storia e critica del cinema appare, in buona parte, contrassegnato dalla sommariet  e dall'approssimazione.

Tuttavia, non si   ancora conclusa la lunga dissolvenza incrociata che separa/sutura i pur gloriosi studi cinematografici dei *'founding fathers'* della cultura cinematografica da/con quelli della generazione critica contemporanea; e, al di l  del pur relevantissimo salto di qualit  determinato dalla accennata disponibilit  testuale, molti sono gli ostacoli e i pesi negativi del passato che insistono ancora, e pesantemente, su un presente troppo lento a liberarsene. Il principale fra questi ostacoli, una volta superata parzialmente la questione dei testi (parzialmente: ch , se pur molti sono i film in

³⁶ Cfr. i miei contributi in *Leggere lo Spettacolo* 1979-1988, ora tutti ripubblicati in *Leggere il Cinema. Dieci anni di libri 1979-1988*, Editrice Bibliografica, Milano 1989; si veda anche L. Miccich , *C'era una volta*, in *Bibliocinema*, a cura di A. Martini, Bulzoni, Roma 1982.

³⁷ Cfr. infra, *(Tele)vedere il cinema*.

cassetta e/o videodisco, la stragrande maggioranza, per esempio quasi tutto il cinema muto, è tuttora indisponibile, benché sia lecito ipotizzare che in un futuro non lontano, e comunque progressivamente, la situazione cambi), è il problema degli strumenti: problema che i quasi mille volumi di strumenti, appunto, della pur mitica biblioteca di Davide Turconi sottolineano ed evidenziano.

In parte perché gli oltre novecento titoli che costituiscono questa sezione dell'«Archivio Cinema – Fondo Davide Turconi» sono in qualche caso delle eccezionali rarità che il Fondo è, in Italia, l'unico ad avere tra le proprie ricchezze.

In parte perché, nonostante l'abbondanza di titoli della sezione, innumerevoli sono le assenze (basti un esempio: l'inesistenza di tutti i pur numerosi lessici, annuari, dizionari, repertori, cataloghi, indici bibliografici e filmografici in lingua russa, sulle quindici cinematografie sovietiche, editi in settanta anni nell'ex URSS).

In parte, e più che mai, perché la pur relativa ricchezza del Fondo rispetto a quanto è stato internazionalmente edito in quasi un secolo di cinema, è anche l'involontario indizio del molto, moltissimo che non è stato proprio edito, e dunque del molto, moltissimo, ancora da farsi. Cosa dire della quasi incommensurabile quantità di strumenti proprio inesistenti, e la cui esistenza è invece condizione necessaria, benché in sé insufficiente, a porre fine a quella che ho definito una lunga dissolvenza incrociata fra la preistoria, o protostoria, degli studi cinematografici e una loro stagione finalmente e definitivamente adulta.

Questa condizione è necessaria ma insufficiente, poiché è ovvio, o dovrebbe esserlo, che neppure tutti i repertori, e lessici, e dizionari, e cataloghi, e indici teoricamente possibili potranno mai sostituire lo scrupolo filologico verso i testi, il rigore scientifico nel ricostruirne la storia, la capacità storiografica nel connetterli fra loro e inserirli correttamente nel proprio contesto, l'intelligenza critica nell'interpretarli. Insomma, lo dico a scanso di equivoci, e a evitare gli anatemi di qualche 'padre fondatore' che fingesse di equivocare, non si fa né critica né storia semplicemente compulsando cataloghi e repertori, lessici e dizionari. Tanto è vero che, non di rado, anche se molto più di rado di quanto non si sia finora creduto, gli studi cinematografici del passato hanno potuto raggiungere risultati anche pregevolissimi pur non disponendo di adeguati strumenti.

Ma questa condizione – disporre di adeguati ‘strumenti’, si vuol dire – benché insufficiente è necessaria, se si vuole passare dalla stagione dei risultati sporadici ed eccezionali, a quella degli studi organici sul cinema; e se si vuole procedere, da una prassi critico-storiografica in cui la ricerca dei ‘dati base’ portava via (a un approccio che volesse aggirare il rischio della chiacchiera intelligente *à propos de*) enormi quantità di tempo, a una prassi che possa saltare la fase preparatoria della ricerca dei ‘dati base’, per imboccare subito quella della ricerca e dell’analisi filologica e storica. Che è quanto accade a tutte le altre pratiche critico-storiografiche, dalla *Literaturwissenschaft* alla *Musikwissenschaft*.

Chiarirò con un esempio, che per comodità discorsiva, e per evitare parzialità e noia, manterrò volutamente astratto e giocoso.

Mettiamo che un chiarissimo studioso, Caio Mevi, dotato di tutte le armi culturali e intellettuali atte alla bisogna, e massimo conoscitore del regista cinematografico italiano Tizio Semproni, attivo a Cinecittà dai finali anni Trenta alla metà degli anni Settanta, intenda scrivere e dare alle stampe la propria attesissima monografia su quell’autore: a proposito del quale – nonostante la costante attenzione critica, l’indiscusso prestigio, cinque *nominations* e una pioggia di Nastri, David, orsacchiotti, palme e cavalierati – esistono soltanto due vetusti libriccini critici (rispettivamente degli anni 1952 e 1963), un frettoloso «Castoro Cinema» del 1975 (volenterosa opera di un cinefilo ex sessantottino, successivamente divenuto ingegnere capo alla Snam-progetti, abbandonando totalmente la decima Musa), una biografia più attenta ai suoi amori che alle sue opere, una serie cospicua ma frastagliata di saggi sparsi in riviste quasi tutte defunte, una massa di interviste su riviste specializzate e un’inflazione di recensioni dei 37 lungometraggi, 21 cortometraggi, e dei 4 film con sua supervisione, firmati in quasi un cinquantennio di cinema.

Il primo passo dell’esimio Mevi – passo che un tempo sarebbe stato oggetto di defatiganti trattative, costi ragguardevoli, e tempi lunghi assai, presso le cineteche, onde rivedere i film prendendo veloci appunti d’incertografia, alla scialba luce di una pila per cinecritico, omaggio della Kodak – il primo passo dell’esimio Mevi, si diceva, è ormai allegramente facile: con qualche prestito degli amici cinefili, una decina di acquisti e la rassegnazione a ricordare soltanto sugli appunti (presi molti anni prima a Venezia) tre titoli introvabili dei primordi, tutto il cinema di Semproni è lì accanto al vi-

deoregistratore: da vedere e rivedere, con tanto di 'fermo sul fotogramma' per verificare ancora una volta la celebra sequenza tutta P.P. del capolavoro semproniano del '52, e di *slow motion* per seguire quella combinata di dolly + carrello + triplice panoramica che conclude, invece, sorprendentemente il film che nel '61 fu di fatto il vincitore dell'Oscar.

E fin qui tutto bene.

Ma il secondo passo dell'egregio Mevi è già più complesso. Non che lo studioso non abbia idee personali su Semproni, che ha seguito fin da ragazzo, rivedendone i film più volte e scrivendone sistematicamente. Ma una bibliografia su Semproni non soltanto è necessario farla, anche per porla in appendice alla monografia, onde arricchirne l'utilità e facilitarne i molti riferimenti, talora consensuali più spesso polemici, a quanto scritto da altri: è necessario soprattutto consultarla, per rileggere velocemente quanto è stato scritto, prendere qua e là qualche appunto. Ebbene, già qui sono dolori. Infatti, non c'è in Italia una plausibilmente ampia bibliografia sul cinema italiano e meno che mai ve n'è una su Semproni; le due monografie del '52 e del '63 citano, e recano in bibliografia, non più di una decina di titoli; uno studioso della Massachusetts University ha da tempo annunciato una *Guide to References and Resources* per la stupenda serie di volumi bibliografici editi a Boston da G.K. Hall & Co., ma non l'ha finora pubblicata; e alla Biblioteca del CSC la scheda dedicata a Semproni non è stata aggiornata successivamente al 1968 e contiene d'altronde indicazioni non più abbondanti dei due libretti del '52 e del '63 e di quelle, riassuntive, del «Castoro» 1975.

D'altronde, Mevi sa, per personale esperienza di studioso, che il *boom* dei libri sul cinema è internazionalmente successivo al 1970 e che, prima di allora, buona parte degli interventi saggistici sono stati pubblicati non già negli scarssissimi *readings* e volumi di *collected papers* ma sulle riviste: da «Cinema» v.s. a «Bianco e Nero», consultazioni d'obbligo per quanto riguarda i finali anni Trenta e gli iniziali anni Quaranta, a «L'eco del cinema», «Cinema Nuovo», «Filmcritica», «La Rassegna del Film», «Film» ecc. ecc. Ma di tutte queste riviste non solo non esistono i reprint e le collezioni complete non sono facilmente reperibili; salvo un paio di casi, è altresì difficile reperirne gli indici, che nessuno ha pensato a pubblicare, per quanto, in assenza di una organica bibliografia generale sul cinema italiano, sarebbero pur essenziali. La conseguenza è che le raccolte delle riviste d'epoca,

una volta difficoltosamente reperite, vanno sfogliate più o meno tutte, e più o meno una per una: soprattutto se, a parte gli specifici scritti, sul regista in questione, lo studioso intende meglio e più aggiornarsi sul contesto cinematografico in cui Semproni operò.

Va appena un po' meglio nel settore filmografico, dove, accanto ai preziosi cataloghi Bolaffi curati da Rondolino, in linea di massima troppo parchi di indicazioni di cast e *credits*, nonché, salvo eccezioni, sprovvisti di indicazioni sui contenuti dei film, vi sono le 'schede' del CCC, i cui riassunti sono però spesso fantasiosi, e, più di recente, si sono aggiunti i *Dizionari* di Chiti e Poppi (1945-1959 e 1960-1969) di cui peraltro manca sempre il primo volume, importante per l'iniziale periodo di attività semproniana, soprattutto per individuare bene le sue molte, e decantate, aiuto-regie del periodo 1932-1938 (sulle quali anche il bel repertorio di Savio è scarso di indicazioni), dove forse egli si formò a quel suo stile estremamente dinamico e tuttavia pudicamente retorico.

Inoltre, è noto che Semproni, lungo quasi tutta la propria filmografia, ricorse non soltanto a un team di collaboratori tecnico-artistici quasi costante, ma ad aiuti, macchinisti, figurazioni e collaboratori vari che riapparivano di film in film. Ma per documentare inoppugnabilmente queste costanti, non fondamentali ma pur influenti – come lo sono per Visconti o per Fellini – vi sono soltanto le scarse indicazioni del vecchio *Filmlexicon*, che non va però oltre i finali anni Cinquanta e gli iniziali anni Sessanta e il cui secondo 'aggiornamento', annunciato da anni, non è ancora comparso. Per cui molte filmografie 'minori', d'altronde scarsamente presenti anche nei sette volumi iniziali dell'opera, l'inclito Mevi si trova costretto a ricostruirle da solo: a quale prezzo, con quale fatica, e attraverso quale dispendio di tempo è agevole supporre.

Infine le carte (sedici grandi casse stipate di cartelle, fogli, lettere, copioni, appunti, contratti, fotografie e memorie) di Semproni: che, per quanto non possano certo aggiungere molto alla realtà testuale dei film, potrebbero chiarire in molti casi l'entroterra culturale e produttivo delle opere, le intenzioni realizzate e rinunciate, i progetti accarezzati e accantonati, le sostituzioni forzate e quelle liberamente scelte. E qui sono dolori più che mai, perché le sedici casse, intatte ma ammonticchiate l'una sull'altra, giacciono, alla morte di Semproni, negli scantinati dell'attico che egli aveva in via Veneto e dove ora abita la sua erede universale, la diletteissima

nipote, figlia di una sorella del regista, morto senza prole nonostante due matrimoni e molti amori; la quale ha respinto il deposito gratuito presso le due o tre biblioteche specializzate che si erano dette disponibili; ha rifiutato di pubblicare i copioni inediti, sembrandole troppo bassa l'offerta, invero assai parca, di due editori; e fa da sentinella armata alla ermeticità dei sedici colli, dichiarandosi disposta a lasciarli aprire soltanto a studiosi, dice, che abbiano 'intelletto d'amore' nei confronti di Semproni, studiosi tra i quali la signora non sembra proprio far rientrare il Mevi. Il quale sa soltanto che, Semproni ancora in vita, una piccola parte dei copioni e tutto l'intenso scambio di corrispondenza fra il regista e il suo sceneggiatore quasi fisso, Aristotoli (era l'affettuoso nomignolo indelebilmente appioppato da Semproni allo scrittore Aristide Garbatoli, vincitore di un Bagutta 1951 e di uno Strega 1958, poi arruolatosi per sempre nella «legione straniera degli intellettuali», come l'aveva definita Emilio Cecchi, e conosciuto dai più, SIAE inclusa, in quella versione onomastica che sintetizzava l'inizio del nome troppo altisonante e la fine del cognome troppo proletario), furono dati in lascito, i copioni, all'archivio dell'UCLA in California e la corrispondenza, assieme a molta parte dei diari di lavorazione (dove Semproni, prima delle riprese, disegnava, in gustosi pastelli, la composizione dei piani) alla parigina Cinémathèque française. «*Nemo propheta in patria*», pare avesse detto il Semproni nel disporre i due lasciti: sottintendendo che, in Italia, carte importanti e cartacce avrebbero finito per essere ammucciate assieme in qualche scantinato bibliotecario, e poi, dopo qualche tempo, per essere mandate tutte al macero. A dire il vero, il Mevi, qualche stagione prima della progettata monografia ma con saggia preveggenza, aveva cercato di promuovere presso il CSC, con l'aiuto del commissario dell'epoca e l'attivo duplice interessamento del presidente dell'ANAC e di quello del SNCCI, un'iniziativa per l'ordinamento, la classificazione e la catalogazione dei preziosi papiri, chiedendo apposito finanziamento al Ministero dello spettacolo. Ma, nonostante le molte preventive assicurazioni, all'ultimo momento era mancato il finanziamento, perché le non molte decine di milioni annui specificamente richieste per il triennale progetto, erano state assorbite, nell'ambito della quota del FUS destinata al cinema, dalla costosissima Triennale Cinema di Pieve di Cadore, iniziativa non banale ma un po' troppo pressantemente caldeggiata dal Ministro della Pubblica Istruzione dell'epoca, che tra quelle linde montagne aveva avuto i natali, e aveva fatto per tre anni mobilitare

tutte le scuole medie superiori cadorine per riempire le due sale in cui aveva luogo la gigantesca retrospettiva organica in tre parti «Cinema e pensiero religioso», cui i dirigenti dell'ACEC avevano meritoriamente assegnato, a fine triennio, il loro ambito premio annuale per la più efficace iniziativa volta a recuperare il perduto pubblico del cinema. Controversa e dolorosa istoria, sulla quale non valeva ormai più la pena di recriminare, se non perché, invece di potere consultare direttamente le carte segrete di Semproni, il preclaro Mevi avrebbe dovuto accontentarsi di memorie personali, di testimonianze indirette, e di una grande paccottiglia di pettegolezzi.

Fine dello scherzoso, eppur realistico, esempio. Ma se queste, o simili (e in molti casi assai maggiori), sono le difficoltà di un critico italiano che voglia studiare un autore cinematografico italiano, bisogna moltiplicare per dieci o per venti, nel caso di uno studioso italiano che voglia dedicare la propria attenzione a un autore straniero. Sempreché, naturalmente, l'autore ambito sia americano o francese: ché gli ostacoli diventano molto maggiori nel caso di altri autori eurooccidentali; aumentano ancora se l'autore che si vuole studiare è esteuropeo o latinoamericano; si inaspriscono notevolmente nel caso di cineasti arabi, africani e oceanici; divengono invalicabili nell'ipotesi di autori asiatici (anche perché in questi ultimi casi ritorna a essere quasi insolubile la questione dei 'testi': rarissimi, se non proprio introvabili, nelle copie ed edizioni originali, le cui cassette sono rarità da collezionista).

La invereconda scarsità di strumenti, un po' dappertutto per la verità ma in Italia decisamente molto più che altrove, è dunque da sempre, e tuttora, un gravissimo handicap per lo sviluppo nel nostro paese di una seria cultura cinematografica: le gravissime carenze italiane, sommate alla relativa pochezza del panorama internazionale, rendono arduo il cammino di qualsiasi studioso e trasformano quasi tutte le imprese di studio in un defaticante percorso dal grado zero, o quasi zero. Totalmente per cineasti minimi, minori e medi; ma in buona parte anche per i grandi e talora per i massimi. Basti pensare che le uniche serie bibliografie su Visconti e su Fellini sono quelle editate in Massachusetts, che manca una organica bibliografia su Pier Paolo Pasolini, che per averne una su De Sica si è dovuto aspettare Pesaro '92: e si tratta soltanto di alcuni fra i molti esempi possibili.

Strumenti, dunque, se vogliamo fare crescere davvero la cultura cinematografica e chiudere la lunga dissolvenza incrociata con il passato. Vediamo quali:

Lessici. Un vasto, aggiornato e capillare *Filmlexicon* per lo meno sul cinema italiano: che eviti la duplice (e fra poco triplice) consultazione consecutiva cui obbligano i sette volumi della prima edizione, i due volumi del primo aggiornamento e gli 'imminenti' volumi del secondo aggiornamento del *Filmlexicon* del CSC (e i dodici, con aggiornamenti, dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*). Un lessico dove, ad esempio, nelle filmografie, sia esplicitata l'opzione (e possibilmente data la doppia indicazione) sulla data dei film: insomma *La dolce vita* di Fellini è un film del 1959 perché in tale data fu licenziata la prima copia, oppure è un film del 1960 perché in tale data uscì nelle pubbliche sale?

Quanto agli aspetti complessivi del *Filmlexicon* esistente, si è trattato, a suo tempo, di un'opera indubitabilmente meritoria; ma i suoi difetti, soprattutto i suoi squilibri, a un trentennio di distanza, sono vistosi. Finisce per essere più utile l'unico volumone del *Dictionnaire du Cinéma* Larousse (magari nella seconda edizione, aggiornata e corretta) del gruppo di nove volumi dell'opera italiana.

Filmografie. Una aggiornata e completa filmografia del cinema italiano, fatta con un unico criterio scientifico e con dati organicamente unitari, dalla fine del secolo scorso a oggi. Allo stato, bisogna costruirselo da soli, tra cento buchi e mille indicazioni contraddittorie, usando l'una sull'altra le filmografie di Bernardini, Martinelli, Savio, Rondolino, Chiti e Poppi, e quella della Direzione Generale della Proprietà letteraria presso la Presidenza del Consiglio dei ministri ecc.; con risultati frammentari, e comunque cosparsi di buchi come una groviera per il cinema muto delle origini, e approdi parziali, discontinui e incerti per tutto il resto.

D'altronde una filmografia unitaria, redatta con criteri scientifici e debitamente computerizzata, potrebbe avere delle appendici filmografiche non più per titoli ma per nomi: ovvero altrettante filmografie 'personali' che, una volta aggiunte le date di nascita e di morte (e *ad abundantiam* tre righe di indicazione tecnico-biografica), si trasformerebbero in un sintetico ma preziosissimo «Chi è» del cinema italiano.

Bibliografie. Sul piano generale siamo fermi ai due volumi bibliografici curati da Redi-Venturini-Vincent nel 1953³⁸ e da Martini nel 1982. Vero è

³⁸ C. VINCENT, R. REDI, F. VENTURINI, *Bibliografia generale del cinema*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1953.

che ci sono i cataloghi di Venezia, editi in occasione delle varie Mostre del libro, i libri di Pavia (limitatamente alle pubblicazioni italiane per la serie «Leggere lo Spettacolo» e al Fondo Turconi per la serie «Leggere il cinema»), i volumi della collana «Nuovocinema-Pesaro» (spesso fondamentali in bibliografie esotiche: giapponese, russa, indiana ecc.), nonché varie appendici bibliografiche di volumi monografici e di storia del cinema. Ma lo strumento migliore restano le non facilmente ottenibili bibliografie annuali della FIAF, nelle quali, nonostante la ineguagliabile vastità del panorama complessivo, si ha comunque una netta predominanza delle indicazioni bibliografiche in lingua inglese e francese.

Manca in ogni caso una esauriente bibliografia italiana complessiva nella duplice direzione di quel che è stato edito in Italia sul cinema italiano e straniero, e di quel che è stato edito in Italia e all'estero sul cinema italiano. E manca, soprattutto, una bibliografia che repertori gli articoli pubblicati sulle riviste specializzate, anche solo dagli anni Trenta in poi, o anche soltanto dal dopoguerra in poi. E mille volte è stato richiesto/proposto al CSC – la cui biblioteca di cinema è, nonostante tutto, la più fornita d'Italia – di pubblicare mensilmente o bimestralmente, o anche con altra periodicità, un bollettino d'informazione che contenga una parte sistematicamente retrospettiva e una parte di aggiornamento contemporaneo su riviste e libri di cinema editi nel nostro paese (e magari anche all'estero). Richiesta vana, naturalmente, benché ultratrentennale.

Reprint. Vi sono ormai alcune riviste, preziose quanto irreperibili. Valga per tutti l'esempio delle riviste blasettiane fine anni Venti-inizio anni Trenta: nelle biblioteche se ne trovano ormai pochissime collezioni, non di rado incomplete, talora assai mal conservate. Perché non farne un reprint, che potrebbe avere una indubbia (anche se certo relativa) fortuna editoriale, passando poi alla, pur consultatissima, vecchia serie di «Cinema» qua e là antologizzata, ma mai ripubblicata? Per puntare, quindi, su alcune altre riviste coeve e successive, ormai introvabili (penso a «Sequenze» e «La critica cinematografica», ad esempio; ma anche a «La Rassegna del Film» e a «Schermi», per citare due testate più recenti, ma pur sempre di alcuni decenni fa). Lascерemo il monopolio del reprint soltanto ai «Cahiers du cinéma»? Eppure non si lavora sul cinema fino a tutti gli anni Sessanta se non consultando le riviste!

Sceneggiature. Di fronte all'esempio, ormai classico, dell'«Avant-Scène

du cinéma» – la cui raccolta di ‘sceneggiature desunte’ alla moviola o al videoregistratore (con puntuale trascrizione dei dialoghi nonché indicazioni precise sui tempi di proiezione, sui piani, sui movimenti di macchina e sulla colonna sonora), ormai verso il 500° numero, costituisce uno dei maggiori strumenti oggi disponibili per lo studioso – noi sembriamo, in Italia, fermi ad ancora prima dell’anno zero: esiste poco, pochissimo (e talora assai impreciso) su Antonioni, Visconti e qualche altro; e nulla più. Eppure, in ogni analisi testuale, i *découpages* dei film sono fondamentali per dei corretti, e leggibili, rinvii al ‘testo’ senza i quali lo studioso è costretto a parafrasare arbitrariamente, e senza nessuna precisione filologica, i ‘contenuti’ di inquadrature e sequenze e il lettore è obbligato a lunghissime, e sovente vane, ricerche sulla copia. Né la disponibilità dei testi, grazie alle videocassette e ai videodischi, pone rimedio al problema: sarebbe come se lo studioso di letteratura rinviasse al testo letterario non curandosi di indicare edizione, capitolo e pagina. Ciononostante, la quasi totalità delle sceneggiature edite in Italia si identifica con il copione a partire dal quale hanno avuto luogo le riprese (cioè non la ‘sceneggiatura’ in senso proprio); mentre è del tutto sporadica la dettagliata esposizione analitica delle ‘sceneggiature desunte’, che pur sono un fondamentale supporto d’ogni ricerca filologico-testuale. Ancora una volta: si vuole lasciare ai francesi della pur benemerita «Avant-Scène du cinéma» il monopolio di tali documentazioni analitiche, anche per i maggiori classici del cinema italiano? Non può essere che un qualche fondo di ricerca finanzia, e che una qualche istituzione addetta alla ricerca (Università, CNR, Biennale, CSC ecc.) realizzi e pubblichi sistematicamente una strumentazione così essenziale agli studi sul cinema?

Annuari. Non è che in Italia non se ne pubblicino. È che, generalmente pagati dalle inserzioni pubblicitarie, essi costituiscono dei repertori privi di scientificità. Inutile farne l’elenco: basti ricordare che buona parte degli ‘annuari’ (e assimilati) ricevono finanziamenti pubblici (singolarmente modesti, complessivamente però tutt’altro che irrilevanti). Ma ricorrere a questi pseudostrumenti, così come essi sono, potrebbe ingenerare (e spesso ha ingenerato) disparati equivoci. Basti pensare che, non di rado, essi elencano come film dell’anno prodotti preannunciati, ma ancora irrealizzati; che non comprendono film indipendenti e realizzati senza le vidimazioni ministeriali e industriali; che offrono riassunti della trama fondati non già sul film realizzato ma sul copione depositato; e via approssimando. Quel

che occorre è, invece, una pubblicazione annuale, dai dati certi e oggettivi (valga per tutti l'esempio dell'ottimo *Annuario statistico* SIAE sullo spettacolo: pubblicazione unica al mondo nel suo genere), che comprenda: 1) i film annunciati in lavorazione; 2) i film effettivamente realizzati; 3) i dati dei nuovi realizzatori e dei maggiori collaboratori artistici e tecnici; 4) l'aggiornamento costante e progressivo, ancorché necessariamente sintetico, delle filmografie autoriali e della filmografia generale del cinema italiano; 5) l'elenco dei film stranieri usciti; 6) gli incassi dei film, italiani e stranieri, in circolazione nell'anno considerato; 7) l'elenco dei film programmati sui teleschermi nazionali; 8) i nuovi provvedimenti legislativi e paralegislativi sul cinema.

Tutto ciò, se avesse anche una versione, magari anche *abrégée*, in lingua inglese, francese e spagnola potrebbe essere (co)finanziato sui «fondi per l'estero» del Ministero dello spettacolo e sostituire utilmente altre approssimative, costosissime e infinitamente meno funzionali pubblicazioni in lingua, tutte sempre pagate sui fondi pubblici.

Non è certo impensabile che un annuario siffatto possa essere realizzato da istituzioni private, anche se parzialmente sovvenzionate da pubblico denaro. Ma, nel caso fosse impossibile, non rientra anche questo tra i poteri-doveri di una istituzione come il CSC? In Italia e all'estero, per gli studiosi di cinema italiano, essa sarebbe comunque importantissima.

Raccolte di recensioni. Ben vengano le raccolte di recensioni come quelle sistematicamente proposte da Grazzini e da Kezich, raccolte che, a tacere d'altro, in quest'epoca di programmazioni cinematografiche sui teleschermi, sono divenute dei *reference books* del cinefilo teledipendente. Ma sarebbe auspicabile, e possibile, qualcosa di più organico. Da Bergamo, ad esempio, giunge a pochi privilegiati una «Rassegna-stampa cinematografica», continuamente aggiornata che, su tutti i principali film in uscita, accumula e riproduce in fotocopia, successivamente stampata, le recensioni dei maggiori (e talora anche minori) quotidiani. Si capisce che le scelte dei film sono arbitrarie e le scelte dei quotidiani concentrate sul Nord. Ciononostante la pubblicazione è utilissima. È, d'altronde, una vecchia idea che, sempre solo parzialmente realizzata, fu attuata in passato da «Il nuovo spettatore cinematografico» e da «Critica reprint»; e che, all'estero, è stata per anni esemplarmente portata avanti, in modo lievemente diverso, dal «Monthly Film Bulletin» (edito dal British Film Institute), dove venivano scientificamente

schedati – e soggettivamente recensiti – tutti i film britannici e stranieri usciti a Londra. Una pubblicazione italiana simile al «Monthly» e che comunque superasse i limiti redazionali, editoriali e diffusivi della pur lodevolissima «Rassegna-stampa cinematografica» bergamasca sarebbe realizzabile senza spese impossibili e ostacoli insormontabili; e costituirebbe uno strumento insostituibile per lo studioso.

L'elenco naturalmente potrebbe continuare. Le assenze deplorevoli e le presenze auspicabili sono infatti, soprattutto a dettagliarle, molto più di queste. E se, dopo avere parlato essenzialmente dei fabbisogni dello studioso italiano di cinema italiano, ci allargassimo allo studioso (italiano) del cinema straniero e, complessivamente, al panorama internazionale degli strumenti di cui dispongono il critico e lo storico del cinema, riempiremmo pagine e pagine di questo mini quaderno di doglianze. Il compito potrebbe, in tale caso, apparire immane e irrealizzabile, almeno in tempi ragionevoli. Limitarci al cinema italiano, e agli strumenti di cui i suoi studiosi non dispongono e vorrebbero disporre, dà invece l'illusione di qualcosa di più circoscritto e di più facilmente realizzabile. L'elenco di fabbisogni strumentali fatto più sopra non è infatti apocalittico, e neppure appare utopistico soddisfarli: basterebbero un po' di buona volontà, un impiego più mirato di pubblico denaro, una piena funzionalizzazione di enti e istituzioni statutariamente votati alla ricerca (valga per tutti l'esempio del Centro Sperimentale di Cinematografia) e un congruo progetto d'insieme (o una serie di progetti parziali). Quale incentivo psicologico, basterà pensare a quanto deve la cultura cinematografica italiana (e in generale la cultura italiana dello spettacolo) all'Amministrazione provinciale di Pavia e alle sue ultradecennali iniziative editoriali di bibliografia sul cinema (e sullo spettacolo). Come non sperare che qualcuno possa raccogliere questi messaggi nella bottiglia? Anche sul tema degli strumenti necessari a un pieno sviluppo della cultura cinematografica italiana, la parola d'ordine per lo Stato e le istituzioni pubbliche deve essere ed è: non spendere di più, ma spendere meglio. Pavia *docet*.

ISTITUZIONI E AUTORI

La “questione” cinematografica

Come ogni altra civiltà postindustriale, quella italiana è una società complessa, dove occorrono strumenti, necessariamente complessi e compositi, per affrontare la complessità. Se ciò è vero in tutti i campi, nessuno escluso, è forse particolarmente vero per quelli dove la ‘modernità’, intesa appunto come complessità, è quasi fisiologica. Il campo dei media, e specificamente dei media audiovisivi, è tra questi. Discutere di ciò che preme, di quello che urge, di quanto è sul tappeto, definitivo e visibile, è doveroso. Ma limitarsi a questo, non vedere che questo, farsi condizionare unicamente da questo, può essere pericolosissimo: la ‘miopia’ del vedere soltanto ciò che è vicino, quanto la ‘presbiopia’ del vedere soltanto ciò che è lontano, sono due deformazioni ricorrenti nell’ottica della modernità.

In questo momento (dicembre 1991) la ‘questione’ cinematografica sembra ridursi alle cose su cui, giustamente, si sono andati facendo appassionati convegni durante l’appena trascorso novembre: il ddl governativo sul cinema, in discussione presso la Commissione cultura della Camera dei deputati; il Centro Sperimentale di Cinematografia, su cui esiste una contestata bozza di nuovo statuto e dove è vigente da tre anni una gestione commissariale in eterna *prorogatio*; la Biennale di Venezia, dove sono in scadenza tutte le cariche e l’alternativa è fra una miniriforma funzionale, che rinvii tutti i maggiori problemi, e una vera riforma che, rivedendo, pur nello spirito degli iniziali anni Settanta le ‘forme statutarie’ e gli indirizzi allora promulgati, affronti e risolva, una volta per tutte, l’intera gamma problematica. Purtroppo, il fatto che questi siano i nodi urgenti da sciogliere – e che lo siano da tempo, per soprammercato – non implica affatto sicurezza che verranno rapidamente sciolti. Viviamo più che mai tra volpini e candori, e le colombe non hanno più neppure l’astuzia di volare: sicché, neanche a un seguace del dottor Pangloss, verrebbe di andare oltre un cauto ottimismo della volontà e di fare troppe scommesse:

- a) sulla rapida discussione e approvazione di un nuovo statuto del CSC, dopo che da anni l’ente è stato commissariato proprio al fine di

farne sortire un nuovo statuto;

b) sul necessario dibattito pubblico e la celebre approvazione di un nuovo statuto che dia alla Biennale di Venezia (incluso il settore Cinema, inclusa la Mostra internazionale d'arte cinematografica, incluse le mitiche Attività permanenti) quella funzionalità strutturale, quella destrezza gestionale e quella forza finanziaria capaci di adeguarla ai fini istituzionali;

c) sull'approvazione, da parte dei due rami del Parlamento, in tempi plausibili e senza emendamenti troppo deformanti, di quel ddl che, tre anni fa, a Venezia, fu presentato dall'allora ministro Franco Carraro e a tutti apparve più come una serie di «provvedimenti urgenti sulla cinematografia», che come quella «legge generale sulla cinematografia» richiesta dal cinema italiano fin dalla prima crisi della legge 1213, ovvero dagli iniziali anni Settanta (da allora a oggi non è aumentata che l'urgenza. Il resto, davvero, non è che farina del demoinio).

È, dunque, soltanto un augurio e un auspicio l'ipotesi che la nuova legge ci sia (come quella che Biennale e CSC siano riformati 'a breve', ovvero – come sarebbe necessario – in un mese o due). Per il resto siamo di fronte a una di quelle premesse che si suole definire 'scolastiche': come dire condizione teorica di un ragionamento che, postulando una teorica premessa, la tiene *ipso facto* presente per andare oltre.

Facciamo finta, quindi, per mera comodità discorsiva, che il cinema italiano (anzi il cinema in Italia) disponga di quell'auspicato strumento legislativo: essenziale, d'altronde – come più volte e da più parti si è detto – a far sì che di cinema italiano, e di cinema in Italia, si possa continuare a parlare con una minima prospettiva. E fingiamo che quindi sia consentita quella corretta ottica prospettica cui inizialmente accennavamo: la possibilità di guardare innanzi e individuare, con buona approssimazione, gli sviluppi e gli accadimenti dell'imminente futuro, che nel presente fondano le proprie premesse; e la conseguente possibilità di contribuire a determinare, approssimativamente, dinamiche che trascendono, anche soltanto per il medio periodo, l'immediato e il contingente.

In questo senso, a essere chiari, va detto che – al di là e oltre i provvedimenti urgenti che abbiamo dato, come ipotesi scolastica, per approvati ed esistenti – sulle questioni del cinema in Italia ci si sta muovendo molto

confusamente: cioè, appunto, senza una seria, fondata, concreta e individuata prospettiva. Quel che il ddl prevede è appena il superamento di alcune macroscopiche *impasses* produttive, la definizione di alcuni nuovi meccanismi atti a rendere il panorama meno mortifero, l'individuazione di alcuni innovativi istituti che restano per altro affidati in buona parte alla futura gestione politica della legge. (Similmente, quel che il ddl afferma a proposito del CSC, non risolve affatto la questione di come restituire l'ente di via Tuscolana a quelle fondamentali funzioni didattiche – la scuola –, conservative – Cineteca nazionale, Biblioteca del CSC –, e di ricerca – il CSC come centro di produzione culturale – che esso dovrebbe e potrebbe avere. E, del tutto analogamente, nei cosiddetti 'ambienti ufficiali' quel che si sta ipotizzando sulla Biennale di Venezia tende, nella migliore delle ipotesi, a conservare tutto come è, salvo l'eliminazione di qualche vistosa stortura). Ma, nel panorama d'insieme della 'cosa cinematografica', rimangono buchi aperti come caverne; vere e proprie voragini verso il nulla; vecchie e nuove questioni irrisolte, insomma, capaci, in prospettiva appunto, di trascinarsi dietro verso un unico baratro l'intero panorama del cinema in Italia, «provvedimenti urgenti» inclusi.

Soprattutto perché il panorama mediologico è, nel frattempo, radicalmente mutato. Per anni, dal 1976 in poi, la classe politica al potere si è accapigliata esclusivamente sulla televisione, rinviando sistematicamente, anzi apertamente trascurando, tutte le pur urgenti e pressanti e vitali questioni del cinema. E, mentre questa 'non-politica cinematografica' (che è poi una politica cinematografica, sia pure contro il cinema) dominava sovrana, è accaduto che il cinema ha cominciato a cambiare. Anzi è cambiato.

È realistico, è sensato, oggi, negli anni Novanta, parlare di cinema ignorando, o accantonando (o appena accennando) a questioni come: 1) cinema e televisione; 2) cinema e home video; 3) cinema e *pay tv*; 4) cinema e Gruppo cinematografico pubblico; 5) cinema e istituzioni culturali cinematografiche; 6) cinema e scuola; 7) cinema e Università; 8) cinema e ricerca storica; 9) cinema e conservazione dei film; 10) cinema e Comunità europea?

Sono dieci punti. E, a una attenta riflessione se ne potrebbero segnalare molti di più. Se c'è, infatti, una caratteristica dei tempi, e una difficoltà del 'far politica', oggi, è che la realtà è sfaccettata come non mai, come non mai molteplice, articolata e composita. Essere moderni non vuol dire accettare supinamente questa complessità e questa articolazione come se

fossero irredimibile Natura e inconoscibile Logos. Essere moderni, e fare con ciò stesso modernamente politica, significa individuare con chiarezza i termini generali e gli aspetti particolari della molteplicità; e attrezzarsi a gestirli, a dominarli, a controllarli. Soprattutto significa collegarli fra loro, secondo la *ratio* dell'interesse collettivo: in luogo di attendere che – quasi nuova Natura, appunto – costituiscano, essi stessi, la catena che li apparenta (e indissolubilmente li lega, e reciprocamente li determina), secondo una logica astratta, quella della loro realtà produttivo-merceologica, e non secondo la logica concreta, quella di *homo faber*, fabbro soprattutto della propria felicità.

Tale nuova e diversa prospettiva del moderno – e dell'agire, del vivere, dell'esistere in esso – investe (senza alcuna possibilità di residui, e/o di separate isole felici) l'intero campo della società e dell'esistenza, della *polis* e dell'uomo, della comunità e degli individui. Più che mai, oggi, «Nessuno o tutti – o tutto o niente – Non si può salvarsi da sé». Che i tempi suggeriscano fughe private, e individuali salvezze, è solo il frutto principale della contraddizione, il suo apice estremo, l'ironia con cui – dopo decenni di generazioni che hanno creduto di lavorare per la felicità collettiva, lavorando invece per il collettivo tormento – la storia ci beffa provando a illuderci, con hegeliano miraggio, che essendo infondata la tesi sia, per ciò stesso, fondata la antitesi. Ma è solo un miraggio, appunto.

A prima vista, può sembrare che tutto questo non c'entri con il tema che ci siamo proposti. E invece c'entra, eccome. Se infatti è vero, come è vero, che è sempre al complesso e al molteplice che si deve guardare (anche quando ci si occupa del particolare e del dettaglio), ciò è vero, per così dire, in particolare modo, o quanto meno con particolare evidenza, a proposito dei media, soprattutto audiovisivi. Qui, infatti, abbiamo un campo dove le intersezioni mediologiche, gli assetti di mercato, i processi conoscitivi, i sistemi di alfabetizzazione, le realtà istituzionali, le pratiche conoscitive, i patrimoni archivistici, i rapporti multinazionali e internazionali appaiono caratterizzati da una assoluta e quasi organica interdipendenza. Per cui affrontare settorialmente i problemi – che possono certo avere soluzioni settoriali ma soltanto, appunto, nella prospettiva d'insieme – equivale a non affrontarli o a tentare pratiche di *lifting* su un solo volto di un'Idra che ne ha cento, e mutevoli.

Non sto mettendo minimamente in discussione la specificità del ci-

nema che è cosa di cui sono da sempre (e contro molti) convinto.

Mi pare invece che vada discusso, ad esempio, se abbia un senso non banalmente contingente e provvisorio parlare di cinema senza parlare di video: in tutta la vasta gamma di implicazioni che ciò comporta. Non parlarne – ovvero parlarne, ma rinunciare a trasformare il ‘discorso’ in una ‘politica’ – significa, dopo quindici anni che già lo si va facendo, delegare ulteriormente al mercato la determinazione oggettiva di assetti, rapporti, poteri, connessioni e dipendenze. Un politico concretamente moderno (ovvero imbevuto di quella ‘sapienza della modernità’ che è l’unico modo di essere uomini di oggi e fare politica sull’oggi per il domani) non può che avere una visione d’insieme dell’attuale sistema espressivo-comunicativo dei media: le cui vastissime differenziazioni interne (dalla stampa d’informazione all’editoria libraria, dal televideo alla ‘diretta tv’, dal film su grande schermo allo sceneggiato in cinquecento puntate, dal microchip al fumetto, dalla pellicola all’‘alta definizione’, dalla comunicazione satellitare della società postindustriale al *song film* delle platee terzomondiste, dalla *videomusic* allo *short* pubblicitario, dal giornale delle comunità di base al video girato con una telecamera portatile o in Super 8, e via distinguendo) non sono che elementi di un unico gigantesco edificio, quello della ‘Comunicazione’. E, all’interno di questa enorme costruzione, nel grande mosaico della iconosfera, e in particolare nella sua dimensione audiovisiva, cinema e tv hanno fisiologiche, ineliminabili, profondissime connessioni.

Bisogna naturalmente distinguere fra video e tv. Se esiste, e non è discutibile, una specificità ‘televisiva’ – la quale investe sia gli aspetti linguistici che gli aspetti strutturali e trova forse nella ‘diretta’ (di qualsiasi natura: match sportivo, talk show, tribuna politica ecc.) l’esempio più calzante – appare però altrettanto indiscutibile che, allo stato, e più che mai in Italia, la tv è soprattutto un *medium veicolare*: essa è cioè, precipuamente, un medium che veicola, appunto, canalizza, usa altri media, per i quali assume la obiettiva funzione di ‘secondo circuito’. Dico ‘secondo’, naturalmente, non stabilendo una sequenza numerica per rilevanza quantitativa di *audience* e/o di redditività economica; ma soltanto perché questo circuito, televisivo appunto, è improprio rispetto a quello naturale dei media veicolati: ‘secondo’ nella concertistica rispetto alle sale di concerto e alle istituzioni liriche; ‘secondo’ nel cinema rispetto all’esercizio cinematografico. E gli esempi potrebbero continuare.

Così stando le cose – e non pare lecito dubitare che stiano così – è vistosamente assurdo proporsi di legiferare sul cinema occupandosi soltanto del ‘primo circuito’ e tralasciando quasi completamente di occuparsi del ‘secondo’. Anche dal punto di vista della rilevanza sociale: basti pensare che il ‘primo circuito’ concerne meno di 100 milioni di utenti/biglietto annui, mentre il ‘secondo’ concerne qualcosa che sta, in un anno, attorno ai 6/8 miliardi di ascolto. Difficile individuare quanto di questa negligenza politica sia attribuibile a insipienza culturale, quanto a irresponsabilità politica, quanto a occhiuto calcolo. Si dirà che non è questo il maggiore problema che non viene né risolto né affrontato dalla nostra classe di governo. Certamente, però, è tra i più gravidi di implicazioni future. La scommessa internazionale dei media, audiovisivi e non, si gioca ora, in questo primo scorcio di fine secolo. Domani sarà troppo tardi.

Ma questa scommessa, ovvero questa politica, non può puntare su un medium solo. Anche se ha, comunque, come epicentro, la televisione. Infatti, siccome il *medium veicolare*, nella sua fame onnivora, tende non soltanto a canalizzare i prodotti dei media extratelevisivi preesistenti e autonomamente esistenti, ma anche, ovviamente, a realizzare esso stesso prodotti musicali, teatrali e cinematografici da usare (entrando al tempo stesso da padrone ovunque si produca musica o teatro o cinema), uno degli aspetti più vistosi della ‘questione cinematografica’ è, da anni – anzi ora più che mai visto che si è incancrenita la situazione – quello di rendere possibile un’autonomia produttiva del cinema dai finanziamenti televisivi pubblici e privati. È, appunto, il tema principale – quello politicamente qualificante – del ddl sulla cinematografia che abbiamo dato, per ipotesi ‘scolastica’, come già trasformato, o alla vigilia di trasformarsi, in legge dello Stato.

Si tratta, però, soltanto di uno dei problemi; che il ddl non risolve, ma cui pone qualche significativo rimedio: da attuare subito, ché altrimenti, nel cinema, si rischia di non dovere curare più il malato per sopravvenuto *exitus*. Ma, almeno prospetticamente, il problema più importante è regolamentare, nell’interesse collettivo (interesse che non si identifica affatto con quello dei potentati televisivi privati o pubblici; esattamente il contrario, cioè, della filosofia che ha poi finito per trionfare nella cosiddetta legge Mammi), la ‘quantità’ e la ‘qualità’ della teletrasmissione di cinema sul piccolo schermo.

Va regolamentata la ‘quantità’, perché, allo stato, l’inserzione di film

cinematografici nei palinsesti televisivi pubblici e privati è palesemente inflattiva. Si è recentemente scritto di circa 6.000 titoli cinematografici annui programmati sui sette networks: quel che è certo è che per il 1989 gli annuari Rai denunciano 1642 film trasmessi sui tre canali; che nello stesso anno la percentuale dei film teletrasmessi sulle tre reti statali e le tre Fininvest ha coperto una media del 14% dei palinsesti, con oscillazioni dal 7,2% di Rai 3 al 26,2% di Rete 4, ma valori enormemente più alti se la percentuale film/palinsesto è calcolata non sul tempo astratto delle trasmissioni ma sul cosiddetto *prime time* e sulla 'seconda serata'; che le punte di ascolto sono state superiori ai 7 milioni di telespettatori per più di cinquanta film programmati, i quali hanno da soli totalizzato oltre 400 milioni di telespettatori.

Questa quantità inflattiva, essendo un comodo surrogato di programmi specificamente televisivi, favorisce una civiltà di puro consumo televisivo e di scarsa (o per lo meno sproporzionata) capacità produttiva di 'software' televisivo. Basti pensare che l'incidenza degli acquisti extra-aziendali – cioè importazioni – di programmi tv del gruppo Rai è stata nel 1989 complessivamente del 21,93% e che nel gruppo Fininvest è arrivata addirittura al 62,53%.

Al tempo stesso, l'alto consumo televisivo cui non corrisponde un'adeguata produttività ci indebita con l'estero finanziariamente e, quel che più conta, culturalmente, trasformandoci così in una vera e propria colonia televisiva: che consuma assai più di quanto produce e/o esporta (il rapporto export/import in campo audiovisivo è, da tempo, oltre la proporzione di un decimo!).

Sul rapporto fra 'circolante' audiovisivo straniero e 'circolante' audiovisivo italiano (ed europeo), va osservato come appaia pura incongruenza, non priva di aspetti costituzionalmente assai dubbi, che, in tutti questi quindici anni di 'giungla mediologica', abbia continuato a essere vigente (anche se poco funzionante), per gli schermi delle sale, la programmazione obbligatoria di film italiani ed europei, mentre, per gli schermi delle tv, è stata pienamente vigente e funzionante la programmazione libera, senza nessun limite od obbligo. Stupisce, anzi, che una sperequazione così palesemente iniqua non sia stata portata, su istanza di qualche operatore interessato, in sede di giurisdizione costituzionale.

Naturalmente, oltre a contribuire a una civiltà televisiva che consuma molto e produce poco, l'abnorme sovraccarico cinematografico dei palin-

sesti porta via gli spettatori dalle sale cinematografiche, a milioni e in annuale crescendo: per offrire loro non già, altrimenti, lo stesso prodotto, bensì soltanto un suo pallido simulacro, quale è il cinema in tv. E, aggiungiamolo, senza che, in termini finanziari, una sola lira di questa vera e propria svendita del cinema ritorni al cinema, anche se può ritornare a personale vantaggio dei singoli operatori.

Sempre a proposito di 'quantità', va comunque rilevato, che la predominante presenza del cinema americano nelle teletrasmissioni di film cinematografici contribuisce a formare un gusto dello spettatore prevalentemente diretto verso gli standard linguistici, narrativi, mitologici e spettacolari del cinema *made in Hollywood*: concorre, cioè, a determinare uno spostamento delle zone residue della domanda specificamente cinematografica (ovvero del cinema in sala) in direzione del circolante audiovisivo americano; e ad allontanare sempre più gli spettatori, oltretutto, in generale, dalle sale cinematografiche (rapporto 1975/1990 pari a meno di 5/1), in particolare dalle sale che proiettano film italiani (rapporto 1975/1990 pari a meno di 20/1).

Se vi sono mille ragioni per regolamentare la 'quantità' dei film teletrasmessi, ve ne è un numero non minore per tutelare la 'qualità' delle teletrasmissioni cinematografiche. La canalizzazione via etere di film 'cinematografici' viola, infatti, quasi sistematicamente il diritto degli autori, e, quel che più conta, il diritto dei telespettatori, alla integrità dell'opera (cinematografica, ma evidentemente non solo cinematografica). A parte le riduzioni fisiologiche del medium (scanning, mutamento di formato, infima definizione del fotografico, bassa qualità del sonoro ecc.), il film viene infatti trasmesso disseminato di messaggi pubblicitari (assai più di quanti non ne permetta ad esempio, la normativa comunitaria), interrotto dai telegiornali, inquinato dalle strisce che commentano o informano su altre trasmissioni parallele e/o imminenti, spesso rieditato (nel senso di decurtato e rimontato: accade molto più di quanto si creda) *ad usum* degli orari e degli equilibri del palinsesto.

Ma non è soltanto una questione di diritti (di autori e spettatori), sistematicamente violati da una vera e propria barbarie in cui abbiamo il primato mondiale. La bassa 'qualità' delle teletrasmissioni di film cinematografici (geometricamente moltiplicata dalla spropositata 'quantità' che comporta, oltre tutto, una caotica programmazione di tutti i fondi di

magazzino possibili) contribuisce a determinare un netto abbassamento del gusto medio (e ‘americanizzato’, come già si è detto) anche nella domanda specificamente cinematografica. Accade così che, nel residuo pubblico cinematografico (attualmente, come è noto, attorno ai 90 milioni di biglietti annui) si verifichi una divaricazione a forbice: da un lato, nel vertice della domanda, una zona di pubblico (ristretta, pur se in fase di relativo ampliamento), che ricerca, nelle sale, uno spettacolo diverso da quello televisivo: per intrinseca qualità dei prodotti offerti (film d’autore, film difficili, film ‘firmati’), per specifica qualità dello spettacolo (grande schermo, proiezione tecnicamente buona, suono hi-fi, assenza di elementi di disturbo ecc.), oltriché, e prima di tutto, s’intende, per il diverso e specifico uso che il racconto cinematografico fa del linguaggio audiovisivo (che nel film ‘cinematografico’ è un corrispettivo della *deuxième langue* letteraria nei confronti della corrente *langue* scritto-parlata); dall’altro lato, nella zona intermedia e bassa della domanda, un pubblico (in ulteriore fase di diminuzione) per cui il grande schermo non è che una estensione intercambiabile del piccolo schermo, e la fruizione in sala è un tipico ‘ascolto distratto’: un ‘ascolto’ che, inquieto né più né meno di quello televisivo, ha luogo agitandosi, chiacchierando, commentando ad alta voce, in quasi assoluta indifferenza alle qualità tecniche dello spettacolo, al quale d’altronde si chiede di essere – culturalmente, narrativamente e linguisticamente – l’omologo, *in extenso* schermico, dei programmi usuali di fiction (ma non soltanto) del palinsesto tv.

Molte sono le nefaste conseguenze sul mercato cinematografico di questa complessiva applicazione mediologica della legge di Gresham, secondo cui moneta cattiva caccia moneta buona. Limitiamoci alle tre più appariscenti:

- a) la prospettiva di un’ulteriore perdita di pubblico cinematografico in sala, proprio nelle zone – ancora maggioritarie – in cui la domanda appare intercambiabile con quella televisiva e il gusto diventa genericamente ‘cinetelevisivo’ (dove la componente ‘cine’ è comunque quella del cinema in tv);
- b) un ulteriore abbassamento della qualità ‘cinematografica’ dei prodotti offerti, nel tentativo dell’imprenditoria cinematografica di mantenere al cinema quelle (ancora vaste) zone medie e medio-basse del pubblico, offrendo loro spettacoli, narrativamente e linguisticamente, sempre più simili a quelli televisivi (fenomeno, questo, accentuato

dal vezzo/vizio dei film in doppia versione, quella dilatata per darla a puntate sul piccolo schermo, quella *abrégée* per compattarla in un film destinato alle sale);

c) il formarsi, nella zona alta della domanda, di un pubblico d'élite di poche centinaia di migliaia di spettatori (in espansione quantitativa, ma non tanto da colmare l'annuale salasso progressivo dell'insieme della domanda), che mantengono l'abitudine del recarsi al cinema più volte nel corso dell'anno, abbandonando però completamente le programmazioni di film medi e medio-bassi (soprattutto nazionali), e optando per i pochi film di qualità italiani, e soprattutto stranieri, segnalati dalla critica, o reduci da festival, o aureolati di fascino intellettuale.

La somma della 'quantità' inflattiva e della 'qualità' bassa delle cine-programmazioni televisive ha, in altri termini, già determinato, e sta continuando a determinare, un vero e proprio tracollo antropo-mediologico del cinema: il quale va perdendo sempre di più l'aspetto di 'consumo di massa' e acquistando sempre maggiormente le caratteristiche di 'fenomeno elitario' per un ristretto pubblico raffinato ed esigente. Ma, dato che il costo produttivo di un film, per così dire, *d'art et essai* e il costo di un film, si fa sempre per dire, 'di consumo' non sono necessariamente divaricati quanto i rispettivi pubblici, le conseguenze che il fenomeno ha sull'imprenditoria cinematografica, e sulla programmazione dei cinema, sono disastrose e moltiplicano, da una parte, la forbice del pubblico cui si è accennato e, dall'altra, la fuga dalle sale.

Non va molto meglio se, invece che di tv, parliamo di video, ovvero di home video, di *pay tv*, di CATV ecc. Anche in questo campo, infatti, la pratica politicamente lassista – lasciare che il mercato si regoli 'come meglio crede' – finisce per abbandonare il tutto nelle mani del più forte, per lasciare che accada quel che può al di fuori di qualsiasi ipotesi di lungimirante programmazione, per dare libero spazio a un informe regno dell'indistinto audiovisivo; una vera e propria notte dove tutte le vacche sono nere (e liberamente riducibili all'infimo comune denominatore di *Blob*: balbettanti borborigmi, qualunquemente antologizzabili, di un'unica, ininterrotta, intercambiabile 'eidorrea'). Non si tratta, si badi bene, di un liberistico *laissez faire, laissez passer*, troppo nobile ideologema per una semplice fuga dalle responsabilità o, peggio, per un'occhiuta omissione a vantaggio di singoli im-

prenditori. Si tratta soltanto di una rinuncia a quel continuo confronto fra interesse dei singoli e interesse della collettività che dovrebbe commisurare il fare politica anche nei media. Per quel che riguarda l'home video, ad esempio, oggi come oggi, le varie opzioni possibili sui tempi di immissione nel 'mercato delle sale' e nel 'mercato delle cassette' di un nuovo titolo sono interamente lasciate ai rapporti di mercato. Così come, al contrario di quanto avviene in altri paesi, sono interamente lasciati ai rapporti di forza e di diritto privato la tutela della integrità dell'opera 'cassettata' nonché la garanzia della qualità tecnica della registrazione e della riproduzione; integrità spessissimo violata, qualità sovente infima, sulle quali non esiste – ed è paradossale – una garantita tutela pubblica; ma è possibile soltanto il ricorso del singolo alla AA.GG., il che, nella situazione giudiziaria italiana, equivale a dire che è impunita qualsiasi violazione e impraticabile (perché utopistica) qualsiasi difesa, e dei diritti dell'autore/produttore, e dei diritti del consumatore/spettatore.

Per la CATV, come è noto, siamo ancora prima dell'anno zero, benché in altri paesi europei, e soprattutto in USA, essa sia sviluppatissima. Quanto alla *pay tv*, essa ha avuto da noi un inizio critico, e assai inferiore alle attese e previsioni, sul quale, evidentemente, ha giocato come un boomerang l'overdose di cinema veicolata dalle normali programmazioni televisive. La *pay tv*, comunque, non soltanto non è nemica al cinema, ma può anzi essere – soprattutto nella prospettiva di una diffusione su larga scala dell'alta definizione, vale a dire entro un decennio o pressappoco – quel 'terzo circuito' capace di fungere da supporto al cinema e, in prospettiva, di surrogare il perduto consumo in sala: senza per questo divorarne la quantità residua, visto che «un grande schermo in una sala pubblica» (purché sala e schermo abbiano moderna efficienza e funzionalità, si capisce, cosa che accade raramente in Italia; ma questo è un altro problema) è sempre «un grande schermo in una sala pubblica». Come dimostra l'esempio USA. Anche in questo campo, tuttavia, non si può aspettare – come ora si sta facendo – che il mercato si assesti da solo, secondo la legge del più forte e del più furbo, e poi legiferare consacrando l'esistente come si è fatto con la tv (parlo della legge Mammi, ovviamente). Esistono anche in ambito di *pay tv* (nonché analoghi, assimilati e derivati) gravi rischi di collasso mediologico, di vampirizzazione tecnologica, di guerra per bande di cui, come è già avvenuto negli ultimi tre lustri, il cinema – il medium più nobile ma anche il

più debole – rischia di fare le spese.

Paradosso fra i paradossi, dato il collasso dell'industria cinematografica privata, è il silenzio sul cinema pubblico, a proposito del quale il mitico ddl sul cinema fa solo pudichi cenni su attività e finanziamenti, senza porsi il problema in termini sostanziali (né lo potrebbe, dato che il ddl parte dal Ministero dello spettacolo, mentre l'Ente autonomo gestione cinema, con le sue società, rientra fra le PP.SS.). Il generico impegno 'politico' ad affrontare il tema e il problema in un generico 'successivamente' appare poco convincente. Non tanto perché il rischio maggiore, a tale proposito, è che tema e problema siano tranciati in modo difficilmente reversibile da chi si propone di porre fine, con un colpo di spugna, alla complessiva esperienza delle Partecipazioni statali (iniziata, non dimentichiamolo, anche nel cinema, negli anni del fascismo), chiudendo financo il Ministero di via Sallustiana. Non tanto, o meglio non soltanto, visto che difficilmente il cinema italiano potrebbe restare silenzioso, a veder semplicemente smantellare strutture che hanno più o meno male funzionato, ma funzionato, dal 1925. Ma, nella situazione presente, quel che più colpisce, di quel silenzio con rinvio, è che la funzione del Gruppo cinematografico pubblico era/è essenziale non domani o domani l'altro, ma oggi e qui.

In verità lo era anche ieri e lì. Senza volere avviare la litania patetica di quel che avrebbe potuto o dovuto essere e non è stato (un dato importante, ma da consegnare agli storici) su questo punto, almeno, non si può non recriminare all'imperfetto: il discorso sulle sale cinematografiche di quello che avrebbe dovuto essere il circuito pubblico. *Se* ciò non fosse stato impedito nel 1965, quando un inopinato emendamento dimezzò il finanziamento che nell'iniziale ddl, divenuto poi legge 1213, era stato in un primo tempo concordato e previsto «proprio per fare nascere l'Italesercizio» (indovinate su richiesta di quale categoria e a opera di quale forza politica il progetto fu emendato!); *se* la timida esperienza iniziata dall'Ente cinema durante la gestione Gallo, quando un gruppo di una quindicina di sale venne coordinato da due consulenti dell'Ente, non fosse stata in poco tempo smantellata invece che ulteriormente sviluppata; *se* le microriforme del gruppo pubblico varate dal 1975 a oggi avessero dato esplicita realtà formale a una iniziativa societaria sulle sale cinematografiche; *se* i piani periodici che l'Ente, anche in anni recenti, ha presentato al parere consultivo delle categorie e che, sempre a tutti, prefiguravano un lento ma crescente

intervento nel mercato terminale dell'offerta cinematografica, non fossero stati mera esercitazione cartacea; *se* il Luce/Italnoleggio avesse attuato le indicazioni in questo senso dei piani, ebbene se tutti questi *se* non fossero soltanto dei *se*, appunto, la situazione del cinema in Italia e del cinema italiano sarebbe notevolmente diversa e certe piazze 'chiave' del mercato, valga per tutti il caso di Roma, non sarebbero chiuse, impermeabili, semicoloniali come esse sono: tra le peggiori d'Europa, e non soltanto rispetto a Parigi o Londra.

Dietro questi *se*, comunque, c'è un preciso convincimento: benché tardivo (irresponsabilmente tardivo), un intervento del Gruppo cinematografico pubblico nel mercato delle sale è ancora possibile, anzi è ancora auspicabile. E potrebbe iniziare proprio dalla 'piazza' più importante del cinema italiano, quella di Roma (dove è usuale sentirsi dire che non è disponibile nessuna sala, ma non è vero: lo dimostrano l'Azzurro Scipioni, l'Alcazar e il recentissimo Nuovo Sacher di Moretti e Barbagallo). Avere due, tre, quattro sale a Roma, orientate alla difesa del cinema italiano ed europeo, non sarebbe soltanto un buon inizio, concreto e senza inutili disegni megagalattici: potrebbe avere, altresì, benefici riflessi sull'intero mercato. E non soltanto perché le sale romane riuniscono l'8,8% dell'intero pubblico cinematografico nazionale e totalizzano il 9,8% dei complessivi incassi annui. Ma perché varrebbe come esempio.

Sul nodo del Gruppo cinematografico pubblico comincia per altro a farsi strada un'opinione non più isolata, e condivisa anche da chi – come l'estensore di queste note – è stato fra coloro che, sul GCP hanno fatto ripetute scommesse (nel 1965, nel 1970...) e sono andati anche ad affrontarne personalmente i rischi. Secondo tale opinione, ormai assai diffusa, l'esperienza venticinquennale dell'Ente cinema e delle società in esso inquadrato, così come sono ora, è chiusa, irreversibilmente chiusa. Non sono cadute soltanto le illusioni sul 'socialismo reale': per chi le avesse mai avute. Sono cadute anche alcune illusioni sul 'capitalismo reale': per chi le abbia mai coltivate. L'idea (che fu dei riformatori del '65 e del '70) secondo cui il GCP avrebbe dovuto veicolare il cinema di qualità che il mercato altrimenti non recepiva, e favorire quei progetti cinematografici italiani, qualitativi e difficili al tempo stesso, che altrimenti sarebbero stati irrealizzabili, è una ipotesi che ha dato quel che poteva dare, fra cento contraddizioni e cento omaggi alla lottizzazione perfino dei listini. Non pare possa dare molto di

più. Per molte ragioni. Di mezzi (relativamente scarsi), di strutture (poco funzionali), di uomini (non sempre all'altezza dei compiti), di ipoteche partitiche (molte e pesanti). Ciò non vuol dire che il GCP vada messo in liquidazione: a patto che si snelliscano le strutture (amministratori unici nelle società e non più pletorici Consigli d'Amministrazione, che servono in buona parte a sistemare ex portaborse o politici trombati), che si chiariscano inequivocabilmente i rapporti intersocietari (soprattutto quelli holding/società, ma anche i rispettivi campi d'intervento delle singole società), che vengano quanto meno contenuti i rapporti di clientelismo politico sia sul piano del personale dirigente che sul piano dei prodotti: a patto insomma che il GCP sia un po' meno quello che è, e un po' più quello che dovrebbe essere. Il Gruppo può avere ancora importanti funzioni, ma deve darsi nuove e imprescindibili priorità.

a) La più importante fra tutte, è quella – già enunciata – di intervenire nel mercato delle sale, non soltanto con il compito di difesa del cinema italiano ed europeo, ma anche per offrire alcuni modelli, possibili e concreti, di differenziazione, ristrutturazione, dislocazione e modernizzazione delle sale.

b) Il GCP si è già data un'apposita società (Cinecittà International) finalizzata a operare per il rilancio dell'immagine, della conoscenza e della diffusione del cinema italiano all'estero. Si tratta di rafforzare questa struttura e di renderla più funzionale, più dotata di mezzi e di capacità d'intervento. L'obiettivo è infatti molto importante, e il Ministero dello spettacolo ha potuto/saputo fare finora molto poco, in questa direzione, ancora meno di quanto non si possa immaginare dalla cifra annua della spesa per l'estero.

c) Un compito specifico dell'Istituto Luce è quello di continuare a tesaurizzare materiali documentari e di attualità (materiali la cui rilevanza storica è enorme), e di renderne contemporaneamente più agevole la consultazione (mediante una completa e funzionale elettronicizzazione) e più incentivato lo sfruttamento (anche mediante una politica di scambio con l'estero).

d) Spetta al GCP il compito di tutelare – producendo, ma non soltanto producendo – il settore che già attualmente è il più scontento del cinema italiano e che il ddl in discussione lascia quasi totalmente orfano: documentario, cortometraggio, animazione. Non solo si tratta

di ambiti che fungono oggettivamente (i primi due) da 'scuola' indiretta del cinema 'maggiore'. Si tratta, altresì, di settori che hanno una propria autonoma capacità espressiva, culturale e spettacolare e che solo in Italia sono stati progressivamente emarginati, fino a una quasi totale sparizione, mentre altrove (Francia, Spagna, Gran Bretagna ecc.) sono sviluppatissimi.

Queste sono le nuove priorità che darebbero ancora 'politicamente' un senso al GCP. Ciò non implica necessariamente e automaticamente la chiusura delle attività di finanziamento e distribuzione di film (da parte della società Luce/Italnoleggio) o di laboratorio e teatri di posa (di Cinecittà). Le attività tradizionali delle società potranno benissimo proseguire: ma soltanto se avranno una plausibile *ratio* economico-finanziaria. D'altronde, l'Inc/Luce potrà svolgere ancora una utilissima funzione se giungerà a un accordo con il CSC riformato, per produrre o co-produrre, e distribuire, i film dei giovani. Così come Cinecittà, piuttosto di partecipare ad alcune imprese cinematografiche non particolarmente meritorie (il che può essere al più uno strumento per fare altrimenti una politica aziendale verso tutt'altri fini, ma non può essere la politica dell'azienda), potrà ulteriormente perseguire il compito di portarsi all'avanguardia delle tecnologie cinematografiche e audiovisive europee, aprendosi alla sperimentazione anche tecnologica. Ma nessuna delle 'tradizionali' attività delle società attualmente inquadrata nell'EAGC dovrebbe più svolgersi con il ricorso sistematico al rifinanziamento pubblico per colmare le perdite.

L'utopia del GCP, imprenditorialmente esemplare per la sapiente conciliazione fra tecniche aziendali da impresa commerciale e tecniche mecenatesche da moderno istituto culturale pubblico, quella utopia è da considerare definitivamente caduta.

Negli anni, nessuno, neppure (anzi meno che mai) i riformatori (anche recentissimi) della scuola si è mai occupato con sufficiente profondità della questione della formazione agli audiovisivi.

Non sto alludendo alla formazione dei 'quadri' cinematografici e alla questione, cruciale in tale ambito, del CSC. Alludo a una diversa 'formazione', di diversi 'soggetti': gli spettatori. Il tema, se vogliamo altrimenti indicarlo, è: come formare spettatori che non siano meri consumatori di audiovisivi.

Tutti i discorsi sul pubblico, sui gusti dominanti, sulle domande ca-

lanti, sui generi emergenti, sui media vincenti, sull'*audience* prevalente (adopero un termine della sociologia televisiva perché non intendo parlare soltanto di cine-spettatori) hanno il loro fondamento primario in quel problema. La situazione è presto detta: contrariamente a quanto già accade in molti paesi europei, a quanto si sta progettando in molti altri (dalla Gran Bretagna alla Francia, dalla Spagna alla Svezia), dove il cinema e gli audiovisivi sono entrati, o stanno entrando, nella scuola dell'obbligo come materia comune (mentre aumenta il numero delle scuole specializzate pre-universitarie), nel nostro paese l'alfabetizzazione alle immagini è affidata soltanto al mercato: soprattutto alla tv, visto che recenti statistiche danno, per i bambini in età prescolare, o appena inizialmente scolare, una media di ascolto di tre/quattro ore giornaliere di imbambolamento davanti al teleschermo (ma altre statistiche parlano di quattro/cinque ore).

Nella scuola italiana dell'obbligo, nonostante le recenti riforme, gli audiovisivi sono infatti assenti, se non come supporto di altri ambiti disciplinari o come modo di 'impiego intelligente' del tempo libero. Non va meglio nella scuola post-obbligo (gli ultimi anni della scuola pre-universitaria, cioè), dove la situazione è identica, e forse ancora più grave dato il maggiore carico delle materie curricolari. Non va neppure meglio, ma solo diversamente, nell'Università, in cui l'immenso campo degli audiovisivi vede operare (tra cinema e televisione) meno di trenta cattedre. Con gravissime, inconcepibili assenze: Milano/Statale, Firenze/Lettere, Roma/Seconda Università, Napoli/Statale, L'Aquila, Salerno, Bari, Messina, Catania, Palermo, per non citare che le più paradossali.

In questo ambito la 'politica' – intesa come quella pratica che deve mirare sempre all'interesse pubblico e conciliare, ove sia necessario, l'interesse privato con quello pubblico – è totalmente assente: forse (è amaro, ma necessario dirlo) proprio perché non ci sono sufficienti pressioni degli interessi privati (anche per miopia, se non cecità, imprenditoriale, ché il campo operativo sarebbe enorme; ma questo è ancora una volta un altro discorso). Fatto sta che nessuno si è mai posto il problema. E una prima proposta sulla scuola fatta dal SNCCI agli 'esperti' delle riforme per la scuola media è stata accolta come un'ubbia sconsiderata. Per questi pessimi pedagogisti basta il mercato ad alfabetizzare gli audiovisivi.

Sfugge, insomma, che il problema è grave. E appare quasi incredibile che nessun legislatore, nessun politico, nessun partito, ma neppure nessuno

studioso in verità, lo abbiano bene individuato, definito e rappresentato. Noi viviamo infatti in una civiltà immersa, dal mattino alla sera, negli audiovisivi: dove ormai guerre ed elezioni, vendite e risse, promozione commerciale e provvisorie consolazioni allo smarrimento collettivo, si fanno sugli schermi, piccoli o grandi che siano. Miti e riti della nostra quotidianità sono determinati in modo spesso irreversibile, quasi sempre inconscio, dalle immagini sonorizzate che ce li suggeriscono: il rischio, forse ormai la realtà, di una eterodirezione, contemporaneamente individuale e di massa, è tale da fare apparire i più apocalittici francofortesi come dei candidi ottimisti. Quale è l'unica difesa non tanto nostra (della mia generazione, intendendo dire, nata e formata ancora sul libro e sulla parola scritta), quanto dei nostri figli e dei figli dei nostri figli? Il luddismo antimediologico? L'esorcismo postadorniano? Il misonismo all'insegna del «come si stava bene prima», quando il focolare non aveva tanti canali?

Conoscere, sapere, essere coscienti, questa è la sola difesa: avere consapevolezza dei sistemi cui ci si trova di fronte, dei meccanismi che li fanno funzionare, delle logiche che li mettono in moto e che essi mettono in moto. Oggi come oggi questa conoscenza, questo sapere, questa coscienza, questa consapevolezza, sono affidati al mercato, vero e proprio *noùmeno* mediologico che produce sé stesso come pensiero e il pensiero di sé. Ed è chiaro che la conoscenza prodotta da una fabbrica di simulacri, quale è oggi, per comune acquisizione, il mondo dei media soprattutto audiovisivi, è solo una 'conoscenza simulacrale': cioè una falsa conoscenza.

Occorre, invece, che i futuri cittadini/spettatori/consumatori siano criticamente alfabetizzati alle immagini fin da fanciulli; che vengano loro disvelati, gradualmente – accanto all'italiano e alla storia, alla geografia e alla filosofia, alla computeristica e alla letteratura – l'alfabeto, la grammatica, la sintassi, la retorica, la narratologia e la tecnica del messaggio audiovisivo, *fictional* e non. Una scuola moderna è tale quando prepara a gestire la modernità, come qualcosa che ci appartiene e cui apparteniamo, che possediamo senza che ci possieda, che dominiamo senza che ci domini, che controlliamo senza che ci controlli. La nostra è, anche in questo, una scuola vecchia, arretrata, 'celibe' nei confronti di un 'vivere' con cui non si sposa, non può sposarsi. Lamentarsi delle sconvolgenti *audience* degli spettacoli – cinematografici e televisivi – più deteriori, struggersi sul trionfo della imperante volgarità audiovisiva, rimpiangere che il 'difficile' sia costantemente e ovunque

emarginato dal ‘facile’, e non capire che noi paghiamo anche (almeno ‘anche’: ch  ,    chiaro, il discorso analitico    pi   complesso) questa arretratezza pedagogica, questo medioevo secolare, quest’oscurantismo culturale, significa non capire che il ‘nuovo’ va gestito: non esorcizzato o subito.

Anche a livello universitario, e in genere nell’ambito della cosiddetta ‘ricerca’, il cammino    stentato, difficilmente percorribile, irto di ostacoli. Da un lato i fondi di ricerca del massimo ente italiano per la ricerca, il CNR, sono scarsissimamente veicolati nei confronti della ricerca specifica al settore cinematografico (e, d’altronde, presso il CNR, non funziona alcun Istituto, alcuna Sezione, alcun Centro sugli audiovisivi). Dall’altro, la venticinquina di cattedre cinematografiche esistenti nei nostri atenei hanno, da qualche anno, un tasso di crescita zero. E debbono, per di pi  , scontrarsi con il fatto che l’origine dell’insegnamento universitario del cinema    collegata a una vetusta idea dell’Universit  , assolutamente pre-moderna e ideologicamente ancora a una pedagogia tutta e soltanto libresco: per cui – con poche, minoritarie eccezioni – mancano nelle Universit   moviole, cineproiettori, videoproiettori, sale cinematografiche, proiezioni, videoregistratori, attrezzature tecniche, insomma. E soprattutto mancano fondi per il noleggio dei film, ovvero per avere la disponibilit   degli unici veri testi di una ‘storia del cinema’, essenziali sia ai fini della didattica che della ricerca. Quest’ultima, molto spesso, e non di rado egregiamente, viene promossa, finanziata e svolta (magari anche da studiosi universitari), grazie a iniziative dell’associazionismo privato: dai circoli del cinema ai festival, dalle associazioni dei critici e degli storici alle mediateche e cineteche decentrate.

Strettamente legato alla ricerca cinematografica e audiovisiva in genere, il problema del reperimento (e, soprattutto, della disponibilit  ) dei ‘testi’ fa da ponte verso un’altra questione rilevante, quella della conservazione dei film. In Italia agiscono quattro cineteche pubbliche e semipubbliche associate alla FIAF (cinque se si aggiunge l’ASAC veneziano), pi   una serie di archivi e cineteche interamente privati. Ma, nonostante tale relativa abbondanza, la situazione della conservazione    tutt’altro che fiorente. Se    vero che le iniziative assunte dal CSC, a partire dalla gestione Grazzini – e sulla base di un apposito e ragguardevole finanziamento decennale (finalizzato appunto alla Cinoteca nazionale) – hanno permesso al nostro maggiore archivio cinematografico di migliorare notevolmente la situazione logistico-conservativa delle copie depositate, di effettuare un riordino delle

collezioni e di acquisire una certa quantità di nuovi titoli, è anche vero – e non si tratta che di un esempio fra i molti possibili – che la modesta percentuale di film muti italiani ancora reperibili si trova in buona parte all'estero, e che gli archivi italiani non sono stati finora in grado di avviare quella opera di scambio – e più che mai di nuovi reperimenti – che sarebbe auspicabile. Mentre, da un altro punto di vista (poiché l'archiviazione non implica automaticamente la 'consultabilità' dei 'testi'), è grave (anche in termini didattici) il problema delle cosiddette 'quote di usura' dei film, dei forti limiti della loro disponibilità, dell'inesistenza di una cineteca o almeno di un fondo universitario. Problema, quest'ultimo, nei cui confronti la Cineteca del CSC (che ha recentemente aumentato le quote di noleggio e raddoppiato le difficoltà di trasporto delle pellicole, che ogni Università deve ora andarsi a prendere in loco, a cura propria e/o di un proprio spedizionario) manifesta da anni una cortese indifferenza, mentre i due Ministeri (quello dello spettacolo e quello dell'Università e della ricerca) sembrano totalmente ignorarlo. Si aggiunga il disinteresse manifestato dalle istituzioni pubbliche verso i problemi tecnici della conservazione e del restauro (nonostante qualche sporadica iniziativa: come quelle Ente cine/CSC che hanno portato a restaurare la copia de *Il Gattopardo* (1963), di L. Visconti o quelle legate alle iniziative del Fondo Pier Paolo Pasolini) e avremo, a grandi linee, lo sconcertante quadro d'insieme della situazione della conservazione della 'memoria cinematografica' nel nostro paese.

Un'ultima pennellata comparativa. In Spagna, dove pure il miracolo è arrivato molto dopo il nostro e dove coltivano minori orgogli da grande paese industriale avanzato, una apposita legge obbliga i produttori/distributori di home video a depositare presso le cineteche di Madrid e Barcellona, copia dei film cassetati. In Italia nessuno ci ha pensato: né al CSC, né (manco a dirlo) al Ministero dello spettacolo.

Nella miseria della nostra politica cinematografica e audiovisiva, resta, è vero, la speranza nell'Europa cinematografica e nel mitico 'doponovantadue'. E spesso, nei convegni di questi ultimi anni, molti hanno voluto indicare in questa prospettiva europea la possibilità di unire le debolezze per fare fronte, aiutandosi l'un l'altro, alla poca forza dei mercati europei e alla molta forza che in essi esercita il cinema americano. Si tratta di individuare meccanismi di coproduzione europea che supportino finanziariamente le iniziative produttive dei singoli paesi comunitari, senza inquinare in alcun

modo le diverse specificità culturali e linguistiche; di creare una rete distributiva europea che dia una maggiore, e soprattutto più espansa forza di impatto ai film europei; di collegare a livello europeo circuiti e sale cinematografiche, anche se questo appare molto difficile data la profonda differenza dei singoli circuiti nazionali. Non è sicuro che sia in tali iniziative la soluzione dei problemi. Ma è possibile che alcuni possano così essere avviati a soluzione. E in ogni caso vale la pena tentare. Anche perché non c'è molto altro da fare.

Non v'è dubbio, però, che nel 1992, cioè domani, non ci potremo sedere alla tavola europea sguaiatamente: come ci siamo seduti, quando a Bruxelles, un paio di anni fa, si è parlato di interruzioni pubblicitarie, e noi italiani siamo riusciti a conquistare il primato della posizione continentale più retriva, più compromessa con gli interessi privati, e più sorda all'interesse collettivo. Certo è anche che, di fronte a una cinematografia francese nonostante tutto assai viva, a un mercato britannico che è riuscito in meno di un decennio a raddoppiare la domanda, allo stesso piccolo mercato belga che – grazie anche a intelligenti iniziative nel campo dell'esercizio – l'ha vista incrementare di oltre il 30%, non ci potremo neppure presentare con l'aria del parente povero e un po' inetto: 'povero', perché è riuscito a distruggere, in poco più di un decennio, il maggiore mercato e la maggiore cinematografia del continente; 'inetto', perché, nello stesso periodo, è riuscito a discutere almeno una decina di disegni e progetti di leggi sul cinema, e a non averne neppure una. L'Europa cinematografica esisterà anche per noi, ma soltanto se sapremo uscire dall'incoscienza del nostro satollo e giososo colonialismo mediologico e dalle angustie della nostra miope e provinciale politica dei media. Fare una politica degli audiovisivi, che tenga costantemente presente l'interesse collettivo, significa sapere vedere con lungimiranza, sapere progettare con lungimiranza, sapere individuare con lungimiranza, ma concretamente, che – e soprattutto 'come' – gli audiovisivi, nel loro tumultuoso sviluppo, possono contribuire a migliorare la qualità della vita.

(dicembre 1991)

Perché il cinema non abbia solo un passato

Dal 1965, la vita del cinema in Italia è governata da una legge, la n. 1213 – nota anche come Legge Corona (dal nome del Ministro dello Spettacolo che la propose) – che, studiata e discussa (nonché ampiamente modificata – in peggio, naturalmente – dalle ‘trattative’, interpartitiche dapprima, parlamentari poi) tra l’autunno del 1963 e l’autunno del ’65, aveva già fatto il proprio tempo tra la fine degli anni Sessanta e i primissimi anni Settanta, quando ebbero luogo i primi convegni che richiedevano appunto «una nuova legge sul cinema». Non che la 1213 fosse iniqua; anzi taluni suoi meccanismi – come, da un lato, l’attivazione del gruppo cinematografico pubblico (e la nascita dell’Italnoleggio), e, dall’altro, il «fondo particolare» dell’art. 28 (per «i film ispirati a finalità artistiche e culturali») – dettero subito, e tuttora danno, nonostante tutto, risultati positivi. Era, però, una legge che fondava la propria ‘ideologia’ sulla realtà del cinema italiano d’inizio anni Sessanta; e sulla quale ancora gravavano, ad esempio, pesanti meccanismi di difesa del prodotto nazionale, come i ristorni (reintrodotti, su richiesta dei produttori, laddove il primitivo progetto ne contemplava l’abolizione), le cui conseguenze risultavano ormai più negative che positive. Ed era pertanto scarsamente adeguata alla nuova realtà del cinema, quale essa si preannunciava e si andava configurando negli anni Settanta.

Se anche, da allora a oggi, non fosse accaduto altro – se cioè non ci fosse stata la sentenza del 1976 della Corte Costituzionale sulla liberalizzazione dell’etere – sarebbe, già di per sé, assai poco funzionale che il cinema continuasse a dover fare i conti, oggi nel 1988, con una legge concepita venticinque anni fa, promulgata ventitré anni fa e giudicata superata già diciotto anni fa: il tutto in un’epoca in cui le grandi mutazioni mediologiche si succedono fisiologicamente a ritmi rapidissimi. Ma la sentenza costituzionale del ’76, dando via libera alle radio e alle tv private, ha sovrapposto a quella *fisiologia* – tipica di tutte le società industriali avanzate – una *patologia*, che ha reso il ‘caso Italia’ unico in Europa; anzi – considerando le relevantissime, sostanziali differenze fra Hollywood e Cinecittà – unico al mondo,

Stati Uniti compresi: il caso di un caotico mercato dominato da una irregolamentata giungla televisiva, dove però alcune centinaia di emittenti televisive si nutrono, come sanguisughe, principalmente – e comunque in modo relevantissimo – di materiali cinematografici, assorbendo su di sé più dei quattro quinti dell’offerta e del consumo cinematografici esistenti in tutti i primi anni Settanta e fino al 1975.

In questa situazione, la tuttora perdurante vigenza di una strumentazione legislativa, adeguata a una cinematografia che produceva 250 film l’anno, aveva 10.000 sale e contava su un mercato di 700 milioni di biglietti annui (il secondo dell’Occidente industrializzato, il primo d’Europa), è un crimine politico, di cui sono noti autori e movente: è la deliberata scelta maggioritaria di una classe politica che ha compiuto una opzione mediologica, e che, fra le incontrollabili inquietudini del cinema e le controllabili burocrazie televisive, ha optato per queste ultime, abbandonando il mercato cinematografico e la cinematografia nazionali alla nuova legge della giungla mediologica dove il *laissez faire, laissez passer* equivale a *laissez détruire, laissez tuer*.

Dall’inizio degli anni Settanta a oggi, ogni ministro succedutosi al dicastero di via della Ferratella ha promesso, e non realizzato, una ‘nuova’ legge sul cinema. L’unico che finora è andato oltre la semplice dichiarazione d’intenzioni è stato Lelio Lagorio. Il quale non è riuscito, neppure lui, a fare una ‘nuova’ legge sul cinema; ma ne ha indubbiamente creato alcuni importanti presupposti: mediata la legge n. 163 del 30/04/1985 (la cosiddetta «legge madre»: una delle «leggi figlie» avrebbe, appunto, dovuto essere la cosiddetta «legge sul cinema») che stabilisce una «Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo», consistente nella costituzione di un «Fondo unico per lo spettacolo», nella creazione di un unico (ma finora poco funzionante) Consiglio Nazionale dello Spettacolo e nella previsione di alcune agevolazioni fiscali per i produttori cinematografici (come per quelli teatrali, musicali ecc.) che reinvestano gli utili d’impresa in nuove produzioni. Tutte cose positive in sé, ma modestamente funzionali, fino a quando si avrà il paradosso di una (legge) ‘madre’ che è costretta a fare i conti con una (legge) ‘figlia’ più vecchia di lei di oltre venti anni!

Dalla scorsa estate c’è a via della Ferratella, nella sede del Ministero per (il Turismo, lo Sport e) lo Spettacolo, un nuovo titolare, Franco Carraro, che è succeduto a se stesso dal Governo Gorla al Governo De Mita. Non c’è ragione per non credere all’impegno che egli ha pubblicamente assunto

– più volte, e in diverse sedi, ribadendolo – di volere arrivare a dare entro l'anno al cinema italiano la sospirata 'nuova legge'. Un fatto è indubbio, però: a forza di promettere e di non mantenere, di rinviare e di non fare, di impegnarsi a promuovere nuove regole e di limitarsi a praticare, invece, una sistematica *deregulation*, il legislatore si trova oggi di fronte a urgenze particolarissime, a problemi grossissimi, a contraddizioni pesantissime. I recenti festival di Berlino e di Cannes, dove il cinema italiano era assente dal concorso, hanno dimostrato – anche al di là degli eventuali errori di giudizio e di selezione delle due direzioni – che sta ormai accadendo quanto per anni e anni autori e critici, esercenti e produttori, hanno preannunciato a ministri e a dirigenti politici, a gruppi parlamentari e a raggruppamenti partitici: dissolvendosi anno dopo anno, perdendo quote di mercato stagione dopo stagione, legandosi ogni mese di più alle due grandi concentrazioni televisive, il cinema italiano sta morendo e già quasi, ormai, non è che un residuo di vecchia gloria e di giovani frustrazioni. Proprio, mentre, per la prima volta nella loro storia (e nella storia del cinema), i due maggiori cinefestival mondiali ignoravano Cinecittà (ospitando soltanto qualche sparuto titolo italiano nelle sezioni informative e parallele, come si faceva una volta con le cinematografie emergenti dell'Africa o dell'Oceania), cominciavano a giungere – insinuando il sospetto che il prossimo anno potrebbe andare anche peggio – le prime indicazioni sugli incassi cinematografici dei mesi scorsi, in ulteriore diminuzione, e sulla percentuale di tali incassi spettante ai film italiani, ancora abbassatasi, e sul numero delle sale cinematografiche attive sempre più piccolo. In altre parole, il problema non è più soltanto di stabilire nuove 'regole di vita' per il cinema italiano, bensì anzi – e prima di tutto – di rivitalizzarlo.

È sin troppo ovvio che, dopo così lunga attesa, abbondino le proposte provenienti dalla *profession*, tra cui molte incontrano perfino la difficile unità di autori (ANAC e Cinema Democratico), lavoratori (i tre sindacati dello spettacolo), produttori (quelli dell'ANICA e quelli dell'indipendente APD), esercenti (ANEC/AGIS), nonché il consenso dei critici. Proviamo a elencare, molto sinteticamente, qualche nucleo tematico:

a) *Interventi a favore della produzione*. Mentre ormai tutti sono per l'abolizione dei 'ristorni', sempre più va facendosi strada il convincimento che il rafforzamento della struttura industriale passi attraverso adeguati meccanismi creditizi. All'uopo si prevede un allargamento degli

interventi dello Stato per «contributi sugli interessi»: in una certa misura per i film cui si richiede solo di essere prodotti da imprese italiane; in un'altra per i film interamente italiani (o della Cee); in un'altra ancora per i film nazionali «di interesse artistico e culturale».

b) *Tax-shelter*. Il meccanismo del *tax-shelter* (i cui principi sono stati già introdotti dalla Legge Lagorio) è unanimemente considerato uno dei più efficaci per un rafforzamento dell'industria cinematografica. È ovvio che il meccanismo andrebbe realizzato in modo tale da garantirsi che vada a vantaggio esclusivamente delle imprese nazionali.

c) *Fondo di garanzia*. Al di là dei vari modi con cui questo istituto viene designato, trattasi della partecipazione dello Stato all'investimento produttivo per progetti culturalmente significativi, maggioritariamente nazionali (solo in eccezionale deroga vi sarebbe la possibilità di usare attori o collaboratori non europei), e di budget medio-basso.

d) *Esercizio*. Su questo tema delicato esistono divergenze anche rilevanti, soprattutto per quanto riguarda l'apertura di nuove sale, la trasformazione delle vecchie 'cattedrali' del cinema in sale più piccole (e tecnicamente molto più efficienti e comode) e/o in multisale. Non vi è comunque dubbio che il rilancio del cinema passi anche attraverso un profondo rinnovamento delle strutture fisiche dell'offerta.

Ma il nodo essenziale, il problema dei problemi, la questione di fondo di una nuova legislazione sul cinema è il rapporto Cinema/Tv, oggi macroscopicamente sperequato e a tutto vantaggio del più forte dei due media, quello televisivo; il quale, pure, ha tanto bisogno di succhiare linfa cinematografica che le due maggiori realtà produttive del cinema, oggi, in Italia sono – con soltanto apparente paradosso – la Rai e la Fininvest. Risolvere questo problema vuole dire: a) riservare una parte adeguata delle programmazioni cinematografiche in tv a favore dei prodotti nazionali o equiparati; b) stabilire un congruo intervallo fra la programmazione dei film in sala e quella sul teleschermo (intervallo diverso, a seconda che il film sia stato coprodotto, o meno, dall'emittente tv, al di là, evidentemente, della «quota antenna»); c) fare pagare alle emittenti tv che trasmettono film una speciale tassa (diversa a seconda che si tratti di film nazionali, oppure di film stranieri, e non comunitari); d) vietare alle emittenti tv – ovvero regolamentare sulla base del doveroso rispetto del diritto morale degli autori – quell'organico attentato all'integrità dell'opera (cinematografica) costituito dagli in-

discriminati inserti pubblicitari (che – si chiede – dovrebbero essere limitati a un massimo di tre: uno prima del film, uno al passaggio tra il cosiddetto primo tempo e il cosiddetto secondo tempo, e uno alla fine).

Ma a risolvere questo problema dei problemi (senza soluzione del quale è vana qualsiasi ‘legge del cinema’ e il destino della cinematografia nazionale appare luttuosamente segnato) non basta la buona volontà di un Ministro dello Spettacolo, che non ha, istituzionalmente, competenze d’intervento in materia televisiva (e quando le ha non gli vengono riconosciute: come attesta la mancata applicazione, da venti anni, dell’art. 55 della legge 1213). Occorre l’inequivoco consenso di quella stessa classe politica alla cui colpevole negligenza va attribuita quasi tutta la responsabilità dell’attuale disastro cinematografico italiano. E tale consenso passa attraverso il rovesciamento di alcuni principi teorico-pratici sui quali si fonda oggi, in gran parte, l’ignominia dell’indisturbato vampirismo televisivo nei confronti del cinema. Essi sono:

a) *Il cinema è la stessa cosa se proiettato in sala o teletrasmesso.* Questa opinione è falsa in termini linguistici, psicologici, sociologici, mediologici e culturali. Ma è radicata. Talora persino fra i critici cinematografici. Va combattuta anche tra loro.

b) *Se si vuole essere ‘internazionali’ bisogna girare tutti i film in inglese.* Questa opinione equivale a una sorta di genocidio culturale. Se diventasse legge, ancora più di quanto già non lo sia, darebbe un contributo rilevantissimo alla distruzione della nostra lingua (che si è formata da non molto, come lingua nazionale) e della nostra cultura (con conseguenze negative irreversibili, per quanto riguarda, ad esempio, il reparto attori).

c) *Il problema degli inserti pubblicitari va risolto preordinando soggetti, sceneggiature e prodotti che strutturalmente li prevedono.* L’accettazione di questo principio equivale all’obbligo per tutti gli autori ‘audiovisivi’ a usare le stesse strutture narrativo-linguistiche: completerebbe in altra direzione quello che più sopra è stato definito un *genocidio culturale*.

Combattere queste *idee false*, anzi questi *interessi contrabbandati come idee*, non è agevole. Proprio in quanto non si mettono in discussione delle semplici idee, ma degli interessi (economici, industriali, politici, ecc.) – che passano, sia ben chiaro, attraverso tutti gli schieramenti, i gruppi e i partiti – si va incontro, di volta in volta, alle reazioni molto aspre di apparati complessi

e dotati di grande capacità di penetrazione, convinzione e corruzione. Eppure battersi per l'autonomia e per la libertà del cinema – che nessuna censura e nessuna politica hanno mai messo in discussione come oggi – significa battersi per la qualità dell'intero campo degli audiovisivi, di cui il cinema è forse, oggi, la parte più debole, ma certamente, ancora oggi, il settore maggiormente vitale e più sperimentalmente ricco e meno controllabile. E anche se i 'nemici' del cinema sono generalmente persone che non amano 'leggere' né le immagini, né i libri sulle immagini, ma soltanto intorpidirsi nell'oblio dell'ascolto distratto', abbiamo voluto dedicare a tale tema la consueta introduzione alla sezione Cinema di *Leggere lo spettacolo 1987*. Nell'auspicio che chi, invece, ama 'leggere' le immagini e i libri sulle immagini – come i lettori di questo catalogo – raccolga il testimone. Perché in questa battaglia per il futuro del cinema – che nel 1988 potrebbe avere il proprio momento cruciale – c'è bisogno di tutti. Passaparola.

(1988)

Eurocinema?

Forse se ne sono accorti in pochi, ma nel mese di marzo, a Firenze, con una manifestazione che poneva domande (e chiedeva risposte) sulle prospettive cinematografiche continentali, si è chiuso l'Anno Europeo del Cinema e della Televisione, un'iniziativa a suo tempo proposta, appoggiata, voluta proprio dall'Italia in ambito comunitario, ma alla quale poi il nostro paese ha dato, in sede istituzionale, contributi irrilevanti. Significativamente, nel corso del convegno fiorentino (il cui titolo era: «L'Europa del cinema: problemi, rischi, speranze. A quale prezzo l'unità»), non si è vista neppure l'ombra italiana di un ministro, di un sottosegretario, di un deputato nazionale, di un responsabile settoriale di partito (in compenso erano presenti numerosi autori cinematografici, molti operatori economici e culturali del settore, nonché attori, esercenti, critici e giornalisti specializzati italiani e non). Segno evidente che, a parte la felice idea di proporlo, alla classe politica italiana dell'Anno Europeo degli audiovisivi non gliene importava, e non gliene importa, assolutamente nulla.

Che i politici italiani abbiano idee quanto meno singolari sull'Europa audiovisiva, lo si era d'altronde già visto – qualche giorno prima del convegno fiorentino – a Bruxelles. Qui, tra fine febbraio e metà marzo, un ministro italiano cui è stato affidato, pensate un po', il portafoglio delle Politiche comunitarie ha proposto, sostenuto e imposto uno spudorato emendamento alla proposta di 'direttiva' europea che era stata elaborata in sede comunitaria, sul tema delle interruzioni pubblicitarie: questo emendamento sostiene pressappoco che la proposta di direttiva europea, dove si afferma che gli spot pubblicitari possono interrompere le opere nate come unitarie (i film 'cinematografici' ad esempio) solo ogni 45 minuti, è una proposta egregia, bellissima, lodevolissima, ma che essa deve valere soltanto per quelle (poche) trasmissioni che varcano i confini nazionali; a casa propria ognuno fa quello che vuole (e a casa Italia, ben lo sappiamo, le tv private vogliono praticare – e lo considerano anzi già una concessione alle ubbie intellettuali – sette interruzioni a film, come da accordo fra cine-

produttori e telepubblicitari), purché la trasmissione non varchi le frontiere. Carino, no? Tradotto in termini ‘europei’: l’Europa dei media esiste, eccome: ma soltanto eccezionalmente, quando i ‘programmi’ (tv) di un paese raggiungono gli spettatori di un altro o più paesi comunitari; quando invece ciò non accade, cioè normalmente, l’Europa dei media smette di esistere e ritornano a esserci la Francia dei media, la Gran Bretagna dei media, l’Olanda dei media ecc.; nonché, si capisce, l’Italia dei media, ovvero una *banana republic* mediterranea, dove non esiste nessuna regola, dove vige la legge della giungla e dove un Bokassa dell’emittenza finanzia partiti, promuove leggi, ritarda provvedimenti, impedisce riforme, insomma fa il bello e il cattivo tempo, purché sia a proprio vantaggio. E siccome egli ha deciso – nonostante l’avverso parere degli autori, che difendono i propri diritti, e degli spettatori, che difendono la propria quiete – che i film li interrompe come e quando gli pare, ecco che il governo italiano va a Bruxelles e sostiene che interrompere i film *ad libitum*, fottendosene e strafottendosene del fatto che sono stati concepiti e realizzati come opere unitarie e non interrompibili, è *pulchrum et decorum* purché questo bel servizio sia limitato ai 58 milioni di italiani (che evidentemente, per Bokassa e i suoi ministri, sono dei selvaggi non europei). Che l’Europa se ne stia a casa sua, perbacco, noi stiamo bene così, subequatoriali e con le sveglie al collo, i mandolini, i maccheroni, la pummarola ’n coppa, funiculi funiculà e Sua Emittenza Tele-Bokassa I, i captribù del Partito Spottista Italiano, *absit iniuria!*

In queste condizioni, e con tali premesse, nessuno si è stupito, a Firenze, che il governo italiano non fosse presente, neppure per questioni di cortesia (se non altro verso il Presidente dell’Anno Europeo del Cinema e della Televisione, Simone Veil); come d’altronde era assente, in precedenza, a Delfi, la cui «Carta» (una sintesi di irrinunciabili principi di politica e sociologia dei media cinetelevisivi, elaborata da un paio di centinaia di autori e operatori culturali di oltre venti paesi europei) era anzi stata, più o meno apertamente, contestata da alcuni *apparatchiki* partitici italiani. Ci si sarebbe, semmai, potuti stupire del contrario, se cioè si fossero visti al convegno fiorentino i latitanti di sempre, quelli stessi cui si deve il panorama medio-logico del ‘caso Italia’, ovvero: una cinematografia che era la maggiore del continente e che è stata distrutta dalla *deregulation* televisiva; un sistema tv che può vantare la più alta sproporzione mondiale fra consumo e produzione di beni audiovisivi; una bilancia dei pagamenti in rosso causa l’ab-

norme differenza (5 a 1) fra importazioni ed esportazioni di prodotti audiovisivi; un ammontare di introiti pubblicitari (8.000 miliardi) inferiore a quello di tutti gli equivalenti paesi europei, in cambio del più alto numero di spot annualmente teletrasmessi (840.000) e del più basso valore unitario (per singolo spot) continentale; la più imbarbarita colonizzazione schermica di tutta l'Europa; il peggiore governo di cinema e televisione che possa vantare il continente. Eppure molto, moltissimo, se non quasi tutto del futuro cinematografico e televisivo delle nostre civiltà dipende dalla individuazione e dalla realizzazione di una 'politica europea' dei media, che sappia incunearsi, senza farsi schiacciare, fra i giganti nipponici dell'hardware e i giganti americani del software. Se ne sono accorti perfino in USA dove – è stato detto anche a Firenze – alcuni grandi complessi industriali operanti negli audiovisivi hanno preso a guardare con un certo timore al 1992, l'anno in cui cadranno le barriere doganali europee: se i 300 milioni di europei 'comunitari' sapranno difendere l'autonomia del proprio 'bacino di utenza' televisivo (ragguardevolmente più ampio di quello USA) e la residua forza del proprio mercato cinematografico (circa 600 milioni annui di biglietti: poco più della metà di quelli statunitensi, ma pur sempre un'entità notevolissima), il duopolio nippo-americano dei media sarà messo a dura prova, soprattutto nel settore del software (cioè, dove oggi c'è un incontestato primato assoluto USA).

Ovviamente il 1992, se non si farà qualcosa, non significherà nulla: la libera circolazione delle merci fra i dodici paesi comunitari rischia di lasciare immutata la tendenziale gravità della situazione. Se non di peggiorarla. Il rischio è infatti di assistere a una variante mediologica della 'legge di Gresham': dove "l'audiovisivo cattivo" potrebbe cacciare continentalmente, cioè per sempre, 'l'audiovisivo buono'. Il 1992, dunque, per essere positivamente significativo, deve significare l'avvio di una 'politica degli audiovisivi', per la quale, senza eccedere in pessimismo, le premesse sono ancora molto poche, e le volontà ancora molto labili.

Prendiamo il caso del cinema. Nel 1988 i dodici paesi della Cee hanno fatto registrare poco più di 570 milioni di biglietti cinematografici, cifra molto modesta che rappresenta una frequenza pro-capite annua di 1,9 biglietti per cittadino comunitario (USA: 4,1 biglietti annui). Ma, all'interno di questa pur non entusiasmante realtà d'insieme, le cose non stanno nello stesso modo. Se, a parte l'inarrestabile (e annualmente progressivo: -13 mi-

lioni nel 1988 rispetto al 1987) tracollo del mercato italiano, la domanda cinematografica è diminuita negli ultimi due anni in altri tre paesi della Cee (Francia: -22 milioni; Spagna: -7,2; Belgio: -1), nei restanti mercati comunitari gli spettatori cinematografici si sono stabilizzati o sono addirittura aumentati, come, ad esempio, in Germania (1988: +6 milioni), dove la domanda è ritornata ai livelli del 1976, o in Gran Bretagna (1988: +3 milioni), dove gli spettatori, che avevano raggiunto nel 1984 la punta minima di 53 milioni, sono aumentati, fra il 1985 e il 1988, di quasi il 50%, nonostante il paese abbia il primato europeo nel consumo delle VCR (12 milioni di apparecchi; 500 milioni di sterline per noleggi; 200 milioni di sterline per vendite). Orbene, poiché tali importanti recuperi di spettatori cinematografici (che riguardano, si badi bene, all'incirca una metà del mercato comunitario) non sono avvenuti per incanto, ma sono – in ispecie in Gran Bretagna, dove fino all'inizio degli anni Ottanta c'era la situazione cinematograficamente più disastrosa – il risultato di una 'politica cinematografica' (nuovi sistemi di finanziamento alla produzione, incentivazione della qualità, tutela del prodotto nazionale, ristrutturazione dei punti di vendita e del sistema dell'offerta cinematografica ecc.), il problema è: individuare a livello comunitario, e varare per tutto il territorio della Cee, una 'politica cinematografica' atta, nei dodici paesi, a quel recupero, o quanto meno a quel mantenimento, dei livelli vitali di consumo cinematografico, che i casi tedesco e inglese hanno dimostrato possibile.

Se contenere la perdita degli spettatori cinematografici (e recuperare parte della domanda) è il problema *numero uno* dell'Europa cinematografica, il problema *numero due* è limitare e contenere l'invasione del circolante cinematografico USA e difendere il prodotto cinematografico *nazionale e comunitario*. La percentuale (in spettatori, incassi e giornate di spettacolo) di mercato spettante al film USA in area comunitaria oscilla fra l'eccezionalmente 'bassa' punta del 44% in Francia alla particolarmente alta punta dell'81% in Grecia: ma la media europea tende ormai a superare il 60% e la tendenza d'insieme del consumo di film americani è, per così dire, in direzione 'greca'. Per converso, la media d'incidenza percentuale del prodotto europeo, in area comunitaria si aggira sul 35-36%, con indici di scambio a volte assai modesti: sul mercato italiano il film tedesco incassa circa l'1% e il film francese circa il 5%; sul mercato tedesco il film italiano incassa tra l'1% e il 6% e il film francese fra il 4% e l'8%; sul mercato francese il film

tedesco incassa un 2% e il film italiano un 6%. In Gran Bretagna, poi, film italiani, tedeschi, francesi, *continental*, insomma, sono un qualcosa di assai prossimo alla rarità esotica. Va al tempo stesso rilevato che il grande cinemercato statunitense (la cui ampiezza è poco meno che doppia di quella eurocomunitaria) è sostanzialmente chiuso al prodotto europeo, cui oppone una serie di barriere 'fisiologiche' (più ancora che ostacoli doganali): prima di tutto la lingua (in un paese dove non si ama il doppiaggio e dove la conoscenza delle lingue straniere è irrisoria), ma poi anche il sistema pubblicitario, il sistema distributivo, il sistema delle sale ecc. Se, dunque, il problema *numero due* – come difendere il territorio comunitario dal colonialismo, in progressivo aumento, del prodotto statunitense – non può che avere una soluzione nella formazione di un sistema distributivo europeo capace di contrapporre alla forza di penetrazione delle *majors* hollywoodiane la saldezza di una rete distributiva continentale, che dia ai prodotti cinematografici comunitari la forza di un mercato di 300 milioni di abitanti, il problema *numero tre* – ovvero come aprire al prodotto europeo gli spazi del mercato mondiale, ivi incluso il mercato USA – è ugualmente affidato a *un sistema europeo* di diffusione, penetrazione e vendita dei prodotti cinematografici comunitari nei mercati degli altri continenti. È del tutto evidente che quel che non è mai riuscito alle singole cinematografie europee, quando erano molto più forti di oggi, ha ancora meno probabilità di riuscita oggi, quando sono debolissime, mentre il cinema americano mantiene salda la propria forza da oltre un ventennio; le sole possibilità 'di sfondamento' (extraeuropeo) delle cinematografie d'Europa risiedono nella congiunzione delle loro forze e dei loro sforzi.

Il capitolo più delicato in materia di cinema europeo è comunque quello della produzione. Qui non si tratta soltanto di individuare meccanismi di incentivazione, tipo il *tax-shelter*, operativi in ambito continentale; di snellire tutti gli apparati burocratici che attualmente condizionano la lavorazione di un film, a seconda dei paesi, per giungere a un sistema europeo; di fare sì che le imprese cinematografiche dei dodici paesi della Cee possano operare, in tutti e in ciascuno di essi, *alle stesse condizioni, con gli stessi obblighi e con gli stessi vantaggi*; di tutelare con un unico sistema le piccole imprese, le iniziative cooperativistiche e le produzioni di 'artisti associati' nei confronti dei grandi gruppi multimediali extraeuropei ed europei ecc. Si tratta soprattutto di rafforzare finanziariamente, imprenditorialmente e strutturalmente il sistema

produttivo, nel suo insieme e nelle singole imprese che lo compongono, riuscendo a operare positivamente sugli aspetti economici dei singoli prodotti (preacquisti e pre vendite, anticipazioni sulle vendite extra-continentali, minimi garantiti della distribuzione europea, *avances sur recettes* alle sceneggiature, credito europeo a basso costo d'interesse ecc.) senza però minimamente incidere sulle specificità 'regionali' dei singoli progetti e prodotti. Insomma credito europeo, prefinanziamento europeo, distribuzione europea, diffusione intercontinentale europea, in modo che ciascuna cinematografia dei 'dodici' sia aiutata dagli altri undici come parte di una stessa *cinematografia europea*; ma niente film con soggettista olandese, sceneggiatore belga, operatore italiano, regista francese, musicista tedesco ecc., se non si vorrà fare più male che bene, soffocando definitivamente quella che è la residua grandezza del cinema europeo (e da sempre la forza dell'Europa culturale): la varietà delle etnie, la differenza fra le culture, la pluralità delle lingue, la diversità dei costumi. Dire *cinema europeo* non deve in alcun modo significare la prospettiva, dopo il 1992, di un eurocosmopolitismo cinematografico; deve invece volere dire la volontà dei singoli stati e della loro unione comunitaria di permettere, incentivare, favorire, con ogni mezzo giuridico e finanziario, la produzione di opere audiovisive che affondino le loro radici nel profondo delle singole culture europee: spettacoli di 'entertainment' od opere d'arte, film artigianali o film autoriali, che debbono continuare a essere – anzi debbono potere essere molto più di prima – francesi e tedeschi, italiani e spagnoli, portoghesi e greci, danesi e olandesi ecc. Dire cinema europeo deve significare *una grande e possente unità strutturale* che garantisca, tuteli e favorisca *una grande e variegata diversità culturale*. Il che, *mutatis mutandis*, non vale soltanto per il cinema, ma anche per la televisione.

L'Europa potrà difendersi e affermarsi nel mercato internazionale degli audiovisivi soltanto se saprà mantenere e tutelare la propria specificità: chi in questi anni resta indietro nella battaglia dei media, che sarà il terreno di scontro planetario di fine secolo, e anzi già lo è, chi – per miopia culturale o ristrettezza provinciale, convenienza personale o interesse di gruppo, arrendevolezza generazionale o calcolo di casta, precaria astuzia politica o banale stupidità – continua a credere che l'alternativa sia fra supini apocalittici (della nuova barbarie) e ilari integrati (della nuova modernità), è destinato a restare a distanza incolmabile dal vero progresso: e non avrà altra scelta, attorno al 2000, che arrendersi definitivamente all'esistente, rasse-

gnandosi al ruolo di mero consumatore eterodiretto. Per quanto riguarda il nostro paese, va detto con chiarezza: avremmo potuto guidare il treno dell'Anno Europeo del Cinema e della Televisione, cui avevamo dato il primo impulso, ma siamo riusciti perfino a (quasi) sparire dall'ultimo vagone. Adesso non c'è più molto tempo: il 1992 è alle porte. Con buona pace dei ministri che fanno fare al nostro paese la figura di una repubblica subequatoriale, o cominceremo a pensare in termini europei e ad agire conseguentemente, o presto – dopo il 1992 – inizieremo a essere un paese (mediologicamente, ma non soltanto) in via di sottosviluppo.

(aprile 1989)

Autori: i diritti violati

È stata giusta la battaglia dei registi e degli sceneggiatori cinematografici italiani perché nel ddl Carraro (ovvero nei provvedimenti urgenti per il cinema, elaborati nell'agosto 1989, presentati pubblicamente a Venezia nel settembre '89, approvati dal Consiglio dei ministri nell'ottobre '89 e poi, da allora, diventati una delle tante progettazioni legislative su cui le Camere dovrebbero discutere con la massima celerità) venisse riconosciuto in modo inequivoco il *diritto d'autore* agli uomini di cinema. E non è stata solo giusta dal punto di vista, legittimamente corporativo, di una categoria che rivendica i propri diritti in tale ambito da sempre denegati; lo è stata anche dal punto di vista del semplice cinefilo, del normale spettatore, anzi del cittadino qualsiasi. Poiché la difesa della 'autorialità' del film fa oggi parte di una ecologia della cultura per cui bisogna battersi non meno che per quella della natura.

Proprio per ciò, tuttavia, *quel* diritto riconosciuto non esaurisce affatto la 'autorialità' da difendere, non vi si identifica che in parte, non ne è anzi che una ridottissima porzione. Esprimo anzi un'ipotesi (che solo ipotesi tuttavia vuole essere), frutto di un dubbio metodologico più che di un indizio concreto. Ed è che il riconoscimento di quel 'diritto' da parte del Sistema (*absit iniuria*, diocenescampieliberi: non sto parlando di 'Sistema' in senso ideologico; alludo soltanto, e in senso oggettivo e concreto, a un meccanismo composito che implica complessivi, e orchestrati, consensi, pubblici e privati, legislativi e imprenditoriali, giuridici e finanziari) sia avvenuto proprio perché la categoria dell'autorialità appare oggi talmente assediata, vilipesa ed espropriata, che *quel* riconoscimento è, tutto sommato, una concessione atta a fare apparire meno sperequata *soprattutto in prospettiva* la situazione. *Timeo Danaos et dona ferentes?* No, o non esattamente. Intendo soltanto dire che, a mio avviso, alcune tendenze della mediologia contemporanea si sono (già parzialmente) affermate, si stanno (tuttora) affermando e (vieppiù) si affermeranno fino alla irreversibile planetarietà, soltanto se avranno la complicità degli intellettuali: critici, professori, massmediologi,

sociologi, *nouveaux philosophes*, neoideologi del consenso, brigatisti dell'esistente, arancioni di Sri Pangloss; e, si capisce, autori. Consentendo, o anche solo tacendo, indifferentemente rassegnati o convinti, questi intellettuali – nessuno in particolare e tutti insieme spassionatamente – hanno già permesso, sia pure solo nel piccolo dell'Italia, che la classe politica e l'imprenditoria audiovisiva, alleate nemmeno tanto occultamente, procedessero a una radicale mutazione mediologica che ha comportato, e comporta, anche una rilevante mutazione antropologica: la fine del cinema in Italia (1970/1975: media 535 milioni annui di biglietti; 1989: 95 milioni di biglietti) e, soprattutto, la fine del cinema italiano (1970/1975: media di biglietti del cinema italiano 328 milioni; 1989: 16 milioni di biglietti per film italiani), almeno nel senso che né il cinema nel suo complesso (ridotto a meno di un quinto del proprio mercato) né il cinema italiano (ridotto a meno di un ventesimo) potranno mai più essere ciò che furono, qualsiasi politica sia, *ora*, iniziata, qualsiasi legge venga, *ora*, promulgata, qualsiasi provvedimento venga, *ora*, varato.

Orbene, che cosa muta nel nuovo assetto mediologico? Mi pare muti poco per l'*imprenditore industriale*, che sappia operare una veloce, quanto facile e modesta, riconversione dal sistema cinematografico al sistema televisivo (o misto a prevalenza televisiva). Il capitale, soleva ricordare un tale che di quelle cose si intendeva, non ha né occhi né orecchie.

Ora, tralasciamo il caso del cineproduttore appassionato al cinema e che ha scelto il mestiere per pura vocazione (ce ne sono, ma nell'insieme la quantità è trascurabile); ma anche nei media il capitale non ha, e non si vede perché dovrebbe avere, occhi od orecchie. In altri termini: per un imprenditore audiovisivo medio-piccolo (ovvero per la stragrande maggioranza di questo tipo di imprenditoria 'industriale'), il fatto che prefinanziamento, finanziamento, *producer fee* e profitto aggiuntivo provengano dal mercato cinematografico, o da quello televisivo non determina differenze rilevanti di prospettiva imprenditoriale, anche se cambiano in modo sostanziale i 'modi di produzione' del bene audiovisivo.

Mi pare muti molto per l'*imprenditore commerciale*, il quale, invece, dallo spostamento del circuito di fruizione dalla sala pubblica al salotto di casa, dal grande al piccolo schermo, insomma dalla riduzione del mercato a meno di un quinto della domanda di appena quindici anni fa, trae una spinta oggettiva verso tre alternative: a) abbandonare questo tipo di attività com-

merciale per altra completamente diversa, e comunque cedere la licenza, vendere il locale (ex sala cinema = supermarket); b) provare a riconvertire la struttura di cui dispone in una struttura del tutto simile ma dove l'offerta sia più dialettica, la tecnologia ammodernata, le spese generali meglio distribuite (ex grande sala = multisale, ecc.); c) ancorarsi (o restare ancorato se già ci si trova) a quei punti di offerta dove la domanda, pur avendo subito notevoli ridimensionamenti, non ha avuto veri e propri tracolli e mantiene comunque una propria vischiosità (sale cittadine centrali, ad esempio). Insomma, per l'imprenditore commerciale la situazione è grave (due terzi delle sale cinematografiche italiane ha chiuso: nel 1970 erano 11.560, ne erano rimaste nel 1988 soltanto 3.871), ma non priva di confortevoli vie d'uscita e di saldi punti di resistenza.

Mi pare che nel nuovo assetto mediologico muti tutto, invece, radicalmente e irreversibilmente, per l'*autore*. Sceneggiatore o regista che egli fosse, l'autore cinematografico sapeva un tempo il film che faceva, per chi lo faceva, perché lo faceva. Egli sapeva altresì dove il film sarebbe stato mostrato, a chi sarebbe stato mostrato, che senso avrebbe avuto mostrarlo. Tale molteplice 'scienza' aveva ovviamente delle componenti fortemente aleatorie, delle variabili indipendenti spesso imperscrutabili: e non di rado era costretta a un logorante attrito con gli 'apparati' del 'sistema', cinematografico e non (Stroheim, Ėjzenštejn, Vigo, Antonioni sono soltanto alcune fra le più illustri vittime degli 'apparati': ma l'elenco completo è lungo): i suoi presupposti base avevano tuttavia una loro saldezza e caratterizzavano l'atteggiamento dell'autore, la condizione dell'autorialità'. Dirò di più. Nel corso degli anni Sessanta questa 'scienza' dell'autore cinematografico, questo suo sapere l'oggetto che creava e la sua destinazione, apparivano assai meno inquinati di un tempo, decisamente più sottratti al pesante attrito con gli apparati che non negli anni Trenta, Quaranta o Cinquanta. Era il risultato di decenni e decenni di battaglie degli autori e degli intellettuali, per la libertà intellettuale e creativa degli autori: battaglie che nella dinamica generazione degli anni Sessanta e nella forza delle *nouvelle vagues* di tutto il mondo avevano trovato un saldo punto di approdo e una serie di irreversibili conquiste. O così sembrava, almeno.

Ad appena un ventennio di distanza quelle conquiste date per certe e irreversibili si sono dimostrate precarie e fragili. E nulla appare oggi più evanescente della condizione dell'autorialità', della nozione di 'autore', dello

status di sceneggiatore e/o regista cinematografico. Temo che nemmeno fra i cineasti la coscienza di tale situazione sia ampia, chiara e diffusa come dovrebbe. E anche questo è uno dei dati della situazione: non bisogna confondere il (sacrosanto) 'diritto d'autore' con i diritti degli autori. Anche perché questi ultimi riguardano direttamente, e in misura non meno rilevante, i diritti degli spettatori.

Nell'attuale stato del cinema, oggi e nella situazione mediologica italiana, la condizione dell'autore cinematografico viene setacciata, filtrata, 'shakerata' attraverso una serie di meccanismi inevitabili per chiunque voglia fare film, grande o piccolo poeta dello schermo, sommo artista o decoroso artigiano. Alla fine dell'iter resta poco della 'autorialità' iniziale. Forse, se mai verrà concesso, qualche 'diritto d'autore'.

Il primo filtro è quello degli *apparati*. Lo è sempre stato, ovviamente. Solo che adesso non si sa più bene che apparato sia. Il film parte, normalmente, da un'idea iniziale e da un produttore che non ha soldi. Per realizzarlo, il produttore cerca finanziamenti e, data la pochezza di quelli cinematografici, finisce per rivolgersi a una delle due grandi concentrazioni televisive, quella pubblica e/o quella privata. Qui, professionalità, responsabilità, esperienza nonché oggettivamente bisogni e fabbisogni, sono sostanzialmente diversi da quelli del cinema. L'idea iniziale del film – che una volta veniva ugualmente discussa, ma tra uomini di cinema, anche se con diverse responsabilità – passa così attraverso una serie estenuante di dialoghi fra sordi: dove la cosa meno disastrosa che possa capitare è di doverla discutere con un qualche (ex) critico cinematografico trasformato in funzionario. In ogni caso, lo sviluppo che può avere quella 'idea iniziale' (magari già una vera e propria sceneggiatura, lungamente meditata e discussa) attiene all'impensabile: si va dalla doppia versione (film di 90' per il cinema e di 150' per la tv) alla trasformazione del progetto cinematografico in mero 'film per la tv' (due o quattro puntate), dalla estensione del racconto in matrice narrativa di uno 'sceneggiato' (con, o senza, successiva versione Bignami 'per le sale') al suo prosciugamento in ambiguo film sperimentale (da mandare ai cinefestival per ragioni di rappresentanza e da programmare quindi, eventualmente in seconda serata); e via dividendo e moltiplicando, a seconda del programma, del programmatista e della programmazione palinsestata.

Mi sembra evidente che in quasi tutte queste ipotesi muta, e in modo

non irrilevante, il ‘modo di produzione’ e cambiano, o quanto meno dovrebbero cambiare, i modi dell’espressione, cioè quella ‘forma’ del racconto (struttura narrativa, modalità della ripresa, dinamica della mdp, tipologia dei piani, tecnica della recitazione, ecc.) che è di stretta pertinenza e responsabilità dell’autore e che necessariamente si diversifica, a seconda che si tratti di piccolo schermo familiare da vedere nel salotto di casa in una serata televisiva preceduta, e seguita, dagli altri programmi del palinsesto oppure del grande schermo pubblico della sala cinematografica dove si va appositamente per vedere *quel* film. So bene che per le coscienze felici neomediologiche, per il sociologo d’assalto, l’estetologo elzevirista, il filosofo della rassegnazione, il massmediologo infurbito, l’ex guerrigliero stanco o l’erede tralignato del leninismo rampante – piccolo e grande schermo, racconto televisivo e racconto cinematografico, film e sceneggiato sono assolutamente la stessa cosa. Lo so bene. Ma chiunque abbia praticato responsabilmente i due media sa altrettanto bene che le modalità narrative, ritmiche, linguistiche, attoriali, dialogiche, sonore del narrare cinematografico sono abbondantemente, significativamente e comunque *necessariamente* diverse da quelle del narrare televisivo: il ‘linguaggio’ è lo stesso, ma si tratta di due *langues* che, corrispondendo a due funzioni differenti, sono differenti. E che, nel *cinema medio* e nella *televisione media* contemporanei, le due *langues* tendano a coincidere, a identificarsi tra loro (con la netta prevalenza della più forte sulla più debole, naturalmente) è solo un dato della situazione, un sintomo (negativo) da cui bisogna partire: uno dei risultati di quella confisca della ‘autorialità’ di cui più sopra dicevo. Questo tendenziale annullamento di una *langue* nell’altra, questo inabissarsi di un sistema espressivo in un altro, e più forte, sistema espressivo, non sono infatti una scelta autoriale, ma un obbligo indotto, una scelta obbligata anche per l’autore: per tutti gli autori che non dispongano di autonoma forza (come Bergman o Fellini) nei confronti del sistema.

Come se non bastasse il filtro degli *apparati produttivi*, vi è poi quello, non meno possente, degli *apparati distributivi*, ovvero degli *usi* del prodotto audiovisivo comunque sortito dalla iniziale avventura della sua confezione. Anche questo è sempre accaduto nel cinema. Ma le odierne complicazioni sono imparagonabili. L’oggetto audiovisivo – *film*, o che diamine sia – non è più soltanto soggetto alle allee tradizionali del mercato cinematografico: la distribuzione che non funziona, la sala che programma diversamente da

quanto stabilito, la 'tenitura' differente da quella pattuita, ecc. L'O.A. (oggetto audiovisivo) è, nove volte su dieci, prodotto o coprodotto da uno dei duopolisti televisivi; e dunque, nove volte su dieci, affronta una iniziale alternativa: esce prima sui grandi schermi delle sale o sui piccoli schermi dei televisori? Non c'è una regola; o se c'è non è fissa: nessuno comunque la controlla meno dell'autore. Proseguono poi le alternative: venga programmato prima in sala e poi sul teleschermo o viceversa, quanto tempo dopo avrà luogo l'altra programmazione (la tv dopo la sala o la sala dopo la tv?). Non c'è regola, neppure qua; o meglio c'è quella, da osservare *ad libitum*, dei 18 mesi: e, anche in tal caso, nessuno dispone del meccanismo meno dell'autore. Le cose si complicano, poi, quando dello stesso O.A. ci sono due versioni, quella 'cinema' e quella 'tv': esce per prima, in sala, la versione 'stretta' de *La neve nel bicchiere* (F. Vancini, 1984), e poi vediamo quella 'larga' in tv? Oppure *Le avventure di Pinocchio* (L. Comencini, 1972) ce le godiamo prima *in extenso* sul teleschermo e poi, *lectio brevis*, al cinema? E, a parte la dilemmatica sala del grande schermo, il film in tv a che ora è programmato? Nel pomeriggio, per ragazzi teledipendenti, casalinghi, la terza età e disoccupati malinconici? In prima serata, subito dopo il tg con tutta la famiglia, o quello che resta, schierata sul divano impazzando con il telecomando perché sull'altro canale c'è un Vanzina d'annata che piace ai *teenagers* più giovani? In tarda serata, semiabbrutiti dal sonno, con una soglia di attenzione ridotta al lumicino, magari dopo un Ghezzi che, infilandosi la matita tra i boccoli biondi, propone una sua sintesi di mezz'ora dell'intero *Decalogo* (1988-1989) di Kieślowski? E non basta, no, non basta. Chi è il produttore, o il coproduttore o comunque il finanziatore del film, Rai/Sacis oppure Fininvest/Penta? La cosa non è irrilevante, visto che *allo stato* (luglio 1990), e alla faccia di tutte le direttive Cee e di tutti coloro che non vogliono interrompere una storia, spezzare un'emozione, le interruzioni pubblicitarie ci sono, almeno sulle private. E allora, dov'è teleprogrammato il film, su una delle tre Reti fininvestite, quindi fra pannolini assorbenti, intima di Karinzia, *'Prestige' pour homme*; oppure su una delle tre Reti vialemazziniane dove la pubblicità, è vero, c'è solo nell'intervallo, ma il film può essere tranquillamente 'usato', con riduttiva e parzialissima lettura 'contenutistica', da Biagi e da Zavoli con tanto di scritte scorrevoli che, mentre l'azione si sta svolgendo, ne anticipano e 'spiegano' il significato in funzione del 'talk show' conclusivo dedicato alla psicoanalisi oppure allo stalinismo? Sono cose note

e arcinote, dette e stradette, per carità. Ma ci avete mai pensato a quanta residua 'autorialità' venga così confiscata? Grande o piccolo poeta dello schermo, sommo artista o decoroso artigiano, l' 'autore' dell' O.A. non ha davanti a sé una prospettiva minimamente chiara: non sa se deve essere sintetico (eventualmente per il cinema) o analitico (eventualmente per la tv), se deve giocare molto (per la tv) o molto meno (per il cinema) sui dialoghi in interni; se gli convenga abbondare in ravvicinati ed eliminare campi lunghissimi e campi lunghi (per il piccolo schermo) oppure se sia meglio contenere primi piani e primissimi piani e dare tutto lo spazio necessario (per il grande schermo) a fascinosi panorami in campo lungo e a classici campi medi; se debba segmentare il racconto in paragrafi di sei/sette minuti cadauno, in vista delle interruzioni pubblicitarie Berlusconi, oppure se debba arcuarlo in due o tre brani di 45' (o dividendi di 45') in vista delle interruzioni Cee; ecc. Insomma, ammesso che l' 'autore' sappia cosa deve dire, egli non sa quali siano le condizioni, i tempi, i modi, la durata, la collocazione, il contesto del discorso.

E, se poi non fossero sufficienti i filtri degli *apparati produttivi* e degli *apparati distributivi*, intervengono gli *apparati del consumo*. Intendiamoci: non c'è nessuna possibilità, proprio nessuna, che l' 'autorialità' passi indenne, o solo marginalmente sfiorata, attraverso le prime due forche caudine. La terza e ultima tappa non fa che completare l'opera. E nel modo più raffinato e sotto molti aspetti più intimo e più grave. Finora il processo di alienazione ha investito essenzialmente la produzione degli 'oggetti (audiovisivi) per i soggetti', coartandone il 'modo di produzione' e il 'modo di espressione', abbondantemente sottraendoli a ogni illusoria autonomia produttiva e creatività espressiva. Ma gli *apparati del consumo* operano sui 'soggetti (del consumo audiovisivo) per gli oggetti (audiovisivi)', condizionando la formazione della domanda in modo profondo, tanto più profondo in quanto lo 'spettatore audiovisivo' viene formato, e indotto alla 'domanda', non già sulla base della distinzione fra cineschermo e video-schermo, racconto cinematografico e racconto televisivo; bensì, appunto, sull'unità indistinta della sfera audiovisiva, un'unità che identifica il film e lo sceneggiatore, l'underground di Jonas Mekas e i *Blob* di Ghezzi/Giusti, i leoni di Èjzenštejn e la VW ruggente nell'Arena di Verona, *Ai no corrida* e «Ho fatto l'amore con Control», il documentarismo testimoniale di Ivens e le attualità del tg, i musical di Minnelli e le videoclips musicali di Madonna,

il West di Ford e quello 'Jeans West', l'America Latina di Glauber Rocha e quella del caffè Kimbo. Questa falsa unità audiovisiva, che confonde l'identità percettivo-sensoriale con una inesistente unità linguistico-culturale (come se il 'lettore' della lingua scritto-parlata confondesse fra loro il giornale e il poema, il manuale scientifico e il romanzo, il ricettario di cucina e il trattato filosofico, il messale con le preghiere e la raccolta di liriche, il libretto d'istruzioni per l'uso dell'autovettura e il libello politico: perché sono tutte 'parole stampate!'), crea uno spettatore completamente alienato, la cui 'capacità di lettura' dei messaggi – la cui alfabetizzazione audiovisiva, cioè – visto che non ci pensano lo Stato e i pubblici poteri (tramite la scuola), appare interamente determinata dal mercato: ovvero, statistiche alla mano, da un paio di ore annue di cinema in sala, da alcune decine d'ore di visioni diverse (vcr, videomusic, ecc.) e da un migliaio di ore di tv (annualmente, si capisce). È chiaro che la capacità di decrittazione del discorso audiovisivo, da parte di un fruitore così 'alfabetizzato', sarà sempre soltanto generica, superficiale, grossolana, oltretutto interamente e irreversibilmente legata alle consuetudini più frequenti in cui egli si è imbattuto nel corso del processo formativo determinato dal mercato. Questo tipo di consumatore, insomma, cresciuto all'insegna delle 'videoclips' come massimo di raffinatezza offerto dal video, amerà moltissimo un videoclip dilatata a 90' come, poniamo, *Flashdance* (A. Lyne, 1983) e spregerà al massimo *Sacrificio* (1986) di Tarkovskij. E, bombardato dai media, si precipiterà a vedere *9 settimane e 1/2* (A. Lyne, 1986) insultando chi non apprezza (è successo), disertando le sale dove si proiettano, poniamo, un film di Ouedraogo e insultando chi lo apprezzi (non è successo, succederà). Orbene, stando così le cose – che le cose stanno proprio così – quella che si viene a creare attorno al mercato è una divisione del pubblico che mai, in nessuna epoca e circostanza dell'evo moderno, fu forse mai così rigida: da una parte gli *happy few* che si sono autoalfabetizzati, coloro che sanno, quelli che sono in grado di apprezzare le sfumature e i mezzi toni, gli spettatori dotati di una 'eccezionale' capacità di lettura, quelli che accettano la convenzione di una *langue* dell'artista diversa dalla 'lingua' e da tutte le altre *langues*; dall'altra l'enorme massa di coloro che il mercato ha formato a propria immagine e somiglianza, quelli che non sanno se non ciò che si vuole essi sappiano, e sono in grado di apprezzare solo i toni pesanti e diretti di chi punta alle viscere, gli spettatori che applicano la lettura indotta dal Mercato, e per i quali gli audiovisivi sono soltanto questione di

occhi e di orecchi. Che fa l'autore dell'O.A., in circostanze siffatte: organizza un discorso per gli *happy few*, che saranno così sempre meno *happy* e sempre più *few*, infischandosene delle masse e dei numeri, nonché della redditività e dell'ampiezza del discorso? Oppure prende atto della situazione, limita i discorsi, circoscrive la loro portata, dice solo ciò che la massa può capire, ignora ed elimina tutto il resto, anche se è proprio quello per cui egli si credeva 'autore'? Qualsiasi delle due cose faccia, è evidente, sbaglia.

Questa, in sintesi, è la situazione. Dico comunque che la ritengo grave, ma niente affatto irrimediabile. Penso anzi che vi siano amplissimi margini e vaste possibilità, se non proprio per rimediare i disastri ormai fatti, per impedire che si continui a farne e per evitare il punto di non ritorno. Poiché è massimamente la 'autorialità' quella messa in gioco, molta responsabilità spetta, spetterà agli autori. Ma certamente non solo autori. Non vi è diritto d'autore violato – tra quelli di cui ho fatto cenno – che non sia contemporaneamente anche un diritto dello spettatore altrettanto violato. Ciò che il moderno sistema dei media, se non sarà democraticamente controllato, tende a negare non è la realtà merceologica dei messaggi audiovisivi, è proprio il rapporto interlocutorio che essi hanno costituito per anni e anni fra emittente (l'autore) e ricevente (lo spettatore). È come se qualcuno si fosse messo in mezzo e producesse false interlocuzioni, simulacri di messaggio, *zombies* fintamente dialoganti. La lenta emarginazione dell'autore e dei suoi diritti corrisponde alla lenta emarginazione dello spettatore e dei suoi diritti. Finché non saremo tutti consumatori. *In saecula saeculorum*. Così non sia.

(luglio 1990)

LA TELEVISIONE

Televisione: (tele)vedere il cinema

Sono aperte le scommesse sulle cinestatistiche del 1984. Se abbia ragione chi, affermando che i biglietti cinematografici sono diminuiti del 21,9%, rispetto a quelli del 1983, li vede vicini, per l'84, ai 125 milioni; oppure chi, sostenendo che la diminuzione complessiva non sarebbe, a conti fatti, superiore al -16,4%, li dice prossimi ai 135 milioni. In attesa che, a fine estate, la SIAE emetta la sentenza definitiva, un fatto è certo: gli italiani vanno ormai al cinema meno di tre volte l'anno. E, di queste tre volte, poco più di una si recano a vedere film italiani: i quali, d'altronde, lo scorso anno, sono stati – escludendo alcune coproduzioni minoritarie che di italiano avevano quasi soltanto i ristorni e gli abbuoni – meno di cento, alla media – puramente statistica, si badi bene – di poche centinaia di migliaia di biglietti ciascuno. In compenso le statistiche, neppure aggiornate al più recente progredire della videodipendenza, dicono che le 'utenze' di film teletrasmessi sono state molto superiori ai 5 miliardi annui: il che, sempre statisticamente, vorrebbe dire che ogni italiano si è visto, in un anno, una novantina di film teletrasmessi. E la sezione cinema del catalogo di questa edizione di «Leggere lo spettacolo» attesta che, pur con qualche minimo assestamento, il *boom* dell'editoria cinematografica continua: il che, sempre per buttarla in statistica, implicherebbe che ogni 500 italiani ve ne sarebbe uno che ha letto un libro 'cinematografico'.

Sono soltanto statistiche, d'accordo. Cioè non valide per i singoli individui: tra i quali vi può essere chi non va mai al cinema e chi (più raro) ci va tutti i giorni, chi chiude il video appena vede un cast cinematografico e chi (assai più frequente) si vede due o tre film consecutivi a sera, chi non compra neppure un libro in un anno e chi colleziona collezioni editoriali. Sono però statistiche valide, appunto, per l'insieme, per il complesso della popolazione, che ha modificato radicalmente, in poco meno d'un decennio, la propria domanda cinematografica, il proprio gusto per il cinema, la propria cultura filmica. Soltanto una decina d'anni fa, gli italiani andavano al cinema una decina di volte l'anno, vedevano sei film italiani contro quattro

stranieri, non televedevano più di una decina di film l'anno e leggevano, in pochissimi, quelle poche decine di libri 'cinematografici' che venivano sporadicamente pubblicati.

Le cause di questa radicale modificazione mediologico-antropologica sono note. Le responsabilità lo sono un po' meno. Causa, e *terminus a quo*, del crollo improvviso della domanda cinematografica 'in sala' (in lieve ma ininterrotta diminuzione, peraltro, dalla fine degli anni Cinquanta) è stata la sentenza con cui, nel luglio 1976, la Corte Costituzionale ha sancito la «libertà d'antenna», aprendo immediatamente la strada a qualche centinaio di emittenti 'private' che, da allora, hanno preso a trasmettere annualmente una quantità oscillante fra i 500 e i 2.000 film 'cinematografici' ciascuna, oltre, si capisce, a sceneggiati, *telenovelas*, serie e miniserie. Naturale che, data la minore onerosità e la maggiore comodità di un'offerta *apparentemente* identica di cinema "in casa", la domanda cinematografica 'in sala' si sia trasformata in domanda cinematografica 'sul video'. Le responsabilità sono invece – oltretutto di un'imprenditoria cinematografica priva di lucidità e di una classe di autori cinematografici incapaci di quella coscienza collettiva che ha invece portato i registi tedeschi a fare sopravvivere, anzi a rilanciare, il loro cinema senza per questo darsi al luddismo anti-televisivo – della classe politica italiana, la quale, all'indomani della sentenza del '76, avrebbe dovuto correre ai ripari dando un qualche ordine alla proliferazione (delle emittenti) e alla programmazione (dei film) selvagge, e, in quasi dieci anni, ha trovato invece il modo di non farlo, pur continuando a prometterlo. Ben contenta, in fondo, che il più controllabile, più addomesticabile, meno individualistico, più economicamente ricattabile Golia televisivo schiacciasse sempre più l'inquieto, povero, disobbediente David cinematografico, cui, così opportunamente, la sentenza del '76 aveva levato anche la fionda³⁹.

In questa situazione, ormai irreversibile (si potrebbe soltanto impedirne l'ulteriore peggioramento e recuperare qualche spazio autonomo al cinema di qualità), anche la cultura cinematografica è andata mutando. Quantitativamente essa è certamente aumentata in modo cospicuo, allargando la conoscenza dei film, recuperando opere e prodotti tirati fuori dagli

³⁹ Sulla specifica questione dei rapporti tra i due media si veda anche, come punto di vista documentato di una delle corporazioni del settore, quella degli esercenti, il *Libro bianco su cinema e tv* edito nel 1984 dall'AGIS.

archivi e spesso dai fondi di magazzino, reimmettendo nel circuito del visibile titoli da tempo scomparsi ed esclusivamente presenti nella memoria delle generazioni più anziane. Tutt'altro è il discorso qualitativo su questa pur ampliata cultura cinematografica, su quello che essa riflette nella modificazione mediologico-antropologica di questi anni, su ciò che in essa è sintomatico della nuova situazione, su come essa modifichi la coscienza del cinema, dei suoi valori, della sua storia, della sua realtà. Non certo a caso alcuni tra i libri 'cinematografici' pubblicati lo scorso anno – e alcune iniziative che non di rado li hanno determinati – hanno finito per discorrere, giustamente, non più soltanto di cinema ma di 'audiovisivi', non più soltanto di film ma anche di film sul video, non più soltanto di cineasti ma anche di teleasti, non più soltanto di 'generi' (cinematografici) ma anche di 'serie' (televisive). Giustamente, si diceva, perché sarebbe per lo meno strano discorrere dei 'film' visti dallo spettatore tre volte l'anno e tacere di quelli visti dallo stesso spettatore novanta volte l'anno, seguire la realtà 'cinematografica' di 7.000 sale e ignorare quella di 15 milioni di televisori, rivolgersi a 125 milioni di spettatori-biglietto e trascurare alcuni miliardi di spettatori-video.

Tuttavia non lacrimare sulle perdute bellezze della carrozza a cavalli, e non esorcizzare la locomotiva come strumento diabolico, non può voler dire confondere i cavalli a quattro zampe con i cavalli a vapore. Il fatto che si chiamino ambedue cavalli non vuole affatto dire che sono la stessa cosa. Similmente, se da un alto bisogna sottrarsi all'apocalittismo paralizzante di chi vorrebbe ignorare il teleschermo, novello *instrumentum diaboli*, dall'altro bisogna non meno guardarsi dalla serafica beatitudine di chi va annunciando, in convegni e in libri, che la cultura cinematografica ha finalmente raggiunto le masse, che tramite la tv il cinema ha aumentato enormemente il proprio potenziale, che tv o cinema sono *de jure* e *de facto* la stessa cosa, e che chi non vede con lui peste lo colga. Non è così, non è proprio così, non è affatto così; e, una volta esorcizzato l'esorcista, deve essere questo il *Grundproblem* teorico di cui discutere in questi anni.

Innanzitutto una considerazione che si colloca a metà strada fra la sociologia e la statistica, fra l'economia e la psicologia. Trasformando il repertorio storico del cinema in un enorme, se non inesauribile, magazzino di 'programmi' televisivi, e contemporaneamente colpendo al cuore la domanda cinematografica e riducendola a percentuali sempre più irrisorie di

ciò che era nell'epoca d'oro del cinema, la tv compie un'operazione senza precedenti nella storia della cultura: blocca inesorabilmente lo sviluppo del cinema – almeno di ciò che noi conosciamo come 'cinema', di quello che il Cinema è stato finora – e rende la ultraottuagenaria storia del cinema, un puro fenomeno archeologico, il glorioso retaggio di un passato, la fisiologia (ieri) rampante di un corpo (oggi) in patologica senescenza. In tv, insomma, il cinema non è l'*oggi* ma sempre – e comunque tanto prevalentemente da equivalere a un sempre – lo *ieri*, non una realtà attuale ma una realtà retrospettiva. Quanto più il passato cinematografico è presentato, trasmesso, dilapidato come fiorellina favolosa del tempo che fu, tanto più il presente cinematografico appare, per contrapposizione, come il degrado, quantitativamente e qualitativamente infimo, di una dinamica in fase iniziale, di un fenomeno in fase calante, di una realtà sempre più esile e sempre più surrogata. È così, ma il fatto che sia così fa in modo che sia sempre più così. Questa è la realtà, in effetti; ma il rappresentarla come un dato definitivo e irreversibile fa sì che essa sia sempre più definitiva e sempre più irreversibile. Che in queste stagioni si sviluppino – contraddittoriamente, spericolatamente, incontrollatamente, ma si sviluppino, e come non mai – una 'scienza del film', diventa una sorta di conferma. Da sempre un fenomeno culturale si trasforma da materia viva in materia di studio, quando sta finendo o è finito: fu dopo la grande epoca aurea della letteratura greca 'classica', che, nella cultura alessandrina del III secolo, nacque la filologia come studio di un fenomeno già storicamente compiuto, che poteva essere finalmente analizzato comparativamente in tutta la sua interezza, con tutta la 'distanza' necessaria. In questo senso è indubbio che la tv ha prodotto e sempre più va producendo la 'cultura cinematografica': ma non perché essa dà nuova vita al cinema, bensì perché ne ratifica e statuisce la morte, lo snatura in replicante di quello che esso è stato, trasforma il suo corpo, usandolo, nel fantasma di ciò che fu. A livello di massa, questa cultura cinematografica si espande come puro rito della memoria, viaggio ossianico, culto dei morti. Una nuova 'aura' nasce, al posto della vecchia che caratterizzò l'impatto con il film, nella sala buia e silenziosa di quando esso era l'ipnotico luogo privilegiato dell'immaginario: l'aura del ricordo. Nelle dieci, cento programmazioni di *Casablanca* (M. Curtiz, 1942), noi non viviamo dieci, cento volte la sensazione che vivemmo, o che i nostri padri ci hanno detto di avere vissuto, al primo, storico, anzi archeologico, impatto con Ingrid e

Bogie che avevano la loro/nostra meravigliosa avventura. Noi viviamo e riviviamo il ricordo di quell'impatto, la memoria di quel transfert, la nostalgia dell'incanto di quella lontana identificazione. Non c'è identificazione con il teleschermo di casa, che sta lassù sul mobiletto del salotto buono, accanto alla 'lito' premio del nostro abbonamento al rotocalco 'di qualità', prossimo al telefono che continua a squillare, con le inquadrature tagliate inesorabilmente ai due lati e il sonoro a tratti coperto dai rumori esterni e interni alla casa. Non c'è identificazione: vi è solo il tenero e nostalgico gioco della memoria che rievoca ciò che ha vissuto o anche ciò che altri hanno vissuto.

Come la vecchia, gloriosa, immobile pendola della nonna ci commuove, anche se non fa più tic-tac; e il vecchio album di famiglia ci emoziona, pur se non abbiamo conosciuto il bisnonno che vediamo lì, in redingote; così accade al cinema del passato, teletrasmesso: esso è un simulacro del cinema che fu, ci ricorda ciò che fu ma non ciò che è. Come la pendola non è più un orologio che segna il tempo che è, bensì lo strumento che segnò il tempo che fu; e la foto del bisnonno non è il ricordo vissuto di quell'attimo in cui il nonno ha fermato il tempo in cui era a colloquio con suo padre, ed è per noi muta; così avviene per il vecchio film teletrasmesso: se non ci rammemora una nostra lontana esperienza, esso, con la sua patina del tempo, ci appare come il simulacro di un'esperienza altrui, quando parlò ad altri uomini o ad altre generazioni. Come sono muti la tomba egiziana, l'ipogeo etrusco, il monumento romano, i quali ci emozionano per questa loro non più luttuosa memoria, che ci dà al massimo il brivido del tempo, la coscienza della finitezza, la consapevolezza che nulla, neppure il dolore del nulla, è eterno; così capita con il vecchio film teletrasmesso: 'bello' o 'brutto' che sia, si trasforma in memoria di una esperienza cinematografica vissuta o in dato d'una memoria altrui, per noi irrecuperabile, documento che sappiamo eloquente in una lingua ormai senza interlocutori.

In questo, quando trasmette film, la tv non fa mai *cinema* ma sempre e soltanto *storia del cinema*: anche quando si tratta di prodotti infimi, degradati, irrilevanti (per forza: il magazzino ha i suoi limiti). Il punto è che questa 'storia del cinema' non è fatta con i film, ma, come si diceva, con i loro simulacri televisivi; non è caratterizzata dall'atteggiamento scientifico dello storico, bensì da quello contrattualistico del programmatore; non si fonda

su una scala di valori storicamente acclarati, ma sugli indici di ascolto statisticamente verificati (oltretutto sulle disponibilità del magazzino); non tende a ricostruire una fisiologia del cinema, ma a costruire un palinsesto di programmazione; non mira a restituire le linee di sviluppo, ma a privilegiare l'ideologia dello spettacolo; non ridà d'ogni opera il contesto, bensì unicamente il testo (e vedremo poi quanto mutato). Essa è cioè una pessima storia del cinema; e produce una cultura ampia, sì, ma completamente distorta, piena di buchi come una groviera, contrabbandando valori falsi, o inverificati, o incomparati. Finisce che il succube delle 'novanta' cinetrasmissioni medie annue si convince che *Casablanca* è il capolavoro del primo cinema sonoro e che *La regola del gioco* (J. Renoir, 1939) è un filmetto francese d'epoca. Quando tutto va bene⁴⁰.

Infatti non è vero, poi, a ben pensarci che la tv non dà il contesto ma si limita a dare il 'testo'. E questo non solo perché, come si è detto, più che il testo essa dà il suo simulacro. Ma soprattutto, soprattutto, perché essa, dopo aver decontestualizzato il testo lo ricontestualizza in un nuovo contesto, il contesto della programmazione televisiva: e ciò non lascia immutato il testo. Questa ricontestualizzazione (che, come vedremo, è anche una ritestualizzazione) avviene in almeno tre modi: a) per giustapposizione; b) per inserzione; c) per concatenazione.

La giustapposizione (a) ha luogo ogni qualvolta un film è 'usato' quale occasione/pretesto d'un dibattito su un suo preteso 'contenuto' parziale. È evidente che se *Il delitto perfetto* (A. Hitchcock, 1954) serve soltanto da introduzione 'spettacolare' a un dibattito sull'istinto criminale, o *Morte a Venezia* (L. Visconti, 1971) a una tavola rotonda sull'omosessualità, o *Il posto delle fragole* (I. Bergman, 1957) a una inchiesta sulla terza età, il lavoro di distorsione sull'effettivo senso del testo è cospicuo, e completamente

⁴⁰ Potrebbe sembrare una fondata obiezione quella che, in più di un caso, la tv trasmette per prima, e talora in esclusiva, film realizzati su supporto cinematografico, da registi cinematografici e per il cinema (è il caso di molti film stranieri che non hanno trovato altra 'uscita' che quella del teleschermo) o secondo un'estetica che è comunque tutta e solo cinematografica (è il caso di qualche cineasta costretto dai tempi a essere soltanto teleasta). Non è però un'obiezione tranciante. In questi casi il film, direttamente ed esclusivamente veicolato tramite la tv, non è simulacro di un film che ha avuto una esistenza cinematografica, non rievoca ricordi 'cinematografici', non suscita memorie da cinespettatore d'altri tempi. È semplicemente e direttamente, *ipso facto*, un programma televisivo, sia pure realizzato con supporti (e maniere) di memoria cinematografica.

fuorviante; perché, con pachidermica pesantezza, prende una delicata griglia di significati e la appiattisce in un solo, e perciò stesso inesistente, significativo.

L'inserzione (b) avviene quando un film è incluso in un 'ciclo', in una serie di trasmissioni, in un cartellone, che ne suggeriscono una 'storicizzazione' e una 'lettura', esterna. Così, inserire *I pugni in tasca* (M. Bellocchio, 1965) in un ciclo di film sulla «Generazione del Sessantotto» non è la stessa cosa che inserirlo in un ciclo di film «Superamento del neorealismo»; mettere *La caduta degli dei* (L. Visconti, 1969) in un ciclo «Film sul Terzo Reich» non è lo stesso che programmarlo in una serie «Il melodramma cinematografico»; trasmettere *La dolce vita* (F. Fellini, 1960) come capitolo di un ciclo dedicato a «La città di Roma» non è la stessa cosa che trasmetterlo in un ciclo intitolato «Grazia e Peccato nel cinema italiano della transizione». Ciò vale più che mai se si programma *Rocco e i suoi fratelli* (L. Visconti, 1960) in una rubrica di trasmissioni sul pugilato oppure *2001: Odissea nello spazio* (S. Kubrick, 1968) nell'ambito di una rubrica che indaga sulla moderna teologia laica; e in tutti quegli innumerevoli casi in cui un film viene 'usato' quale elemento, sia pure *sui generis* e gradevolmente 'spettacolare', di un discorso affatto extracinematografico e le cui prevalenti pertinenze sono sociologiche, o psicologiche, o politiche, ecc.

Ma il modo più frequente della ricontestualizzazione (e ritestualizzazione), quello per così dire fisiologico alla programmazione televisiva di film 'cinematografici', è la concatenazione (c); ovvero la normale, e apparentemente innocua, sequenza 'Telegiornale/Film/Inchiesta televisiva/Telegiornale della notte', che può caratterizzare una abituale serata televisiva, come una successione di 'programmi'. Gli effetti della ricontestualizzazione sono in questo caso del tutto impliciti e indiretti: giocati, non già sui modi particolari – e dunque in qualche modo percepibili – della specifica offerta televisiva, bensì sull'inevitabile nodo, mediologico e psicologico, che – a livello di fruizione dei programmi tv – viene a determinare il semplice impatto dell'offerta/domanda televisive. Pur inserito in un 'palinsesto' di programmazione, senza alcuna diretta inframmettenza extratestuale, e anzi programmato, annunciato e presentato proprio in quanto testo cinematografico (cioè film del 'Cinema'), il film si trova a essere inevitabilmente parte del *continuum* televisivo: le immagini sonorizzate di cui esso è composto diventano – *tecnicamente* (perché i 'punti' del cinegramma sono trasfor-

mati nelle 'linee' del videogramma), *mediologicamente* (perché il film è trasformato in un 'programma', inserito fra i tanti programmi) e *psicologicamente* (perché il fruitore non è 'andato al cinema', ma si è limitato ad 'aprire il televisore') – parte del fluire di un unico palinsesto, trasmissione di 'fiction' televisiva assimilabile ad altre trasmissioni di 'fiction' televisiva.

Qui è Rodi, qui sono gli scogli. Questo, insomma, è il nodo della discussione. Poiché, anche a prescindere dalle distorsioni operate sul 'testo' dai processi di decontestualizzazione e ricontestualizzazione (ne abbiamo elencati tre, che sono in verità soltanto i principali: ma ve ne sono molti di più e vi sono, comunque, infinite varianti – e soprattutto combinazioni – di quei tre), accade che, rispetto alle altre teletrasmissioni di 'fiction', il film (già) 'cinematografico' possa costituire una variante tipologica (che si distingue, poniamo, dallo sceneggiato o dalla serie, dalla miniserie o dal 'film per la tv'), una variante stilistica (lo stile di Fellini, regista di film, può essere – ed effettivamente è – diverso da quello di Fenoglio, regista di sceneggiati), ma non una variante semiotica. Infatti, ogni teletrasmissione di film 'cinematografico' non consiste soltanto nella trasformazione mediologica, come si è detto, di un cinespettacolo in un videoprogramma, bensì in un vero e proprio atto di trasposizione linguistica: dalla alta definizione del cinema alla bassa definizione della tv, dallo schermo cinematografico di molti metri allo schermo televisivo di pochi centimetri, dal buio della sala alla luce della stanza, dal suono stereofonico degli altoparlanti cinematografici al suono privo di spessore del sonoro televisivo; oltreché – come già si è detto – dalle linee (cinematografiche) ai punti (televisivi). Apparentemente, e superficialmente, può sembrare che quello cinematografico e quello televisivo, siano soltanto due diversi sistemi di 'lettura' di uno stesso 'testo', il film appunto. In realtà il 'testo' audiovisivo non è come il testo letterario, che ha una propria esistenza oggettiva a prescindere dalla sua lettura. Esso è semmai analogo al 'testo' musicale: come questo oggettivamente non esiste nella partitura, che ne è soltanto il suo supporto mnemonico, ma unicamente nella esecuzione, che trasforma i segni musicali in *musica*; così quello non esiste nella pellicola impressionata o nel nastro registrato, che ne sono soltanto il memore supporto, ma unicamente nella loro messa in opera come spettacolo che trasforma la memoria chimica o elettronica in luci, ombre, colori, cioè in *cinema e televisione*. Orbene, se l'esecuzione è la sola 'vitalizzazione' possibile di un corpo musicale altrimenti morto, la proie-

zione e la trasmissione sono la sola ‘vitalizzazione’ possibile di un corpo audiovisivo altrimenti esistente come mero supporto mnemonico, la sola realizzazione immaginabile di uno spettacolo altrimenti inesistente⁴¹. Ma i modi, i luoghi, dello spettacolo non sono indifferenti né possono essere visti come semplice variante tecnica. Se di fatto sono essi a costituire un ‘testo’ che altrimenti non esisterebbe, il vero spettacolo non è qualcosa che preesiste alla loro ‘lettura’ ma che esiste soltanto *nella* loro lettura. Ergo, se un film ‘cinematografico’ viene trasformato in spettacolo televisivo, esso è uno spettacolo televisivo: che sarà magari più di ogni altro impregnato del modo cinematografico di creare immagini sonorizzate, ma non per questo cesserà di essere sostanzialmente più vicino a una teletrasmissione che a una cineproiezione.

Da ciò derivano una serie di conseguenze. Prima fra tutte quella che la percezione del film teletraspresso sarà oggetto di quell’‘ascolto distratto’, che è tipico del consumo televisivo. Seconda, che, per quanto ‘firmate’, le immagini (già) cinematografiche subiranno un inevitabile processo di riduzione e di omologazione al minimo comun denominatore delle altre, correnti immagini televisive. Terza, che quelle immagini originariamente destinate al cinema si collocheranno (e troveranno specifica referenzialità) in quel particolare luogo della percezione e della memoria, inframmezzato di quotidianità e di cronaca, che è ‘l’immaginario televisivo’. E ciò a prescindere da quegli interventi diretti sul testo che sono la suddivisione di un film in due o più puntate, che gli dà una scansione diversa da quella originariamente progettata; o dalle interruzioni pubblicitarie che li ‘rimontano’ con materiale spurio e con talora singolarissimi effetti di montaggio.

Si vuole con ciò dire che la trasmissione televisiva di un film ‘cinematografico’ agisce sia sul ‘contesto’ che sul ‘testo’ del film stesso, secondo varianti che possono mutare *quantitativamente*, da un minimo a un massimo, ma non mutano *qualitativamente* la sostanziale trasformazione dell’‘oggetto

⁴¹ È ovvio che, contrariamente ai media della producibilità tecnica, la cui rappresentazione – a pari condizioni tecniche – è sempre identica, e dunque realizza sempre lo stesso ‘testo’, la musica, *performing art* per eccellenza, muta sensibilmente qualità e modalità del ‘testo’ a ogni diversa ‘performance’. Ma questo, altrettanto ovviamente, è un altro discorso (che vale naturalmente anche per la rappresentazione teatrale e aprirebbe molte implicazioni su ciò che accade a uno spettacolo teatrale dal vivo, quando venga ‘fissato’, all’infinito riproducibile, su un nastro destinato alla videotrasmissione).

cinematografico' in 'oggetto televisivo'. La questione non è, ovviamente, di esorcizzare misoneisticamente queste operazioni; semmai di contenerle, regolamentarle, arginarle nella loro dilagante invadenza. Soprattutto si tratta di mettere in discussione quella ideologizzazione dell'esistente mediologico – allignante ormai presso non pochi operatori culturali e politici dei media – secondo cui le immagini dei tredici film di Bresson e quelle delle duecento puntate di *Dallas* sarebbero mediologicamente equivalenti, mentre le abissali differenze di qualità sarebbero esteticamente percepibili e il tutto parimenti concorrerebbe a una moderna cultura audiovisiva. Non è così invece, in nessun senso. Se, da un lato, il cinema bressoniano, una volta trasformato in 'programma', appare infinitamente meno 'forte' di *Dallas* o di qualsiasi altra serie pensata, progettata e realizzata per il «medium cool» televisivo, dall'altro, le virtù specificamente bressoniane di quel cinema appaiono sistematicamente devalorizzate dal quadruplice processo di decontestualizzazione e ricontestualizzazione, nonché di detestualizzazione e ritestualizzazione, messo in opera – come si è detto – lo si voglia o no, dalla veicolazione televisiva. Ciò che così si espande, e si è effettivamente espanso a dismisura in questi ultimi decenni, non è la 'cultura cinematografica', bensì una sommaria, approssimativa, caotica cultura del generico oggetto audiovisivo, sostanzialmente livellata al gradino più basso della scala dei valori, dove J.R. e *Lancillotto e Ginevra* (R. Bresson, 1974), la signora che dice «Rigatoni!» e l'urlo rosselliniano di Anna Magnani, stanno l'uno accanto all'altro, lacerti ugualmente memorabili o ugualmente immemorabili di uno stesso, composito *patchwork* audiovisivo, vero e proprio diluvio universale di immagini dinamiche sonorizzate, con i volti della Carrà o di Baudo che dominano, al posto del barbuto Noè. Non a caso questa ridda di immagini, rutilanti e anonime al contempo, si riversa poi, a sua volta, sui cineschermi dove aumenta annualmente la quantità di immagini scialbe, piatte, anonime: fino a creare il paradosso – è stato detto con felice battuta – che la gente sta a casa a vedere il cinema in tv per non andare a vedere la tv al cinema. Così il quadro è completo: la tv fagocita il *cinema storico* offrendone inflattivamente i simulacri come vestigia del passato, tanto concluso da potere essere ricordato con nostalgia; e riduce sempre più lo spazio merceologico del *cinema d'oggi* contribuendo al contempo a renderlo vieppiù povero d'inventiva, sempre meno immaginifico. Ma è una piccola furbizia tattica, e priva di lungimiranza, di politici dalla (tele)visione angusta e di massme-

diologi che stanno contenti al *quia*. Contrariamente a Noè che, saggiamente, aveva imbarcato nell'Arca tutte le specie animali e vegetali per quando fosse finito il diluvio, questi navigatori dell'esistente, una volta finita l'era alluvionale della teledipendenza planetaria, si troveranno con il cinema ridotto a pura archeologia e la televisione inerte regno dell'anonimato. Sarà allora minima vendetta escluderli dalle catacombe, dove ci recheremo in pochi, a vedere, con l'emozione di chi decifra un incunabolo, la sequenza della scalinata di Odessa da *La corazzata Potëmkin* (S. Ėjzenštejn, 1925) o quella di Charlot che, senza volerlo, si trova con un drappo rosso, a guidare un corteo di manifestanti.

(1985)

Televisione: le mani sulle tv

Uno spettro s'aggira per l'Europa: lo spettro del quadro mediologico italiano. Tutti gli Stati comunitari, la "lady di ferro" e il cancelliere tedesco, Mitterrand e Gonzalez, si consultano per esorcizzare il fantasma. Siamo in questo senso un caso unico, esemplare, diverso da tutti. E ovunque in Europa si parli di media, di mezzi d'informazione di massa, di audiovisivi, il caso italiano viene citato, evocato, descritto, analizzato come un esempio da evitare. L'Italia dei media, è stato detto, è un «laboratorio negativo» per l'Europa.

Eppure, anche a sinistra, c'è chi si vanta, orgoglioso, di alcuni primati nazionali: siamo, si dice, il paese a più alto consumo audiovisivo pro capite del mondo; siamo, si afferma, il paese che dispone del 30% delle emittenti planetarie; siamo, si attesta, il paese a maggior consumo assoluto di tv, subito dopo gli USA (che hanno, però, cinque volte la nostra popolazione); siamo, si documenta, il paese che, con poco meno di mille emittenti televisive per 58 milioni di abitanti, presenta la più alta intensità relativa nel rapporto emittenti/abitanti (1/58.000); e via enumerando.

A questi 'primati' se ne accompagnano tuttavia altri, meno citati, meno orgogliosamente esibiti. Siamo, negli ultimi quindici anni, il paese che ha perduto più spettatori cinematografici di tutto il mondo (1975: 514 milioni di biglietti; 1988: 95 milioni di biglietti); siamo, in Europa, il paese con il maggior affollamento pubblicitario in tv (850.000 spot – 600.000 secondo altre fonti – sui teleschermi italiani nel 1988; 135.000 sui teleschermi francesi), benché con relativamente 'basse' entrate pubblicitarie (8.000 miliardi in Italia, 12.000 miliardi in Francia); siamo il paese industriale europeo a più alta importazione di 'beni audiovisivi' (1988: *import* per 490 miliardi di lire) e a più vistoso dislivello nella specifica bilancia dei pagamenti (poiché nel 1988 abbiamo esportato audiovisivi per appena 92 miliardi di lire, il rapporto è un terzomondistico 1/5); siamo l'unico paese europeo dove sia consentita, *ad libitum*, in assenza di qualsiasi legge o regolamentazione o anche soltanto certezza giurisprudenziale, l'interruzione pubblicitaria dei

film teletrasmessi (10/12 interruzioni di 5/10 spot cadauna in un film programmato in *prime time*), e dove conseguentemente il 'valore' di un film programmabile in prima serata *quale mero supporto pubblicitario* si aggira sui 2,5 miliardi di lire.

La patologia di tale quadro complessivo è andata emergendo vistosamente nel primo quadrimestre del 1989, in ragione di due diverse, ma concomitanti, prospettive politiche – quella nazionale, immediata, e quella europea, successiva al 1992 – e a seguito di una serie di eventi che hanno mosso e commosso l'orizzonte mediologico italiano, tra fine gennaio e inizio marzo 1989: la polemica sugli spot; l'annuncio di un disegno di legge sulla cinematografia; il dibattito sulla legge Mammi per la regolamentazione dell'emittenza televisiva; l'accordo Cecchi Gori/Fininvest; la concentrazione Mondadori-De Benedetti/Repubblica-L'Espresso.

L'ultimo degli 'eventi', quello che ha investito, tra fine marzo e inizio aprile, il settore dell'informazione a stampa è infatti servito a dimostrare, anche ai più scettici, come – malgrado le differenze tecnologiche che diversificano le soluzioni (fino a renderle spesso contrastanti, e talora conflittuali, tra loro) – vi sia una profonda unità problematica in quel comparto mediologicamente assai articolato e complesso che comprende l'informazione a stampa e quella audiovisiva, lo spettacolo cinematografico e quello televisivo, la radiofonia e il giornalismo, i rotocalchi stampati e quelli televisivi, il comparto dei media, insomma.

D'altronde, sempre tenendo presente l'insieme degli eventi mediologici del periodo, è agevole accorgersi come moltissime delle questioni sul tappeto abbiano indissolubili interconnessioni: tal che appare arduo, se non del tutto illusorio, programmare e praticare soluzioni parziali, settoriali, sub-mediologiche, insomma, che puntino unicamente alla specificità del singolo medium e ignorino le interdipendenze del comparto. Valga per tutti l'esempio di quello che è d'altronde un relevantissimo problema, macroscopicamente evidenziatosi, appunto, nel primo quadrimestre del 1989: le concentrazioni monopolistiche. È noto quale sia la situazione in ambito televisivo. Il duopolio Rai-Fininvest si divide l'85% dell'*audience* televisiva (Rai: 48; Reti Fininvest: 38) e poco meno del 70% della torta pubblicitaria (Reti Fininvest: 38,15; Rai: 29,51), anche se il totale degli spot teletrasmessi da Canale 5 (gennaio-novembre 1987: 114.823), Italia 1 (gennaio-novembre 1987: 86.315), Retequattro (gennaio-novembre 1987: 83.769), ovvero dalle

tre reti Fininvest (284.817 spot complessivamente, oltre 2.000 ore di pubblicità), è all'incirca (gennaio-novembre 1987: 58.651 spot sulle tre reti Rai = 426 ore di pubblicità) cinque volte quello della tv pubblica.

È altrettanto noto, dopo l'ultimo riassetto che ha investito il gruppo editoriale di «Repubblica» e de «L'Espresso», che, nel mercato dell'informazione stampata, il gruppo Rizzoli e il gruppo Mondadori occupano, rispettivamente, il primo (con 1.673.000 copie) e il secondo (con 1.032.000 copie) posto nel mercato dei quotidiani, il secondo (con 2.317.000 copie) e il primo (con 2.713.000 copie) posto nel mercato dei settimanali, il primo (con 1.503.900 copie) e il secondo (con 1.410.900 copie) posto nel mercato dei mensili, configurando anche in questo campo una situazione di duopolio, benché meno totalizzante che nel caso del duopolio televisivo data la non irrilevante presenza settoriale di altre forze (tra i quotidiani, il gruppo Monti-Pesenti, il gruppo Ferruzzi, il gruppo Berlusconi; tra i settimanali, il gruppo Berlusconi e il gruppo Rusconi; tra i mensili, il gruppo Rusconi e il gruppo Berlusconi), tanto che quello ormai dominante l'informazione stampata potrebbe essere definito un duopolio in un ambito tetra- o esapolistico.

È meno noto, certamente, che, proprio mentre s'andava perfezionando l'operazione Mondadori-Espresso, il cinema italiano assisteva, semimuto e quasi totalmente impotente, al primo configurarsi, in periodo postbellico, di un assetto produttivo-distributivo nettamente, e apertamente, monopolistico. Il Cecchi Gori Group (le società Silver, Tiger, Classic ecc., tutte saldamente nelle mani di Mario e Vittorio Cecchi Gori, padre e figlio), già noto per avere tempo addietro concluso un contratto multimiliardario e pluriennale con la Rai, ha infatti precedentemente stipulato un contratto per centinaia di miliardi, e per un lungo periodo, con la Fininvest, impegnandosi (come già con la Rai) alla produzione di decine e decine di film per molti anni e avendone in cambio non soltanto sicurezza nei finanziamenti ma anche negli sbocchi sul mercato cinematografico, dove la Fininvest è direttamente entrata acquisendo (sotto varie forme contrattuali) il controllo di circa 280 sale cinematografiche variamente dislocate nel territorio italiano.

Orbene, neppure a un osservatore superficiale può sfuggire che in queste tre diverse situazioni oligopolistiche sono in gioco, sovente, molto sovente, quasi sempre, gli stessi nomi: Berlusconi, Agnelli, De Benedetti,

Gardini. Per quanto ciascuno abbia interessi prevalenti in un settore piuttosto che in un altro, tutti hanno interessi – già ampiamente sviluppati, o in via di sviluppo – negli altri due settori: benché ‘esemplare’ forse più degli altri, il caso di Silvio Berlusconi non è affatto unico. Se è vero – come è vero e ha recentemente affermato il garante dell’editoria, Santaniello – che in Italia stiamo attraversando una «prolungata fase costituente dell’informazione e delle comunicazioni di massa» è però altrettanto vero che la «fase costituente» - avviata negli anni Settanta – deve ormai essere rapidamente chiusa, che tutti i rischi possibili sono stati oramai sperimentati, che tutti i vantaggi possibili della *deregulation* sono stati ormai assorbiti; e che l’ulteriore prolungarsi di questa situazione ‘sregolata’ – ovvero regolata dalla legge del più forte, del più furbo e del più fornito di entrate clientelari nei partiti – rischia di trasformare la *deregulation* in una nuova ‘regola’ stabilita soltanto all’insegna degli interessi privati, e di concludere in tale degradato e degradante modo la «fase costituente». Occorre dunque, e al più presto, legiferare: proprio per realizzare un vero pluralismo in ciascuno, e in tutti e tre i settori mediologici (cinema, stampa, radio-televisione); per favorire sinergie multisettoriali che non si trasformino in meri assorbimenti di potenziali espressivi e di lavoro di un settore da parte di un altro; per regolamentare la questione pubblicitaria e quella dell’emittenza locali, i limiti antitrust degli assetti proprietari (in ciascuno e in tutti e tre i settori mediologici) e il ruolo pur sempre centrale della Rai-tv, i rapporti fra informazione stampata e informazione radiotelevisiva, fra cinema e televisione ecc.

In verità, di leggi settoriali – ovvero sul cinema, sulla emittenza tv e sull’editoria – si parla da tempo. È relativamente recente la richiesta di una nuova legge sull’editoria, la cui necessità – autorevolmente sottolineata dallo stesso Santaniello – è stata messa in luce proprio dalla inadeguatezza del vigente sistema, dove, a tacer d’altro, appare palesamente fuori della realtà che, per valutare il carattere eventualmente monopolistico di una concentrazione editoriale, vengano prese in considerazione soltanto le tirature della stampa quotidiana e non quelle della stampa settimanale. Pluriennali sono invece le richieste di leggi sul cinema e sulla emittenza (radio)televisiva.

Nel cinema, la legge su cui tutto viene regolato – inclusa l’applicazione della legge Lagorio del 1985, detta ‘legge madre’, perché avrebbe dovuto essere seguita da altrettante ‘leggi figlie’ su cinema, musica e teatro – risale al 1965. Essa appariva già vecchia all’inizio degli anni Settanta, allorché

in effetti ebbe inizio la lunga serie di (vane) richieste, e la commisurata serie di (vane) promesse, d'una 'nuova' legge, adeguata a una realtà del cinema e a un rapporto fra il cinema e gli altri media, radicalmente diversi da quelli del 1963-1965, il biennio in cui la legge attuale fu pensata, discussa e varata. Quando, nel 1976, la sentenza n. 202 della Corte Costituzionale aprì lo spazio, né allora né successivamente regolamentato, all'emittenza televisiva privata, e le tv private presero a vampirizzare il cinema quale principale fonte di programmi del palinsesto, fu chiara per tutti l'urgenza di una legge sul cinema che tenesse conto di questo nuovo aspetto del problema e in qualche modo lo regolamentasse, tutelando l'autonomia e la specificità della decima musa o della settima arte (come era stato chiamato nell'età dell'oro). Ma da allora non è successo assolutamente nulla, per quanto la situazione del mercato cinematografico italiano e del cinema italiano nel proprio stesso mercato sia andata peggiorando di anno in anno, in termini merceologici ed estetici, produttivi e finanziari, qualitativi e quantitativi.

Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini: quello che non era riuscito ai governi centristi degli anni Cinquanta, che avevano in gran dispetto il cinema italiano – il quale, a sua volta, non li amava affatto – ma non riuscirono a distruggerlo, pur spegnendone la generosa ispirazione immediatamente postbellica, è invece riuscito ai governi 'aperti a sinistra' degli anni Settanta e Ottanta, quando a reggere il dicastero di via della Ferratella sono stati chiamati, maggioritariamente, ministri laici e socialisti. Una classe politica attenta soltanto ad accarezzare, incrementare, accattivarsi, occupare il sistema televisivo, ha lasciato che esso si sviluppasse essenzialmente a spese del cinema; ha fatto sì che, come una sanguisuga, la tv – soprattutto la tv privata – succhiasse al cinema molto più dei quattro quinti della sua linfa vitale; ha assistito con complice indifferenza, se non con partecipe godimento, al rapido massacro di una cultura e di una forma espressiva; ha permesso, forse anzi voluto, che una struttura industriale, da sempre debole in Italia, come quella cinematografica, diventasse completamente subalterna a quella, infinitamente più forte, del video; ha consentito che si creasse una situazione mostruosa, per cui – come si è visto nello scorso febbraio, quando, terrorizzati dalle minacce televisive di non comprare più film, qualora la campagna *antispot* avesse vinto, i produttori cinematografici si sono precipitati a firmare un «codice di autoregolamentazione» per cui le interruzioni sarebbero limitate (!!!) a 7 per film, per non più di 21 minuti com-

plessivi – una situazione per cui, si diceva, sono ora gli stessi vassalli cinematografici della tv a chiedere, come i re bantù del secolo scorso ai sovrani ‘imperiali’ delle grandi potenze coloniali, che il vassallaggio continui, che i loro prodotti vengano tagliuzzati, sconciati, deturpati, purché pagati, che le loro modeste imprese restino asservite, purché garantite, che i loro ‘affari’ vengano sistematicamente espropriati, purché remunerati.

In ambito televisivo, dopo la riforma e in assenza di qualsiasi legge organica, la situazione è stata marginalmente e del tutto irritualmente regolamentata da sentenze della Corte Costituzionale (come la n. 826 del 1988) e da succinti decreti legge ‘personalizzati’ (come la legge n. 10 del 1985, più conosciuta come ‘Berlusconi bis’), fra l’altro ampiamente disattesi (nessuna ‘privata’ rispetta la disposizione della ‘Berlusconi bis’, che prescrive di programmare un 40% dei filmati ‘nazionali’; e le associazioni degli autori cinematografici, ricorse all’uopo in giudizio, nel marzo 1986, si sono sentite rispondere dal pretore di Milano che avevano perfettamente ragione, ma che, non prevedendo la norma sanzione alcuna, non c’era niente da fare contro chi non la rispettasse!). Questa situazione da giungla mediologica ha permesso finora il cristallizzarsi di una situazione di indisturbato duopolio; la distruzione sistemica, progressiva, e tuttora perdurante, del mercato cinematografico italiano; l’asservimento totale dell’industria cinematografica ai potentati televisivi; la crescita inflattiva di produzione pubblicitaria caratterizzata dalla più bassa redditività unitaria della Cee; la barbarie delle interruzioni pubblicitarie nel corpo del film; la ideologizzazione dell’*audience* e la interpretazione automatica dei dati ‘quantitativi’ dell’ascolto come dati ‘qualitativi’ della trasmissione. Ma tale situazione ha soprattutto bloccato il nostro artificioso sviluppo televisivo a un livello terzomondista da civiltà *compradora*, tutto concentrato sui consumi di prodotti o extra-televisivi (i film del ‘cinema’) o importati (quasi tutti dagli Stati Uniti), e pochissimo mirato a una produzione audiovisiva, e specificamente televisiva, ‘nazionale’.

Basteranno, a tal proposito, alcuni dati: mentre la programmazione di film ‘cinematografici’ sulle tre reti pubbliche è del 10% su Rai Uno, del 19,2 su Rai Due e del 14,5 su Rai Tre, sulle tre reti Fininvest essa va dal 16% di Canale 5 e Italia 1, al 23,2 di Retequattro; se poi ai film ‘cinematografici’ si aggiungono i telefilm (10%, 18,7, 4,7 sulle tre reti pubbliche; 39,9%, 45,4, 55,4 sulle tre reti Fininvest), passiamo dalla media film/telefilm del 25,8%

sulle tre reti pubbliche a quella del 65,8 sulle tre reti di Berlusconi. Ma la grande maggioranza dei film 'cinematografici' e la stragrande maggioranza dei telefilm sono stranieri (leggi *made in USA*). Ed è soprattutto a essi che va attribuito il patologico dislivello fra programmi autoprodotti e programmi acquistati che caratterizza le tre maggiori reti private (Canale 5: 38,2% contro 61,4; Italia 1: 21,5 contro 78,5; Retequattro: 11,9 contro 88,1) rispetto alle tre reti pubbliche (Rai Uno: 75,8% contro 22,4; Rai Due: 60,2 contro 37,9; Rai Tre: 80,5% contro 18,8), dislivello che peggiora ulteriormente (con un denominatore sempre oltre il 90%) per le altre tv private.

I danni socioculturali che questa terzomondizzazione dei nostri (tele)schermi (cine)televisivi comporta sono incalcolabili. In effetti noi ci troviamo oggi di fronte a una seconda, e molto più possente, e molto meno storicamente motivata, 'americanizzazione', dopo quella immediatamente postbellica, a suo tempo veicolata soprattutto dal cinema hollywoodiano. Sono ormai alcuni anni che il nostro telespettatore medio vive giornate fatte di realtà italiana e la sera, a casa, aperto il televisore, vive sogni americani (con varianti nippo-brasiliane), popolati dagli eroi di *Dallas* o di *Dynasty*. Bisogna essere ciechi – o irresponsabili, se si è uomini di governo – per non vedere che è in atto un fenomeno di autentica espropriazione della cultura nazionale; per non intendere che quello cui stiamo assistendo è un lento, progressivo imbarbarimento del nostro immaginario; per non percepire, insomma, che uno dei risultati della *programmata deregulation* televisiva – e del conseguente vezzo delle tv private di non produrre che irrisoriamente autonomi programmi, provocando soprattutto *consumo di programmi* (più agevolmente) acquisiti dall'estero (con tanto di spazi pubblicitari predeterminati) – è una 'deculturalizzazione' di strati sempre più larghi della popolazione.

Il problema delle comunicazioni di massa, e in particolare degli audiovisivi, è oggi soprattutto: a) impedire che le cosiddette 'sinergie' si trasformino in un asservimento del cinema alla tv e in una prevalenza schiacciante della informazione televisiva sull'informazione giornalistica, favorendo uno sviluppo del medium più forte non a spese dei media più deboli; b) favorire una produzione audiovisiva europea ponendo in qualche modo freno all'attuale dipendenza coloniale dal prodotto statunitense; c) contestare la nuova teologia dell'*audience* e difendere l'integrità dell'opera dalle manomissioni tecnologiche, censorie e pubblicitarie. E che i nodi prin-

cipali siano questi, l'ha ormai capito tutta l'Europa. Nel settembre 1988, infatti, a Delfi, nell'incontro più significativo dell'Anno europeo del cinema e della tv, centinaia di artisti, scrittori, musicisti, narratori, scienziati, docenti universitari, oltre che, si capisce, cineasti e teleasti, hanno sottoscritto – a nome di trecentomila operatori europei dell'audiovisivo – una Carta dei diritti che sviluppa in quattordici punti quei tre temi, esprimendo forti preoccupazioni per l'avvenire degli audiovisivi d'Europa e rivendicando – oltre al diritto (dei cittadini) di conoscere, (del pubblico) di scegliere, (degli autori) di esprimersi, *in piena libertà* – la necessità: di fronteggiare i potentati economici e politici che controllando i media confiscano i diritti meno tutelati; di combattere il progressivo affievolirsi delle identità culturali europee; di imporre una *libera e autentica* circolazione delle idee, informazioni e opere; di impedire la censura, le ingerenze, le manipolazioni in nome della politica e del commercio; di opporsi a che le ragioni del profitto invadano in modo sempre più totalizzante gli spazi della cultura; di non permettere alle tv commerciali di «deviare dalle loro finalità le opere della cultura trasformandole in veicoli pubblicitari»; di non accettare più che «con il pretesto di assicurare programmi agli spettatori, si vendano spettatori alla pubblicità».

Il *Leitmotiv*, retorico e politico, della Carta di Delfi – che con le firme di intellettuali provenienti da venti paesi d'Europa (non solo dall'Europa dei Dodici, si vuol dire), è stata ritualmente consegnata al presidente dell'Anno europeo, Simone Veil – è la frase, indirizzata ai governi, dopo l'indicazione di ogni punto: «Questo è responsabilità vostra». Ma è un richiamo che non ha avuto proprio alcuna eco, tutt'altro anzi, presso il governo italiano, il cui successivo comportamento a Bruxelles, fra il febbraio e l'aprile del 1989, quando si è trattato di discutere in sede comunitaria il progetto europeo definito *Télévision sans frontières*, è stato da repubblica bananiera, pronta a difendere i diritti di tutti meno quelli della collettività nazionale. Così, per bocca del proprio Ministro delle Politiche comunitarie, Antonio La Pergola, l'Italia si è opposta al riconoscimento comunitario del diritto d'autore, al divieto comunitario di effettuare interruzioni pubblicitarie nella teletrasmissione di film salvo che ogni 45 minuti, alla prescrizione di una «quota antenna» del 60% riservata ai prodotti audiovisivi comunitari. Il tutto mentre in Italia autori e critici protestavano, in Germania i cineasti erano costernati, e in Francia oltre quattrocento professionisti dell'*audiovisuel* indirizzavano a Mitterrand un appello pubblico protestando contro le

(in)decisioni di Bruxelles, sulle quali l'Italia – pur non essendo sola – ha fatto la parte della Jena, rappresentando in modo assolutamente puntuale non già gli interessi della collettività nazionale, o anche soltanto quelli dell'emittenza pubblica, bensì quelli di Silvio Berlusconi, l'unico infatti che, su quanto stabilito, o meglio sul *nulla* stabilito a Bruxelles si è dichiarato soddisfatto.

A sinistra, fra le posizioni nettamente antispot (e avverse alla legge Mammi) del Pci e le posizioni nettamente filoberlusconiane (e di attenzione alla legge Mammi nella misura in cui non lede il duopolio Rai Tv/Fininvest) del Psi, non sembra possibile, al momento, alcun dialogo.

Eppure, in vista del 1992, non c'è più molto tempo, mentre la specifica situazione italiana richiede interventi (in tutti e tre i campi mediologici: cinema, televisione e stampa) che, se ieri erano opportuni, adesso sono urgentissimi, anzi drammaticamente improcrastinabili.

La questione di fondo, comunque, riguarda noi e l'Europa di cui dovremmo far parte; e nei cui confronti – come inizialmente si diceva – l'Italia ha fatto finora da «laboratorio negativo». O usciremo dalla nostra posizione di colonia mediologica soddisfatta, di repubblica *compradora* del Terzo Mondo dei media, di riserva di caccia grossa per imprenditori d'assalto dotati di buone entrate politiche e cominceremo a pensare, e a essere anche noi Europa, vale a dire un qualcosa che si incunea, autonomamente, fra il dominio nipponico dello *hard* audiovisivo e il dominio americano del *soft*, oppure il nostro paese diventerà il fanalino di coda, se non il peso morto, dell'Europa dei media, irreversibilmente immerso nel nuovo medioevo di una ingannevole modernità tecnologica.

Non c'è molto tempo per una scelta attiva. Dopo, cioè fra non molto, potremo più solo essere scelti.

(1989)

Il cinema trasmesso dalla tv

Un paio di anni fa, partecipando a un affollato incontro fiorentino sul cinema europeo (dove inevitabilmente, e non solo per italico vizio, si parlò molto di cinema italiano), l'allora Presidente della Rai-tv, Enrico Manca, stupì i presenti. Nel rievocare la spietata battaglia che, dal 1976 in poi, lungo un quindicennio, si era svolta in quella che egli stesso definiva la «giungla dei media», Manca affermò che la fase cruenta di quella lotta senza quartiere durata tre lustri andava forse concludendosi, ma che era doveroso riconoscere che essa aveva lasciato sul terreno un cadavere illustre e per il cui certificato di morte non erano necessarie autopsie: il cadavere del Cinema Italiano. Vi furono brividi, fra i presenti. E, se qualcuno reagì con irritazione, molti presero l'affermazione per quello che era: la (troppo) tardiva, ma autorevolissima, certificazione di uno stato di cose, che non pochi uomini di cinema erano andati per anni (vanamente) sottolineando, in scritti e in discorsi; sistematicamente scontrandosi, nei casi migliori, con l'atteggiamento di sufficienza e con i sorrisi di compatimento, nei casi peggiori (e più frequenti), con il rabbioso furore e l'aspra reazione dei grandi potentati televisivi, pubblici e privati, e dei circoli politico-partitici che ne tutelavano gli interessi, magari ammantandosi, complice qualche *nouveau philosophe* e/o *nouveau sociologue*, di (falsa) ideologia della modernità e tacciando di 'khomeinismo culturale' gli obiettori.

Quel che semmai andava aggiunto alla clamorosa affermazione di Manca è che, se, grazie alla quindicennale guerra mediologica, il cinema italiano era cadaverico, non è che la tv italiana crepasse di salute. Nei tre lustri di abnorme moltiplicazione delle emittenti televisive e di ipertrofia quantitativa dei programmi, era andato infatti perentoriamente affermandosi, soprattutto nelle 'private' ma non senza relevantissime ripercussioni nei tre canali pubblici, un modello di televisione *compradora*: i cui palinsesti, da vero e proprio 'terzo mondo dei media', erano maggioritariamente occupati da prodotti tv d'importazione (come gli infiniti seriali *made in USA*, o, in minor misura, le telenovelas *made in Brazil* e i programmi *made in Japan*), o dalla

trasformazione in 'programmi' di prodotti costituzionalmente estranei alla specifica produzione televisiva (come appunto i film degli archivi cinematografici, storicamente realizzati per la sala, il grande schermo, e la definizione della pellicola). In altri termini l'uso parossistico del cinema in tv aveva potentemente contribuito – assieme al sistematico ricorso all'importazione dall'estero di programmi televisivi – a determinare la triste specificità mediologica del 'caso Italia': un paese che, nello sviluppo del *broadcasting*, aveva – in proporzione alla sua estensione e popolazione – il primato quantitativo mondiale: ma che, nello sviluppo della produzione di beni specificamente televisivi, toccava punte sproporzionatamente modeste e si allineava irreversibilmente in una situazione di dipendenza mediologica, e specificamente televisiva, anch'essa da primato planetario.

Il punto fondamentale è, in ogni caso, che il clamoroso riconoscimento di Manca, è servito ad autorevolmente arricchire, in questi due anni, la già cospicua documentazione che gli uomini di cinema sono andati producendo a ministri e partiti, per convincerli a fare qualcosa per il cinema in Italia e per il cinema italiano (vanamente: ch  la 'legge Mammi' ha modificato poco in materia e la legge Carraro/Tognoli, «provvedimenti urgenti sulla cinematografia»,   stata presentata come «urgente», appunto, a fine estate 1989, ma   ancora di l  da venire!). Ma non   servita come primo gesto, storico-ideologico, di un cambiamento di politica: e nel rapporto tv/cinema tutto   sostanzialmente continuato come prima. Salvo, da un lato, una apprezzabile diminuzione delle interruzioni pubblicitarie presso le 'private'; e, dall'altra, la nascita di un canale di pay-tv a programmazione esclusivamente cinematografica.

Basti, all'uopo, sottolineare alcuni dati particolarmente significativi. Il *broadcasting* cinematografico complessivo delle otto maggiori emittenti (Rai Uno, Rai Due, Rai Tre, Canale 5, Italia 1, Rete 4, Odeon TV, Telemon-tecarlo), che nel 1988 era stato di 5.400 titoli, e che nel 1989 aveva avuto un lieve decremento (-3,8%), per altro gi  parzialmente recuperato nel 1990 (+2,1%), ha mostrato nel 1991 una clamorosa impennata del +24%, giungendo a 6.577 titoli (che diventano ben 9.781, se si computa anche TELE+1), ovvero a un'offerta quotidiana di oltre 18 film (circa 27 se si computa anche TELE+1). E con una sorpresa: la lieve flessione di *broadcasting* cinematografico del 1989 (5.193 titoli), e il solo parziale recupero dell'anno successivo (5.304) rispetto alla cifra del 1988, sono esclusivamente

dovuti alle 'private'. Laddove l'incremento di cineprogrammi sulle tre reti pubbliche è costante e ininterrotto: se nel 1975 i film teletrasmessi furono soltanto 128, erano già 309 nel 1980 e 819 nel 1985; giunti quindi a 1.568 nel 1988, aumentano a 1.657 nel 1989, 1.762 nel '90, così incrementando fino ai 1826 del 1991. E, d'altronde, anche le percentuali 'cinematografiche' dei palinsesti parlano chiaro: quella delle tre reti Rai passa dall'11,33% complessivo (con la punta di Rai Due al 16,1%) della stagione '88-'89 al 12,63% della successiva '89-'90 (con nuovamente la punta di Rai Due, questa volta al 17,9%); mentre le tre reti berlusconiane diminuiscono, nello stesso periodo, dal 18,73% (è Rete 4 a tirare su la percentuale con il suo clamoroso 35,2%; ch  Canale 5 e Italia 1, con il loro 10,5% complessivo di film restano sotto le reti Rai) al 14,4% (con Rete 4 scesa al 26,2). Insomma sono proprio le tre reti pubbliche a dare il cattivo esempio: (proprio) quelle reti, cio , che, *appunto in quanto pubbliche*, dovrebbero avere una funzione di positivo esempio trainante verso l'intero panorama dell'emittenza televisiva. A questo punto, tornando alle parole di Manca, il quale a Firenze riconobbe che il corpo inanimato del cinema italiano   rimasto sul terreno della guerra dei networks, che cosa dobbiamo dire; parlare di vilipendio di cadavere?

Naturalmente non abbiamo pi  fiato per ritornare a contestare le pseudoestetiche, le parasociologie e le sottopolitiche di chi prosegue, imperterrito, e ammantato di falso modernismo a sostenere che Cinema e Tv sono la stessa cosa, che il grande schermo e il piccolo schermo si equivalgono, che il salotto di casa   soltanto pi  comodo della sala cinematografica, che senza il denaro della tv il cinema starebbe ancora peggio, che la tv   un grande cineclub che ha acculturato le masse al cinema, ecc. Sono tutte affermazioni in cui, quando non sono radicalmente infondate, la porzione di verit    irrilevante rispetto alla porzione di menzogna, ormai ampiamente dimostrata. Su un punto, piuttosto, conviene ancora una volta brevemente soffermarsi. Ed   che le cineprogrammazioni televisive, lungi dal formare un pubblico cinematografico 'migliore', pi  esigente e pi  raffinato, tendono ad andare incontro (soprattutto mediante le collocazioni in prima, seconda o terza serata) al pubblico 'peggiore', il meno esigente e il pi  rozzo, e anzi, data la loro dimensione di massa, a formarlo a un gusto sempre meno selettivo e sempre pi  eterodiretto. Il mito dell'*audience*, si sa,   stato promosso, nei quindici anni di guerra mediologica, da generica realt  statistica a indiscutibile parametro di qualit , in nome del quale si fanno e

si disfano trasmissioni e rubriche, e si programmano film sul teleschermo.

Così, se prendiamo le ‘mappe’ dei primi 50 film (per *audience*) delle quattro stagioni dalla ’88-’89 alla ’91-’92, ci accorgiamo che poco è mutato e sembra dover mutare nella ‘qualità’ (e prescindendo momentaneamente dalla quantità) delle cineprogrammazioni. Anzi. Nella stagione ’88-’89 fra i primi dieci film trovavamo *Il nome della rosa* (J.-J. Annaud, 1986), *Ritorno al futuro* (R. Zemeckis, 1985), *La mia Africa* (S. Pollack, 1985), *I predatori dell’arca perduta* (S. Spielberg, 1981), *I due carabinieri* (C. Verdone, 1984): nessun capolavoro, per carità, ma trattandosi di film con un ‘ascolto’ fra i 9 e i 12 milioni di spettatori, avrebbe potuto andar peggio. Infatti già peggio nella stagione successiva, la ’89-’90: dopo il film-primato *Io e mia sorella* (C. Verdone, 1987; 12.476.000 spettatori), a parte *L’ultimo imperatore* (B. Bertolucci, 1987) e *Ghostbusters – Acchiappafantasmi* (I. Reitman, 1984), bisogna arrivare verso il 30° classificato per scoprire un prodotto di qualità; né molto meglio va nella stagione successiva, la ’90-’91, dove, a parte il buon inizio di classifica (*Il piccolo diavolo*, R. Benigni, 1988, con 11.224.000 spettatori), prima di incontrare *Mery per sempre* (M. Risi, 1989, 15° con 8.312.000 spettatori), bisogna usare il lumicino se si cerca la qualità. Fra le quattro più recenti stagioni la migliore è certamente l’ultima: dove *E.T. l’extraterrestre* (S. Spielberg, 1981), *Rain Man – L’uomo della pioggia* (B. Levinson, 1988) e *L’attimo fuggente* (P. Weir, 1989) figurano fra i primi dieci. Ma sono eccezioni. La regola, ancora una volta, è quella della paccottiglia grandspettacolare.

Va semmai rilevato un altro fenomeno: di stagione in stagione gli spettatori dei film teletrasmessi tendono a diminuire. Quattro stagioni fa, i primi due film classificati avevano avuto ambedue più di 14 milioni e mezzo di spettatori; tre stagioni fa, i primi due erano tra 11,827 e 12,476 milioni; due stagioni fa il titolo di testa della classifica vantava ancora 11,224 milioni, anche se quello immediatamente successivo era già soltanto a 9,582; nella scorsa stagione, la ’91-’92, il primo e il secondo classificato non superano i 10 milioni e mezzo. Forse la tv sta riuscendo nel capolavoro di non fare amare più il cinema neppure in tv.

(1993)

I FESTIVAL

Due o tre cose che so dei festival

Un giornalista americano incontrato l'estate scorsa al Festival di Taormina mi diceva, divertito ed eccitato dalla stranezza tutta italiana del fenomeno, che, facendo un'inchiesta sui festival cinematografici italiani, credo per l'«Hollywood Reporter», ne aveva contato circa 200. Ma quando fece vedere la lista, a me e a un gruppo di critici italiani con i quali ci trovavamo, ci rendemmo conto che, nel pur minuzioso elenco del nostro collega mancava più di qualcuna tra le manifestazioni cinematografiche, magari minori e minime, di cui, in qualche modo, – chi sapendo della Toscana, chi dell'Emilia, chi della Sicilia, chi della Lombardia o del Piemonte – avevamo notizie. Insomma, per dirla in altri termini, se per manifestazione cinematografica intendiamo ciò che va dalla dimensione internazionale della Mostra di Venezia a quella locale di taluni minieventi, credo che le cinemanifestazioni italiane siano molto più di 200. Fra esse soltanto una settantina fa domanda di sovvenzione – oltreché agli enti locali (Province, Comuni, Enti del Turismo, Aziende Autonome ecc.) e alle Regioni di competenza – al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, a valere sui fondi indicati dall'art. 45 della legge 1213 e successive modifiche. Scorrendo i preventivi di entrata e di uscita di queste circa 70 manifestazioni, cui il Ministero concede contributi per circa 2.500 milioni, si arriva a un totale di entrate preventivate in oltre 18.000 milioni, e a un certo costo medio aggirantesi poco oltre i 250 milioni per manifestazione. Ciò significa, come mi è già accaduto di scrivere – e come ho fatto notare intervenendo a Porretta Terme, al convegno organizzato dalla Mostra Internazionale del Cinema Libero, il 21-22-23 novembre – che, ammesso, per comodità di ragionamento, che i consuntivi siano più o meno simili ai preventivi, l'intervento dello Stato incide, sul costo di questa settantina di manifestazioni che lo richiedono, per il 14%, mentre l'intervento regionale e locale incide per l'86%. Tuttavia, come si è detto, le cinemanifestazioni annualmente svolgentisi nel nostro variopinto paese sono più di 200: quindi, come minimo, a quella settantina che più sopra abbiamo ricordato, bisogna aggiungerne almeno altre 130. Non abbiamo a disposizione

un elenco completo ed è pertanto difficile, non conoscendo la tipologia di ciascuna manifestazione, stabilire quale possa essere il bilancio medio di questi altri 130 eventi, che, solo per comodità, definirei 'minori'. Ma riterrei equo, e comunque non completamente infondato, stabilire un costo medio ammontante a un terzo di quei 250 milioni, che, su base invece documentata, costituiscono il gruppo delle 70 manifestazioni che, anche qui solo per comodità, definirei 'maggiori': un costo medio, insomma, di 85 milioni ciascuna, che porterebbe il costo complessivo delle cinemanifestazioni 'minori' a oltre 11.000 milioni. Ad aggiungere a quegli abbondanti 18.000 milioni delle settanta manifestazioni 'maggiori' gli abbondanti 11.000 delle 130 manifestazioni 'minori', arriviamo ad avere – per via induttiva, ma in modo niente affatto lontano dal vero – una spesa complessiva italiana per festival cinematografici e affini di circa 30 miliardi. Confesso di essere convinto – conoscendo, ad esempio, a Nord, al Centro e a Sud, comuni che per dei festival estivi spendono fior di milioni – che tale cifra sia approssimativa soltanto per difetto. Ma teniamola, comunque, per buona.

Questa cifra ci serve, infatti, a enucleare un problema, che a Porretta Terme abbiamo già sintetizzato: il Ministero dello Spettacolo non concede ai cinefestival italiani che l'8% di quanto essi spendono, essendo invece il 92% – assommante ad almeno 27.500 milioni – proveniente da Regioni, Provincie, Comuni ecc. Se ciò è vero – e ripeto il mio convincimento che non lo sia, soltanto per difetto – ne discendono due conseguenze. La prima è che lo Stato investe male il proprio denaro: nel 1985 esso ha concesso sovvenzioni dai 100 milioni in su soltanto a sette manifestazioni (Mostra di Venezia, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Festival dei Popoli, Europa Cinema, Platea Estate, Taormina Arte, David di Donatello); dai 50 milioni in su soltanto a 3 (Giffoni Valle Piana, Roccella Jonica, Bergamo Film Meeting); dai 25 milioni in su, a quindici manifestazioni; il resto va 'a pioggia', con sovvenzioni tra i 5 e i 20 milioni, a oltre una cinquantina di 'festival', 'rassegne', 'giornate', 'incontri', variamente dislocati e caratterizzati.

Queste sovvenzioni più basse – con qualche eccezione, si capisce – oscillano fra due opposti: a volte costituiscono una percentuale del tutto irrisoria rispetto a relevantissimi contributi locali e regionali; a volte costituiscono una percentuale schiacciante rispetto a irrilevanti contribuzioni regionali e locali. In ambedue i casi c'è qualcosa che non va: in uno la sovvenzione statale si aggiunge, marginalmente e improduttivamente, a uno

sproporzionato cumulo di sovvenzioni locali e dimostra un inutile interesse minimo del centro, rispetto a un interesse massivo della periferia; nel secondo la sovvenzione statale sostituisce una quasi inesistente sovvenzione locale e dimostra che l'interesse dello Stato non trova localmente alcun riscontro. Ciò significa che, in ogni settore dei finanziamenti sull'art. 45 della legge 1213 ma soprattutto nel campo delle sovvenzioni medie e medio-basse (solo perché sono le meno controllate, per il resto non è affatto detto, anzi tutt'altro, che nelle *zone alte* vada tutto bene), è imperativa una revisione dei criteri di assegnazione dei contributi statali: che debbono essere più selettivi, più consistenti nei casi di manifestazioni effettivamente rilevanti, meno surrogatori di un interesse locale a volte inesistente (sovente perché è l'evento che non esiste, né culturalmente né spettacolarmente), meno improntati al principio dell'accontentare tutti, sia pure con quattro paghe per il lezzo. Ovviamente non dovrà essere l'ammontare della sovvenzione (finora data) la base del criterio selettivo, bensì l'effettivo rilievo della manifestazione. Ma, quando vediamo distribuire manciate di milioni (a volte, però, anche decine di milioni) a manifestazioni che nessun giornalista ha mai sentito nominare, nessuno studioso conosce, che nessun cronista, neppure locale, valuta degne di un qualche interesse, abbiamo la netta sensazione dello spreco. Sono anni, ormai, che dapprima qualche isolato commissario, poi strati sempre più ampi della Commissione centrale, dal 1984 l'intero consesso all'unanimità, chiedono al Ministero dello Spettacolo nuovi criteri, e soprattutto una seria e meditata 'politica delle sovvenzioni'. Credo che sia giunto, ormai, il tempo di realizzare questo rinnovamento.

Tuttavia – e questa è la seconda conseguenza dell'iniziale esposizione di cifre – tale rinnovamento, se isolatamente attuato, innoverebbe molto poco, visto che la stragrande maggioranza del denaro pubblico che va alle cinemanifestazioni non è statale, bensì regionale, provinciale, comunale ecc. ecc. Voglio dire che, se fosse anche mirabilmente razionalizzata l'assegnazione dei 2,5 miliardi statali, restando del tutto irrazionale, casuale, clientelare, immotivata l'assegnazione di quegli altri 27,5 miliardi di pubblico denaro, non cambierebbe sostanzialmente nulla, o cambierebbe solo assai marginalmente. In altri termini, la questione dei finanziamenti 'statali' ai festival non riguarda che assai parzialmente le erogazioni di 'pubblico denaro' che giungono ai festival stessi.

Se indebitamente privilegiata, o peggio scompostamente agitata, essa

rischia anzi di occultare il vero problema: cioè di servire da cortina fumogena a situazioni di potere, a coaguli di interessi, a complicità locali che continuerebbero a esistere al 92%, anche se si rivedesse tutto nell'ambito dell'8%. E il vero problema è che occorre una 'politica pubblica' – statale ma anche regionale e locale – delle istituzioni e delle manifestazioni cinematografiche: una 'politica' che, pur non discutendo le autonomie regionali e locali, si attesti però su alcuni punti fermi, alcuni principi, alcuni criteri, che non contraddicano – anzi non annullino – in Sicilia o in Lombardia, ciò che si deve fare a Roma, anche se è forse qui che bisogna cominciare.

A Porretta Terme, a quanto ho letto dai resoconti, e come io stesso avevo accennato nella sola mattina in cui sono stato presente, è stato detto che vanno privilegiate soprattutto, o forse soltanto, le manifestazioni che abbiano non generiche caratteristiche culturali. Cosa si vuol dire? Una classifica fra festival, questo 'più', quello 'meno' culturale? Non credo proprio: non sarebbe semplice stabilirlo. Allora, la presenza di una 'linea' culturalmente definibile e definita? Non credo neppure: almeno a parole, tutte le duecento cinemanifestazioni dicono, e giurerebbero, di averla. La verità è invece che una manifestazione ha spessore culturale in senso proprio, se è il punto d'arrivo di un costante e durevole processo culturale, di studio, di analisi, di documentazione; se poi costituisce essa stessa un momento di dibattito culturale, di studio, di analisi, di documentazione; e, se, soprattutto, essa sollecita, promuove, ingenera, altrove e da parte di altri, elaborazioni culturali, studi, analisi, documentazione. Insomma: se essa contribuisce in modo non effimero, non casuale, non approssimativo ad arricchire la conoscenza e la coscienza del cinema. Non si tratta tanto di svolgere o meno le ormai un po' mitiche «attività permanenti», che possono anche essere produzioni di altrettanta aria fritta. Si tratta, invece, di fare sì che le manifestazioni a periodicità ricorrente non costituiscano uno sporadico segno di vita di pochi giorni; ma siano il momento pubblico, secolare, spettacolare se si vuole – di verifica, comunque – di un'attività di studio non saltuaria e non stagionale. L'idea, degna di discussione, è che i contributi di pubblico denaro – statale, regionale, provinciale, comunale ecc. – debbano andare soprattutto a questo tipo di attività, le quali si trovano fra l'altro a surrogare una ricerca che ragioni strutturali, organizzative e finanziarie rendono scarsamente possibile, nel nostro paese, in quel luogo più proprio della ricerca che dovrebbe essere l'Università. Ma va detto che, pur se in ipotesi, fosse

fiorentissima la ricerca universitaria, bisognerebbe ugualmente finanziare queste ‘improprie’ istituzioni per la ricerca: è infatti una caratteristica felicemente italiana, e da difendere a ogni costo, la dialettica di una ricerca policentrica.

E le altre istituzioni festivaliere? Non è affatto detto che debbano smettere di esistere. Se legate non tanto allo studio del fenomeno cinema nella sua complessità diacronica e sincronica, quanto alla spettacolarizzazione dell’esistente cinematografico – in sé del tutto legittima e in qualche modo anche proficua – esse possono avere basi finanziarie nel turismo, nel mercato, nelle sponsorizzazioni, nel pubblico. Che senso avrebbe, altrimenti – oggi, negli anni Ottanta (forse ieri lo aveva, in qualche modo) – finanziare abbondantemente, e interamente con denaro pubblico, rassegne che si limitano, quasi istituzionalmente, a riprese delle ‘prime’ di mercato di appena ieri, oppure alle ‘anteprime’ di quello che il mercato offrirà nell’immediato domani (a volte, letteralmente: con quindici giorni od otto giorni di anticipo, se non in contemporanea)? In questo caso i fondi pubblici fanno soltanto piovere sul bagnato del denaro privato. E la cosa non mi pare rientri affatto nel pubblico interesse; il quale d’altronde non va affatto confuso con l’interesse del pubblico.

Ora io non so davvero se le manifestazioni culturali, che potrebbero rientrare nel novero di quelle che è pubblico interesse difendere e incentivare, siano dieci o più (o meno), le dieci indicate da Alberto Farassino su «la Repubblica» o altre. Certamente, però, non sono né le duecento e passa oggi esistenti e finanziate da Regioni ed enti locali, e neppure la settantina che riceve finanziamenti anche dallo Stato. Sono molte, molte di meno. E quegli abbondanti 30 miliardi che esse costano è possibile spenderli molto, molto meglio: più razionalmente e più funzionalmente. Se si vuole aprire un dibattito sui festival, questo è il nodo da sciogliere. Il resto, quando non è difesa di interessi costituiti, è solo folklore.

(dicembre 1985)

Venezia e la Biennale: riformare la riforma per ricominciare

Dal regolamento della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica:

Art. 6 – Il Consiglio direttivo della Biennale nomina una giuria internazionale composta di personalità del cinema e anche della cultura se notoriamente competenti in campo cinematografico, con esclusione di quante abbiano collaborato alla creazione di opere in concorso o siano interessate alla loro utilizzazione. Anche il presidente della giuria è nominato dal Consiglio. Il voto del presidente della giuria, in caso di ripetuta parità, ha valore doppio. Ai lavori della giuria potrà assistere il direttore della Mostra con funzioni consultive in materia di regolamento e di prassi.

Lasciamo pure perdere le molte stranezze logiche e sintattiche di questo articolo («personalità del cinema e anche della cultura»: come se il cinema non fosse cultura! «Esclusione di quante abbiano collaborato alla creazione»: il che lascia qualche pertugio aperto per chi abbia collaborato ai film ma non *alla creazione*! «Esclusione di quante [...] siano interessate alla loro utilizzazione»: frase indistinta e generica, che può creare qualche grosso problema, ad esempio l'obbligo d'escludere un critico di aperta professione cattolica di fronte a un film evangelico alla cui utilizzazione egli fosse, per così dire 'ideologicamente', interessato!), lasciamole perdere, anche se un alto consesso, quale è il Consiglio direttivo biennalesco, potrebbe scrivere meglio, o per lo meno evitare le incongruenze.

Ma una cosa è indubbia in quell'art. 6: alla possibilità di nominare presidente della giuria un membro del Consiglio direttivo, anzi un membro del suo 'esecutivo', i padri regolamentanti non ci avevano proprio pensato! Altrimenti perché mai il direttore della Mostra, poveraccio, dovrebbe assistere alle riunioni giurate, quale consulente di una giuria presieduta da uno che il regolamento lo conosce meglio di lui, visto che ne è ufficialmente uno dei promulganti? Perché, insomma, Biraghi dovrebbe fare da consulente a Rondi che già gli si è imposto come presidente della giuria?

Smettiamo di ridere e prendiamo il più recente microevento biennalesco per quello che è: un dato sintomatico. Trenta anni fa, quando pure la

Dc dominava incontrastata e il centrismo era l'ideologia al potere, un evento siffatto – il Consiglio direttivo della Biennale che nomina presidente della giuria di una manifestazione concorsuale che il Consiglio direttivo ha promulgato, un membro dello stesso Consiglio direttivo – un evento siffatto, si diceva, non sarebbe stato assolutamente possibile: alla prima indiscrezione giornalistica (non necessariamente pubblicata sull'«Avanti!» o su «l'Unità»; anche soltanto filtrata su un quotidiano della sera o su un foglio locale), perfino le intenzioni sarebbero state negate e il progettuoło sarebbe stato accantonato per sempre.

Trenta anni dopo questo gesto è possibile, non suscita reazioni e resta incontestato per la sola ragione che lo statuto dell'Ente e il regolamento della Mostra non lo interdicono: quasi che il buon gusto fosse questione statutaria o regolamentare; e come se non risultasse comunque, da sempre, un indiscusso principio etico-giuridico generale la rigorosa separazione fra chi ha il potere di decidere e chi è oggetto della decisione, chi amministra e chi è amministrato, chi nomina e chi è nominato, ecc. ecc.! D'altronde – *o tempora, o mores!* – la nomina di un membro del Consiglio direttivo a presidente della giuria internazionale non è che l'ultimo episodio di una prassi consigliare esplosa lo scorso anno, e in base alla quale il Consiglio direttivo ha preso ad attribuire sistematicamente, a membri del Consiglio direttivo stesso, direzioni, manifestazioni, ricerche, convegni, cataloghi e sovrintendenze.

Naturalmente qui non si discute le possibili competenze di questo o quel membro del Consiglio direttivo (per esempio quelle di Rondi nel giudicare film): si segnala soltanto l'assurdità, vistosamente palese, di un ente pubblico, il cui organo decisionale appare endemicamente affetto dal principio di entropia, e più incline a pratiche endogamiche delle antiche dinastie faraoniche. Nessuno scandalo, dunque, visto che non sono più i tempi in cui ci si scandalizza; ma la constatazione di un pluriconfermato dato sintomatico, alla chiusura del quarto quadriennio dopo la riforma.

Lottizzato e gestito come una proprietà privata, lasciato in balia delle camarille politiche e finanziato con il contagocce, contraddittoriamente combattuto fra altisonanti ambizioni internazionali e mortificanti pratiche provinciali, considerato dalla classe politica ora marginale ente inutile ora terra di conquista dove mandare clientele paraintellettuali, politici trombati, 'quadri' in via di sviluppo, sindacalisti con 'hobbies' e qualche professore

amico di famiglia perché un ‘prof.’ non guasta mai, l’ente veneziano, a diciotto anni dalla riforma, è giunto al bivio finale: o si riforma la riforma e si ricomincia daccapo; o è meglio chiuderlo e devolvere i pochissimi fondi di cui dispone alla USL locale.

Si badi bene: quasi nessuna, fra le ragioni che determinarono la firma del 1973 e l’ampio dibattito che la precedette, è venuta meno.

Si voleva allora – e si vorrebbe oggi – dalla Biennale:

- che fosse una grande istituzione internazionale espositiva e di ricerca, operante nell’ambito delle arti e della cultura con particolare riguardo alle arti plastiche e figurative, all’architettura, al cinema, alla musica, al teatro, alla televisione e ai mezzi audiovisivi in generale, ma senza esclusione di altri campi e di altri possibili settori di intervento;
- che, nelle attività espositive, non si limitasse a riecheggiare o a pre-annunciare il mercato, ma fosse qualitativamente diversa dalle esposizioni (rassegne, mostre, festival, ecc.) esistenti e già fin troppo sovrabbondanti in Italia e all’estero, e si ponesse semmai come la istituzione con la quale è possibile ‘esporre’ anche ciò che il mercato non ha ratificato e/o non ratificherebbe;
- che, nelle attività permanenti (ovvero di studio e ricerca), fosse sistematicamente collegata con le altre grandi istituzioni della ricerca, italiane (Università, CNR, fondazioni ecc.) e straniere (europee innanzitutto; ma non soltanto), riuscendo così a essere promotrice o partecipe di grandi progetti internazionali di rilevazione, catalogazione, documentazione, analisi, studio dei fenomeni culturali;
- che, pur doverosamente sottoposta al controllo politico del Parlamento, e a quello istituzionale dei ministeri competenti (ma vi andrebbe aggiunto, a ogni buon conto, il Ministero della Ricerca) fosse sottratta alle dominanti pratiche di ripartizione e lottizzazione interpartitica, e nel suo organo gestionale, e nelle sue direzioni settoriali, e fra i cosiddetti ‘esperti’;
- che, mediante pubblici concorsi, fosse possibile per l’Ente l’assunzione, sia del necessario personale specializzato destinato a occuparsi delle attività espositive nei vari settori (in aggiunta, si capisce, a quello già esistente), sia del necessarissimo personale atto a fare da supporto alle attività permanenti di ricerca e di studio (da verificare anche la possibilità di eventuali ‘comandi’ di personale universitario);

- che fosse liberata dalle maglie paralizzanti del parastato, struttura modellata sulla realtà e sui fabbisogni INPS e abissalmente lontana dalle necessità e dalle prassi di un’istituzione culturale, come dimostra anche l’esperienza del CSC;
- che fosse finanziata secondo modalità plausibili per un ente che deve restare ‘autonomo’. Non può essere costretto a elemosinare sistematicamente i propri diritti presso questo o quel ministero e deve essere messo in condizione di fare piani di attività a medio e lungo termine se vuole sottrarsi alla prigionia dell’effimero;
- che avesse un iniziale fondo di dotazione (100 miliardi?) e un annuale fondo di rotazione (30 miliardi indicizzati?) adeguati a una istituzione che dovrebbe emergere fra le grandi centrali mondiali della cultura moderna ed essere comunque la maggiore istituzione culturale pubblica italiana.

Non credo che queste indicazioni di massima (e le ulteriori che si potrebbero dare lungo la stessa direttrice e prospettiva) siano molto diverse da quelle che nutrivano le migliori intenzioni dei riformatori del ’73 e anche – a quanto so e ricordo – quelle dei più lucidi fra i contestatori del Sessantotto. Personalmente ho sempre continuato a ritenere, in tutti questi anni, che il potenziale della Biennale fosse enorme e la sua realtà effettuale, invece, piccola, piccola così, anche perché immeschinita dai piccoli giochi parapolitici che le si svolgono attorno. E, ogni volta che vedo, e ammiro, l’attività che, più o meno negli stessi campi operativi, svolge il Beaubourg parigino – sorto molto più tardi di Ca’ Giustinian e certamente con minore aura iniziale – deploro le occasioni perdute da Venezia e dall’Italia.

In oltre venti anni diversa è invece la visione dell’organo gestionale che dovrebbe dirigere l’ente. Credo anzi, fermamente, che non pochi dei guai biennaleschi, dal secondo quadriennio in poi, siano derivati dalla pletoricità, dalle rappresentatività sbagliate, dalle partiticità eccessive, dalle infrequenti competenze (vuoi amministrative che culturali) e dalle frequenti presunzioni che hanno afflitto il Consiglio direttivo della Biennale. Tanto più – è anzi questo un punto da non trascurare assolutamente – che talune esigenze di allargamento e diversificazione, democratiche, delle fonti di potere (cioè di designazione dei membri del Consiglio direttivo) sono state poi trasformate – o dalla legge di riforma *in limine* fra il dibattito e l’approvazione, o dalla prassi prevalsa nei diciotto anni della sua applicazione – in

pratiche o in istituti corporativi. È il caso dei «tre membri designati dalle confederazioni sindacali maggiormente rappresentative», quasi sistematicamente confusi con dei sindacalisti. È il caso del «membro designato dal personale di ruolo dell'ente», trasformazione/deformazione meramente corporativa di tutt'altra istanza.

Ma vi sono altre, vistose incongruenze nella struttura gestionale dell'Ente.

Si pensi, ad esempio, alla insensatezza degli undici consiglieri (dodici con il sindaco di Venezia, vice presidente) designati da enti veneto/veneziani, in una istituzione che vuole essere nazionale, anzi internazionale, e che è finanziata (quasi) interamente dallo Stato, il quale designa soltanto tre consiglieri (quattro con il presidente)!

Si pensi, per fare un altro vistoso esempio, a come sia stato finora abbondantemente disatteso quanto prescritto dal comma quinto dell'art. 8 dello statuto, laddove si stabilisce che i componenti designati dai consigli comunale (tre), provinciale (tre) e regionale (cinque), nonché quelli designati dalle centrali sindacali (tre) debbono essere «scelti fra personalità della cultura e dell'arte» («personalità», si badi bene: non semplici operatori!). Sarebbe perfino impietoso (benché forse opportuno) pubblicare l'elenco completo delle 45 «personalità della cultura e dell'arte» designate negli ultimi tre quadrienni dalle quattro fonti! Basti dire che le vere «personalità della cultura e dell'arte», anche in senso molto lato, vi figurano in ristrettissima e schiacciaticissima minoranza. E, d'altronde, non è stato proprio l'attuale presidente dell'ente, Paolo Portoghesi, a lamentarsi pubblicamente – in un dibattito avvenuto a Roma, alla Casa della cultura, nell'inverno del 1988, davanti a 200 testimoni – dei vuoti di competenza del Consiglio direttivo e del fatto che, per talune materie specialistiche, sulle quali pure il Consiglio direttivo era chiamato ad assumere delibere, non vi era nessun consigliere in grado di prendere plausibilmente la parola?

E si pensi, infine, alla vanità del dispositivo previsto dal finale del comma quinto art. 8 dello statuto, in cui si recita che le varie designazioni comunali, provinciali, regionali e sindacali dovranno essere fatte – udite, udite! – «tenendo presenti elenchi proposti dalle associazioni sindacali e professionali a carattere nazionale e dalle istituzioni culturali interessate alle attività della Biennale». Non è quasi mai accaduto che le quattro entità designanti tenessero conto di suddetti elenchi e, le pochissime volte in cui ciò

è parso verificarsi, il procedimento è stato in realtà inverso: prima i potentati settoriali di partito sceglievano il loro designato; poi qualcuna delle associazioni e istituzioni, così variamente e vagamente intese, infilava il nominativo negli elenchi; infine la fonte formale della designazione, eseguendo la prescrizione partitica fingeva di attenersi al suggerimento associativo. Ci vuole ben altro per sconfiggere la partitocrazia!

L'insegnamento che personalmente traggo da tale quasi ventennale spettacolo è:

- Più allarghiamo il Consiglio più il gioco diventa facile. Perciò Consiglio direttivo ristretto a cinque/sette membri: il presidente, il vice presidente Sindaco di Venezia o suo delegato; e cinque membri di chiara fama.
- Più differenziamo le fonti e più complichiamo i meccanismi di controllo dell'opinione pubblica. Perciò basta con i consigli comunali, provinciali, regionali e sindacali, nonché con i rappresentanti del personale. I cinque membri di chiara fama vengano nominati dal governo nell'ambito di terne previamente sottoposte al Parlamento. O viceversa, se si vuole.
- Più ampliamo il Consiglio, più deresponsabilizziamo i consiglieri, che finiscono per essere assenti sistematicamente due volte su tre e per rendere del tutto problematica la convocazione del Consiglio direttivo. Perciò pochi consiglieri ben retribuiti e con la tassativa scadenza del mandato alla terza assenza non giustificata.
- Più rendiamo totalizzanti i poteri del Consiglio direttivo più paralizziamo le direzioni di settore. Allo stato i direttori di settore non possono neppure fare un invito, neppure stabilire un'ospitalità, neppure spedire un fax. Invece al Consiglio direttivo spetta gestire, ai direttori spetta dirigere.
- Più lasciamo informale la nomina degli 'esperti' settoriali, più costoro si trasformano in mera moneta di scambio interpartitica (interna ed esterna al consiglio), senza essere in grado di dare un effettivo, e responsabilizzato apporto alle direzioni di settore. Perciò: o si formalizza statutariamente il ruolo degli 'esperti' nei confronti della direzione di settore e del Consiglio direttivo, li si retribuisce in misura dignitosa, si dà loro una responsabilità o corresponsabilità di cui rendere conto; oppure è meglio abolirli e lasciare che ogni direzione si

avvalga informalmente di chi vuole (come finora è avvenuto con grande, e talora assurdo, impiego di pubblico denaro: si vedano gli ‘esperti’, informali, appunto, del settore teatro).

Last but not least, il buon gusto: essenziale per una istituzione che dovrebbe operare in ambiti dove le questioni di gusto sono primarie. Visto che vi è una obiettiva tendenza dei membri del consiglio direttivo a credere tassativamente possibile tutto ciò che non è tassativamente interdetto, ivi incluso il vizietto di designare sé stessi in cariche e incarichi interni, lo si vieti esplicitamente e in sede di statuto.

Nel frattempo, e in attesa di una riforma della riforma, andrà forse urgentemente chiarito con le buone, all’attuale Consiglio direttivo, che non si può fare proprio tutto quello che lo statuto non proibisce di fare. Vi sono cose talmente ovvie che né la legge, né lo statuto pensano a proibirle. Per esempio, non è proibito né dallo statuto né dalla legge istitutiva, ma se domani – scaduto il mandato di Biraghi – il Consiglio direttivo, in residua carica per qualche mese, stabilisce di fare un cavallo direttore del settore cinema e una capra direttore del settore teatro, beh, bisognerebbe molto gentilmente, ma decisamente accompagnarli tutti fuori Ca’ Giustinian e subito dopo mettere i paletti. Che non tornassero a fare altri guai!

Il cinema, i libri, i festival: verso una quarta fase delle cinemanifestazioni

Chi sfoglia con un minimo di attenzione questo repertorio bibliografico, andando appena un poco oltre la semplice lettura dei titoli delle pubblicazioni cinematografiche del 1985, potrà constatare un fenomeno a dire poco singolare: quasi la metà di quei titoli (il 42%, per l'esattezza) è nata, quasi sempre direttamente, solo in qualche caso indirettamente, da manifestazioni cinematografiche. E, se si depura il repertorio dai romanzi di remota o indiretta connessione cinematografica, dai ricettari per cucina scritti dal noto attore, o dalle prescrizioni ginniche suggerite dalla nota attrice, nonché da quei cataloghi festivalieri che non vanno oltre l'elenco ragionato dei film in programma – limitandosi cioè a prendere in considerazione i contributi più pertinenti alla storia e critica del cinema – la percentuale delle edizioni connesse alle (e nella maggior parte dei casi promosse dalle) manifestazioni cinematografiche aumenta ulteriormente (44%). Lungi dall'essere un fenomeno dell'anno scorso, o comunque soltanto recente, questa è d'altronde una caratteristica del panorama editoriale italiano dell'ultimo decennio: quando alcune cinemanifestazioni hanno assunto un ruolo di produzione e promozione editoriale, senza precedenti in Italia e con pochi raffronti all'estero (dove forse soltanto il parigino Centre Pompidou, con una dozzina di splendide pubblicazioni, ha parimenti coniugato attività espositiva e attività editoriale). Basti pensare al ruolo trainante, e in questo senso indubbiamente esemplare, che ha assunto la produzione editoriale della Mostra pesarese, la cui collana di «Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema» (inizialmente, fino al 1973, soltanto 'quaderni', appunto; poi, fino al 1978, volumi stampati in proprio; quindi, dal '78 a oggi, libri regolarmente inseriti in una collana e distribuiti nelle librerie) raggiungerà nel 1986 il n. 100; mentre un'altra venticinquina di 'quaderni' e un'altra quindicina di volumi sono stati pubblicati fuori collana e altrove: per un totale complessivo di circa 140 titoli, maggioritariamente opere in volume. Ma, a parte la Mostra pesarese, che ha oggettivamente fatto da battistrada in questa esperienza, notevoli sono stati negli ultimi anni gli apporti editoriali della

Mostra di Venezia, del Salso Film & TV Festival, del Festival dei Popoli, del Bergamo Film Meeting, del Festival Cinema Giovani di Torino, di EuropaCinema a Rimini, de «Il Gergo Inquieto» a Genova, di «Una città in Cinema» a L'Aquila, per non citare che alcuni fra i 'festival' che, soprattutto nelle più recenti stagioni, hanno giustamente ritenuto di consolidare l'effimero di una 'manifestazione' con una più duratura 'pubblicazione'. E senza dire delle attività editoriali legate, anche qui direttamente o indirettamente, alle manifestazioni cinematografiche promosse in prima persona dagli assessorati alla cultura: valga citare, per tutti, i 28 quaderni della serie «Circuito Cinema» (dal n. 1, marzo 1981, dedicato a Samuel Fuller, al n. 28, gennaio 1986, *Veneto Film-maker*), editi in una elegante collana, curata da Roberto Ellero, dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia.

A ripensare, insomma, alla bibliografia sul cinema dell'ultimo decennio, o a ripercorrerla anche sulla scorta della documentazione annuale fornita (in collaborazione con la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema) dai benemeriti cataloghi pavesi, si può arrivare a una conclusione oggettiva: accanto alla (relativa) proliferazione di cattedre di Storia del cinema, e affini, nelle Università italiane (che è anch'esso fenomeno recente), e assieme alla conoscenza dei 'testi' filmici fornita dalle programmazioni cinematografiche sui teleschermi⁴², le pubblicazioni (nonché le attività, si capisce) delle cinemanifestazioni hanno contribuito a modificare radicalmente il panorama della cultura cinematografica italiana negli ultimi dieci anni. Tanto da contribuire in misura relevantissima a fare del nostro paese – fino all'altroieri provincialmente tributario della cultura cinematografica francese e angloamericana, in qualche caso anche per quanto riguardasse autori italiani – uno dei più fecondi terreni di sviluppo del sapere cinematografico contemporaneo, pur se ingiustamente emarginato a livello internazionale, dal permanente imperialismo linguistico anglofrancese e dalla scarsa conoscenza dell'italiano e della cultura italiana oltre i confini d'Italia (basta, per accorgersene, sfogliare una qualsiasi bibliografia straniera; o constatare lo scempio dei nomi e titoli italiani fatto in un consesso che pure ha ambizioni internazionali come il Festival di Cannes; o verificare le molte inesattezze, per quanto concerne le 'voci' italiane, riscontrabili in una pur meritoria opera come il recentissimo *Dictionnaire du Cinéma* edito da Larousse). Non

⁴² Cfr. infra, *(Tele)vedere il cinema*.

vi è comunque dubbio, ad esempio, che, per alcune cinematografie (asiatiche, latinoamericane ed esteeuropee in particolare) e per taluni autori (non solo nazionali: il che sarebbe ovvio), siano oggi italiane le maggiori (e in qualche caso le sole) fonti bibliografiche disponibili. Se questo fenomeno è poco noto all'estero, lo si deve in parte, e certo maggioritariamente, al suaccennato imperialismo linguistico, che presenta anche, inevitabilmente, aspetti di imperialismo editoriale; ma lo si deve pure, e in misura non irrilevante, alla angustia progettuale e alla miopia imprenditoriale dell'editoria cinematografica italiana. La quale, da troppi anni avvezza più a 'importare', ovvero a tradurre (e spesso cose inutili, quando non nefaste), che a 'esportare', ossia a farsi tradurre (anche le opere migliori, spesso monografie che sono uniche nel loro genere), non ha finora saputo avere quella fiducia in se stessa, necessaria a un cambiamento di rotta (e a predisporre, nei confronti dei mercati esteri, quegli strumenti tecnico-informativi, essenziale premessa del cambiamento) e si è quindi rivelata sostanzialmente inadeguata, almeno in tale ambito, al proprio stesso sviluppo.

Benché poco nota all'estero per la duplice ragione già indicata, la nuova fase dell'editoria cinematografica italiana è comunque un fenomeno innegabile. E i pochi studiosi stranieri, capaci di seguire senza attenzioni esotiche e paraocchi folkloristici le cose italiane, la riconoscono e ne sono stupiti. Noi tenevamo comunque a sottolineare un aspetto del fenomeno che forse non appare sufficientemente chiaro né agli occhi stranieri né a quelli italiani: senza le cinemanifestazioni, e l'editoria specialistica da loro direttamente o indirettamente promossa, circa un migliaio dei quasi 2500 titoli che hanno arricchito il panorama bibliografico italiano sul cinema dal 1975 a oggi, non sarebbero stati pubblicati; e, in taluni settori, avremmo probabilmente tuttora quei vuoti bibliografici che, bene o male, l'editoria delle cinemanifestazioni ha invece coperto.

Questa lunga premessa è propedeutica a un altro ragionamento: *i festival cinematografici in Italia*. Ovvero quel complesso di rassegne, giornate, mostre, retrospettive, insomma cinemanifestazioni a ricorrenza annuale, che sono di solito comprese sotto la generica (e spesso inesatta) etichetta di 'festival cinematografici'. Come si sa, l'Italia è all'avanguardia in questo campo, seguita solo a grande distanza dalla Francia; ma c'è chi dubita che tale primato sia positivo. E, come è noto, queste manifestazioni usufruiscono, tutte, di finanziamenti pubblici, dello Stato centrale (Ministero del

Turismo e Spettacolo) o dello Stato decentrato (Regioni, Province, Comuni, ecc.); e c'è chi dubita che tali finanziamenti corrispondano a una spesa pubblica oculata e motivata. Su questo duplice tema – la quantità delle manifestazioni, l'ammontare dei finanziamenti – si è andato, anzi, svolgendo, negli ultimi mesi del 1985 (a partire dalla seconda edizione del Festival di Rimini EuropaCinema) e nei primi del 1986 (fino al Salso Film & TV Festival di aprile), un dibattito piuttosto intenso, benché disorganico. Esso ha trovato in un convegno promosso nel novembre '85, a Porretta Terme, dalla Mostra Internazionale del Cinema Libero, un momento di confronto a più voci; e in una polemica giornalistica prenatalizia (conseguente a quel convegno) la fase più aspra (e più improduttiva). Non è nostra intenzione, in questa sede, riprendere quelle argomentazioni e quelle asprezze. Vorremmo, invece, se possibile, far fare alla discussione qualche piccolo passo avanti. Per questo occorrono alcune considerazioni retrospettive.

La prima fase storica delle cinemanifestazioni è quella immediatamente postbellica e degli anni Cinquanta, quando riprende a Venezia la tradizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Accanto a essa sorgono, internazionalmente concorrenziali, altri 'festival': quello di Cannes, deciso nel 1939, ma avviato soltanto nel 1946; di Berlino, nato nel 1951; di Karlovy Vary (erede di quelli di Mariánské Lázně, attivo dal '46, e poi di Gottwaldov) dal 1950; di Locarno dal '46; di San Sebastian dal 1954. Benché, alla luce della situazione odierna, la cosa possa apparire paradossale, il panorama internazionale appare subito particolarmente intasato: sì da indurre la FIAPF (la Federazione Internazionale delle Associazioni dei Produttori di Film) a correre ai ripari, cercando di promuovere una regolamentazione dei festival. Ma la realtà è che, a prescindere da qualche sporadica manifestazione nazionale, il panorama complessivo non va molto oltre le manifestazioni accennate. In Italia, in particolare, Venezia domina solitaria, mentre sono esclusivo quanto discontinuo patrimonio dei circoli del cinema le manifestazioni di tipo convegnoistico (Parma, Convegno sul neorealismo) e, assai più raramente, di tipo espositivo, concentrate comunque (con poche eccezioni: ad esempio, a Padova, la Rassegna del Film Scientifico e Didattico, organizzata dal CUC di quella Università) nella promozione e proposta di 'cicli' di film generalmente retrospettivi, con i quali si cerca di porre rimedio alle chiusure, mercantili e ideologiche, del mercato. Se Venezia serve, nel bene e nel male, a dare il polso dell'esistente cinematografico, sono però

le federazioni nazionali dei circoli del cinema a promuovere, incentivare, produrre quella cultura cinematografica che il mercato nazionale lascerebbe filtrare in termini quasi esclusivamente italo-americani. E si deve a questa offerta, indubbiamente elitaria ma altrettanto indubbiamente alternativa e integrativa, la conoscenza di quel tanto, o quel poco, di cinema sovietico o svedese, ungherese o francese, che contribuisce – accanto a qualche rara ‘Settimana’, risultato dei primi accordi culturali con gli altri paesi – a formare le basi della cultura cinematografica del tempo, normalmente molto più fondata, invero, sulle cronache di qualche ‘viaggiatore’ cinematografico alla Georges Sadoul che sulla conoscenza diretta dei ‘testi’. Il panorama festivaliero, nazionale e internazionale, riflette comunque complessivamente la ripartizione del cinema dell’epoca: apparentemente diviso, in occidente, tra il cinema americano, i cui prodotti, nonostante la crisi esistente in USA successivamente al 1948, dominano i mercati, e il cinema europeo che risorge sulle rovine della guerra e affronta nel contempo le prime grandi crisi congiunturali e strutturali; mentre dall’Europa dell’Est non arrivano che pochissimi film, dal lontano oriente asiatico non giungono che rari prodotti (nonostante le aperture d’inizio anni Cinquanta al Giappone, determinate proprio da Cannes e Venezia) e dal terzo mondo africano e latinoamericano non sbarcano che isolati fantasmi.

Il diverso panorama cinematografico degli anni Sessanta determina sostanziali mutamenti anche nel campo dei festival e apre la seconda fase storica delle cinemanifestazioni: sia in ambito internazionale, per la nascita in quasi tutti i paesi di iniziative che si propongono gli stessi fini di Venezia, Cannes, Berlino, Karlovy Vary e San Sebastian, nonché di molti festival che nascono invece come ‘specializzati’ (Oberhausen, Mannheim, Hyères, Tours, Leipzig, Varna, Cracovia, ecc.), sia in ambito nazionale. Forse in omaggio al primato storico che vede in Italia il primo cinefestival che le cronache ricordino (a Milano, nel 1910, con la partecipazione delle società italiane Cines, Itala, Comerio, Ambrosio; delle francesi Eclipse, Eclair e Lux; della tedesca Bioskop e dell’americana Vitagraph), nel nostro paese la situazione appare subito in particolar ebollizione come risultato di tre fattori concomitanti.

Il primo è il monopolio di Venezia, già in sé soffocante e reso ancora più pesante dalle conseguenti implicazioni politiche, che, nel 1960, sono messe in luce dall’esplosione del ‘caso Lonero’, ovvero dalla designazione,

alla direzione di quello che è allora il maggior festival cinematografico mondiale, di un uomo proveniente dal CCC (Centro Cattolico Cinematografico) ed evidentemente gradito alle gerarchie ecclesiastiche.

Il secondo fattore è che il cinema italiano, nonostante il *boom* produttivo 1959-1962 che fa seguito alla crisi dei tardi anni Cinquanta, appare lontano, almeno a inizio decennio, da quel rinnovamento non soltanto generazionale che sembra caratterizzare invece le maggiori cinematografie mondiali, da Parigi a Londra, da Tokyo a Mosca; e una nuova generazione di critici e di organizzatori culturali sente il bisogno, anche per fare pressione sui cineasti di casa propria, di un'informazione e di un aggiornamento culturale diversi, e comunque meno tradizionali, di quelli che Venezia sporadicamente offre.

Il terzo fattore va individuato nel nuovo clima politico italiano, dove, in specie a sinistra, gli intellettuali sono divenuti particolarmente sensibili alla dinamica in atto da qualche tempo nel cosiddetto Terzo Mondo; e, per restare al cinema, dall'avvento in Asia, Africa e particolarmente in America Latina di nuove cinematografie (il cinema cubano, nato con, e da, la rivoluzione castrista), o dal rinnovamento di cinematografie fino ad allora considerate non più che esotiche (il nascente Cinema Novo brasiliano), o dalla scoperta di cineasti e di movimenti (Fernando Birri e la sua scuola, e in generale il Nuevo Cine argentino di fine anni Cinquanta/inizio anni Sessanta), che conducono, in patria, battaglie culturali non dissimili da quelle dei cineasti e degli intellettuali europei. Con rare eccezioni (Birri e il suo *Los inmundados*, 1961, saranno inviati a Venezia a inizio decennio), si tratta di dinamiche che non trovano spazio in nessuno dei grandi festival, né in Italia né altrove.

Ovviamente questi tre fattori non sono soltanto, come si è detto, concomitanti, ma sono anche fra loro profondamente intrecciati e spesso collegati con un (quasi costante) 'quarto fattore': l'iniziativa individuale, la situazione locale, il particolare gusto intellettuale. Nonché, a volere essere concreti, la prima individuazione da parte di alcune entità turistiche locali della possibilità di incentivare, tramite i festival, il turismo: direttamente (mediante un afflusso di ospiti artificialmente determinato) e indirettamente (mediante la pubblicizzazione del luogo in cronache giornalistiche e specializzate). E quindi dell'opportunità di investire fondi promozionali nel finanziamento dei festival. Nulla di straordinario, insomma, salvo il dif-

fondersi di un ragionamento: non dovevano essere stati molto diversi gli argomenti del Conte Cini quando, negli anni Trenta, aveva promosso assieme alla CIGA (alberghi, appunto) la prima mostra cinematografica veneziana nell'ambito della Biennale.

L'incrociarsi dei tre menzionati fattori (più il quarto, a variante locale) modificò fin dall'inizio degli anni Sessanta il panorama festivaliero italiano: se a S. Margherita (1960-1962), Sestri (1963-1964) e Genova (1955) il *Columbianum* promuove una rassegna specificamente dedicata al cinema latinoamericano (che porterà per la prima volta in Europa i cineasti cubani, brasiliani, argentini, messicani, venezuelani, colombiani, uruguayani), a Portofino (nell'anno di Loro a Venezia) nasce, avallata da Leonida Repaci e Cesare Zavattini, e in chiave esplicitamente e programmaticamente antiveneziana, la Mostra Internazionale del Cinema Libero. Mentre a Bergamo ci si dedica al cinema d'autore, a Firenze al cinema etnografico, ad Este all'inchiesta filmata, a Pesaro al 'nuovo cinema', a Napoli-Sorrento agli incontri monografici con le cinematografie nazionali, e via espandendo: in una ampia fioritura di iniziative festivaliere, che qualche volta rinnovano istituzioni preesistenti (è il caso del Festival di Messina-Taormina, che muterà in quegli anni la propria formula), più spesso nascono, nuove, con l'ambizione di recepire il molto di nuovo che caratterizza il cinema del periodo.

A volere infatti differenziare la prima (1946-1959) dalla seconda (gli anni Sessanta) fase della storia delle cinemanifestazioni italiane, si è costretti a ricorrere a definizioni che non possono essere meramente quantitative. La prima fase fu caratterizzata dalla sostanziale assenza di una specifica 'politica del cinema': da un lato (Venezia e affini) ci si limitava a recepire (nella migliore delle ipotesi a voler conoscere) l'esistente cinematografico, salvo semmai ad arginarne alcune irruenze suppostamente eversive (si veda il caso di *Senso*, L. Visconti, 1954, alla mostra veneziana del '54), a filtrarne alcuni aspetti ideologicamente sgraditi (si veda la politica di Venezia nei confronti del cinema est europeo), a sorvegliare insomma che lo 'spettacolo' rientrasse, o potesse essere assorbito, fra quelli non turbativi del sistema; dall'altro (manifestazioni e attività dei cinecircoli, soprattutto quelli federati alla FICC e ai CUC) ci si sentiva partecipi di una 'opposizione' che era eminentemente 'politica', e abbondantemente 'ideologica', e di cui si veniva di fatto a costituire il momento cinematografico, in una sorta di divisione per

competenza del 'lavoro culturale. In ambedue i casi, si vuol dire, il discorso cadeva sul cinema, ma non riguardava il cinema, che come 'accidente' estetico del consenso e del dissenso alla società.

Sostanzialmente diversa è invece la seconda fase. Pur essendo chiaro che, neppure in questi aspetti settoriali, la Storia opera salti e che dunque il gioco dissenso/consenso (verso l'esistente extracinematografico) continuò ad avere, anche negli anni Sessanta, il proprio ruolo. Solo che in questo periodo prevalse nettamente la volontà di essere in qualche modo partecipi, a volte in modo programmaticamente esplicito (Sestri/S. Margherita, Porretta Terme, Pesaro), della dialettica di linee di 'politica culturale', e dunque anche di tendenze 'estetiche', del cinema, che caratterizzava in tutto il mondo gli schermi degli anni Sessanta. Insomma essere con la Nová vlna in Cecoslovacchia, con il Cinema Novo in Brasile, con il New American Cinema in USA, con i cineasti tedeschi del manifesto di Oberhausen in Germania, con la *Nouvelle Vague* in Francia ecc., non comportava affatto, non necessariamente, quanto meno, una comune militanza 'ideologico-politica'. Se non in termini molto indiretti: nella misura in cui, cioè, optare per il 'dover essere' del cinema e contro il *cinéma de papà* di tutto il mondo, implicava, alla lontana (nemmeno troppo, peraltro, come dimostrò il Sessantotto: quando quasi tutte le *nouvelle vagues* cinematografiche, da Praga a Parigi, da Tokyo a Rio, si ritrovarono su barricate che erano fortemente ideologiche e direttamente politiche!) essere contro la società dei padri e per il 'dover essere' di un'altra società. La logica di queste implicite latenze fu però 'senno di poi'. Esse cioè apparvero chiare anche nella loro contraddittorietà (sicché molti 'cinefili' di sinistra si ritrovarono poi a destra, e viceversa), soltanto attorno al Sessantotto: che, inevitabilmente, anche in questo, aprì una nuova fase. Ma fino ad allora le scelte furono, o per lo meno apparvero, essenzialmente 'cinematografiche' e solo in tale ambito nettamente tendenziose. Non a caso, negli anni Sessanta, accanto alle manifestazioni ricorrenti di tipo espositivo (i 'festival' in senso proprio, cioè) non sono affatto rare – anche se quantitativamente lontane dal periodo successivo – le manifestazioni sporadiche di tipo convegno: a Forche Canapine, a Livorno, a Grugliasco, ad Assisi, a Torino, a Bologna, oltreché, innumerevoli si capisce, a Roma. Ebbene, quasi sempre (e con rare eccezioni: Grugliasco, ad esempio) esse furono, sì, estremamente tendenziose, ma anche caratterizzate da una specificità dei discorsi sul cinema – con-

fronti tra metodologie critiche e prassi estetiche, o scontri fra il ‘vecchio’ e il ‘nuovo’ che gli schermi proponevano – dove l’‘Ideologia’ e la ‘Politica’ (con le maiuscole) non avevano più quel ruolo primario che esse avevano avuto nelle manifestazioni convegnistiche del decennio precedente.

Si apre subito dopo, successivamente a un breve periodo di stasi post-sessantottesca, la terza fase, quella che, dagli albori degli anni Settanta, giunge fino a ieri. Alcuni precisi fattori ne determinano le caratteristiche, che sono: 1) una espansione senza precedenti di cinemanifestazioni (oltre 200, si calcola induttivamente, di cui, con certezza, più di 70 a finanziamento parziale dello Stato centrale) in buona parte di tipo espositivo e periodicità ricorrente; 2) un frammentarsi, e sovente un raddoppiarsi, triplicarsi, quadruplicarsi e via moltiplicando, del discorso sul cinema e sui media in manifestazioni espositive (ricorrenti) e/o convegnistiche (sporadiche), non sempre fra loro fecondamente dialettiche e più spesso simili, quando non identiche, per ragione sociale e fini istituzionali; 3) una concorrenzialità spietata nel reperimento e nell’accaparramento della materia prima, i film, il che garantisce positivamente un metodico setacciamento dei territori cinematografici meno frequentati, e pertanto più ignoti, ma provoca molto spesso presenze inflattive, e parossisticamente squilibrate, delle cinematografie, delle tendenze, dei generi, e degli autori più accessibili e accattivanti; 4) una permanente tensione per quanto riguarda la conquista di una adeguata quota-parte della torta dei finanziamenti statali (2.500 milioni circa) nonché regionali e locali (almeno altri 27.500 milioni si può induttivamente calcolare). E i fattori determinanti sono stati:

- a) la nascita di quello Stato decentrato che è la Regione; la quale, troppo spesso, non ha però sostituito lo Stato centrale nei suoi poteri promozionali e nelle sue pastoie burocratiche, ma vi si è invece aggiunta in una semplice, quanto sovente perversa, sommatoria di nuove esigenze promozionali e nuovi ostacoli burocratici;
- b) la nuova attivazione degli assessorati alla cultura di Province e Comuni; per molti dei quali, tuttavia, la politica dell’effimero, della spettacolarizzazione del territorio, dell’aggregazione forzosa di strati sociali – e spettatoriali – diversi, in altri termini la trasformazione in ‘ideologia’ (il ‘nicolinismo’) della politica di Renato Nicolini (benemerita a Roma, informe feticcio urbano espanso, con enormi quartieri-dormitorio interamente emarginati e una inesistente tradizione

di politica culturale; ma difficilmente, e talora solo pateticamente, esportabile fuori Roma, e meno che mai nelle piccole e quiete ‘città del silenzio’ di centomila/duecentomila abitanti, che costituiscono il bello dell’Italia) è stata fino a ieri il modello referenziale obbligato, sia per imitarla sia per contrastarla;

c) l’insorgenza di una enormemente più diffusa (e comunque non più soltanto specialistica) ‘curiosità culturale’ nei confronti di una realtà come il cinema; che, proprio mentre entra in irreversibile crisi come fenomeno produttivo attuale, si conferma massicciamente (grazie soprattutto alle programmazioni cinematografiche sui teleschermi) come il favoloso, e non surrogabile, ‘immaginario’ d’un tempo che fu.

Accade così che, a partire dagli avviati anni Settanta, si moltiplichino per dieci o per venti il numero delle manifestazioni cinematografiche di tipo festivaliero, in qualche modo, cioè, stabili, istituzionalizzate e con una prospettiva pluriennale. Mentre nel contempo – ed è forse questo l’aspetto più significativo, benché più arduo da identificare, registrare e definire – in quasi ognuno dei cento capoluoghi di provincia, e in un congruo numero dei restanti ottomila comuni d’Italia, vengono avviate e svolte, sovente in prima persona dagli stessi assessorati, attività cinematografiche non sempre meramente proiettive che si collocano a metà strada, come formula, tra l’attività cineclubistica tradizionale e la cinemanifestazione vera e propria. Così, con solo apparente paradosso, mentre gli spettatori cinematografici si allontanano sempre più dai tradizionali empori della merce cinema, le sale cinematografiche commerciali, notevoli strati di (ex) spettatori vengono sollecitati a un approccio al cinema come ‘bene culturale’, la cui ‘offerta’ rientri nelle competenze possibili delle istituzioni pubbliche. Ci sembra che, ancor più del moltiplicarsi troppo sovente incongruo delle cinemanifestazioni ricorrenti di tipo festivaliero (tutte ‘internazionali’, tutte alla caccia del cronista che ne dia notizia, tutte in corsa per accaparrarsi il film inedito, tutte indaffarate per ottenere la presenza del regista o del divo), sia questo l’aspetto di gran lunga più positivo, e culturalmente più fecondo, di quella che abbiamo definito la terza fase. Certo essa ha presentato, e nella misura in cui non è tuttora superata, ancora presenta, più di una contraddizione. In primo luogo non pare congruo che lo Stato centrale, ex art. 45 della legge 1213, continui a finanziare ‘a pioggia’ manifestazioni che spesso

hanno valenze e finalità puramente locali; invece di concentrare le proprie attenzioni – e i propri finanziamenti – su quella diecina di cinemanifestazioni annuali, il cui interesse culturale è davvero nazionale e/o internazionale. In secondo luogo molte di queste attività locali, ancorché positive, non sono che una variante, diversamente organizzata ma sostanzialmente analoga, dell’offerta di mercato; e non è chiaro perché non debbano trovare in termini di mercato (o di mera incentivazione turistica) il proprio finanziamento. Infine non si vede perché, proprio quando le tradizionali strutture dell’offerta sono in vistosa crisi, una quota-parte della spesa pubblica (locale) per il cinema non debba andare in più durevoli investimenti strutturali; che pongano un qualche organico rimedio alle attuali strozzature e chiusure del mercato (per esempio innovando in modo sostanziale, e di rilevantissimo interesse sociale, l’attuale quadro pedagogico, mediante l’apertura di un serio rapporto tra Cinema e Scuola: un immenso terreno su cui è possibile promuovere e realizzare importantissime iniziative), e corrispondano, in tal modo, a una politica pubblica davvero meno effimera.

Al di là delle molte contraddizioni, tuttavia, la terza fase della storia delle cinemanifestazioni in Italia è stata molto importante: pur con molte, e spesso deleterie, incongruenze, essa ha mutato gli assetti tradizionali della cultura cinematografica italiana e ha posto nuovi problemi agli stessi specialisti (gli organizzatori culturali, i critici, gli studiosi), poiché ha di fatto introdotto importanti modificazioni nella stessa ‘ideologia del cinema’ fino agli anni Sessanta imperante. È da ritenere, comunque, che questa terza fase sia conclusa: anzi, per dirla tutta, che essa abbia dato tutto ciò che di positivo poteva dare; che non ne restino che le scorie; che ne rimangano ormai soltanto le contraddizioni; che essa, proprio perché esaurita, vada chiusa. La prospettiva più probabile, quella che noi auspicheremmo, comunque, come cittadini prima ancora che come ‘addetti ai lavori’, dovrebbe vedere, da un lato, un rafforzamento – conseguente a una maggiore selettività – delle cinemanifestazioni espositive a raggio, e interesse, davvero nazionali e/o internazionali (soprattutto quelle tese a far conoscere, a valorizzare quelle ampie zone del cinema, rispetto a cui il mercato cinetelvisivo è impermeabile); e, dall’altro, un incremento – anche finanziario – delle attività locali, soprattutto se indirizzate verso la creazione di strutture e istituzioni atte a recepire attività, più che alle sole e sporadiche attività prive di un *ubi consistam* strutturalmente istituzionalizzato. La situazione del

cinema nella seconda parte degli anni Ottanta, e in vista dell'ultimo decennio del secolo, è molto delicata. E grandi sono, in essa, le responsabilità che si assumono la classe intellettuale e la classe politica. Dipende anche da loro se il cinema in qualche modo sopravvivrà o farà parte, nel 2000, delle favole del Novecento.

(1986)

Per una (non) conclusione

Vito Zagarrio

Questa non è una conclusione, anche perché sono certo che non si conclude il lavoro in omaggio a Lino Micciché: questa collana ha in stampa e in preparazione vari volumi su Lino, come la trascrizione degli articoli pubblicati sull'«Avanti!», ma molti altri sono i progetti per onorare la memoria di un grande amico e Maestro.

Ma invece il mio viaggio all'interno di questo “manoscritto trovato in una bottiglia” volge alla conclusione. E, rileggendo questo libro che ho assemblato mettendo mano a tanti materiali disparati (prefazioni a cataloghi, appunti di convegni, inediti veri e propri, riflessioni accademiche), mi accorgo della modernità di tante osservazioni e della coerenza dei “fili narrativi”.

Intanto il volume è un documento storico importante: il panorama, attraverso il filo rosso del cinema, di un'Italia anni Ottanta-Novanta molto interessante. Siamo tra il periodo post-morte di Aldo Moro e il periodo post-caduta del muro di Berlino, è l'Italia “da bere”, popolata di Assessori che pretendono di fare la cultura cinematografica, dove trionfa la nuova cultura televisiva (Berlusconi sta arrivando a gran falcate), dove si va meno al cinema ma si pubblicano tanti libri, dove l'accademia lotta per rivendicare il proprio diritto a mettere bocca sugli eventi cinematografici.

Poi, scorrendo il libro emergono alcuni altri fili rossi interni, a volte delle vere e proprie “ossessioni” dello studioso, del critico, del militante:

- L'idea della “morte del cinema”, che già viene annunciata negli anni Settanta e che sembra ribadita dal proliferare delle nuove tecnologie, elettroniche e fra poco digitali, ma che viene esorcizzata dal grande amore per la “settima arte” che anima Lino.
- L'interesse per il rapporto tra Cinema e Storia, una riflessione che Lino è tra i primi a portare avanti sulla scorta degli studi francesi (Ferro, Sorlin, ecc.).
- La capacità di misurarsi sulla Teoria del cinema: primo fra tutti il fulminante incontro con la “filmologia”, ma anche con incursioni inte-

- ressanti verso i “generi”, come il fumetto.
- L’analisi storica tout court di alcuni momenti fondamentali della storia del cinema italiano, come il cinema del regime (quello del passaggio dal fascismo all’antifascismo), o come il cinema italiano degli anni Ottanta-Novanta, quello della cosiddetta “Transizione”, agli albori di una (probabile) “Rinascita”.
 - Il tema ricorrente dei libri di cinema, che tornano spesso come un tormentone e che Lino cataloga con scrupolo certosino.
 - L’attenzione ai “modi di produzione” del cinema, che sono complementari e paralleli al grande amore di Lino per la “forma”, per una “Etica dell’Estetica”.
 - La disamina del ruolo delle Istituzioni cinematografiche, dal Gruppo Pubblico alla Rai, dalla Biennale di Venezia agli Enti locali
 - Il crescente interesse verso la cultura accademica, e la battaglia che Lino comincia a fare per legittimare la critica cinematografica legata all’università, di cui mette a fuoco anche la ricerca e la didattica.
 - La consapevolezza dell’importanza delle televisioni, che determinano la fine del *moviegoing* classico e influenzano quella presunta “morte del cinema” che angoschia un po’ il nostro Autore.
 - Il pari interesse verso i grandi Autori della storia del cinema e verso le nuove leve di filmmakers che si affacciano all’orizzonte negli anni Ottanta-Novanta. Fa pensare ad esempio, col senno del poi, la curiosità di Lino verso registi a vocazione sperimentale come Giuseppe Gaudino e la coppia Ciprì e Maresco...
 - L’interesse, che oggi appare estremamente attuale, verso temi come il diritto d’autore e l’animazione.
 - La coscienza di un cinema europeo, di un’Europa importante come istituzione politica, come strumento della veicolazione dell’audiovisivo, ed anche come fonte di Immaginario. In tempi di messa in crisi del “manifesto di Ventotene”, questa “resilienza” (oggi si direbbe) di Lino mi sembra un’intuizione fondamentale.
 - L’autorità del docente universitario, che piano piano sta trasformando il vecchio “critico militante” in un operatore culturale, *think tank*, intellettuale a tutto tondo.

Non caso ho voluto aprire l’appendice dedicata ai documenti con l’articolo in cui si annunciano le dimissioni di Lino dall’«Avanti!»: non solo

perché si tratta di un clamoroso divorzio di un vecchio militante socialista dal “suo” giornale, non solo perché è l’emblema di un malessere di molti intellettuali di sinistra verso i suoi partiti storici (sono gli anni di Craxi), ma anche perché è la metafora di una “mutazione”. Quella di Micciché da “giornalista” a “professore”, da “critico militante” a storico e filologo del cinema.

Gli altri documenti sono dei modi per omaggiare Lino nel suo lavoro più segreto: gli appunti scritti a mano su un articolo, le note vergate con la biro in vista di un intervento a un convegno, persino una lettera al Rettore in cui si perora la causa di una nuova materia di insegnamento: non a caso, la “Filmologia”.

Sono materiali che mi rendono Lino ancora vivo, come se lo spiassimo ad annotare a penna i suoi dattiloscritti, come se lo vedessimo alla tastiera della sua macchina da scrivere portatile da giornalista. Ancora vivo, con la sua infinita energia, operosità e fiducia nel futuro: una fiducia utopica e quasi adolescenziale verso le nuove generazioni, verso la pagina scritta, verso la politica (universitaria, cinematografica, o politica tout court), verso il Cinema con la C maiuscola.

APPENDICE

Esempi di originali

Intervento al convegno "Immagini in movimento"

COPIA X LINO

INTERVENTO DI LINO MICCICHE' (SNCCI) AL CONVEGNO "IMMAGINI IN MOVIMENTO"

Tra le tante cose che ignoravo di questo convegno - ad un certo punto, non mi era chiaro neppure dove avesse luogo - non sapevo di dovere fare una relazione, e tanto meno di doverla fare come Presidente dell'associazione nazionale dei critici cinematografici. Mi scuso, dunque,

~~se il mio sarà un semplice intervento, da un punto di vista che è forse~~

più quello del docente universitario (^{NELLA} ~~in~~ insegnamento Storia e critica del cinema ~~Vale~~ Facoltà di Lettere dell'Università di Siena) che del cinecritico, anche se è indubbio che i critici siano parimenti interessati ai problemi cui farò cenno e se, d'altronde, non pochi docenti universitari di cinema fanno parte della nostra associazione.

Come è noto, il cinema è entrato nell'Università soltanto da pochi anni. Ed è entrato da una porta di servizio, attraverso una cattedra "convenzionata" tra il Centro Sperimentale di Cinematografia e l'Università di Pisa, promossa da Carlo L. Ragghianti, docente di Storia dell'Arte in quell'Ateneo, e affidata a Luigi Chiarini. Per avere i primi concorsi a cattedra bisogna aspettare la seconda parte degli anni '60; ed è soltanto da allora che la disciplina inizia un suo normale processo di sviluppo, fortemente rallentato, per altro, a partire dagli avviati anni '80. Allo stato attuale, comunque, sono accesi 23 insegnamenti di "Storia del cinema" (o assimilati); con 6 ordinari (più 2 fuori ruolo), 13 associati, 4 supplenti, 18 ricercatori; una cifra presumibile di 3/4.000 studenti ; un minimo di cinquanta/sessanta laureati annui. Sono quantità relativamente modeste, ma è comunque una presenza di un certo interesse.

Il modo con cui il cinema è entrato nell'Università italiana - attraverso Ragghianti, studioso di storia dell'arte, di formazione crociana, e attraverso Chiarini, studioso di storia del cinema, di formazione gentiliana, ovvero filtrato dalla filosofia idealistica - ha contribuito a fare sì che l'indirizzo generale delle discipline cinematografiche nell'Università avesse una particolare accentuazione: in una direzione, metodologica e pedagogica, sensibilmente diversa, ad esempio, da quella che hanno analoghe discipline nelle università americane e in molte

università europee. Lo studio del cinema è in sostanza entrato, da noi, come una disciplina "umanistica" aggiunta alla Storia della letteratura, alla Storia dell'Arte, alla Storia della musica, ecc.

Nelle università americane, invece, accanto agli aspetti storico-critici (la "Storia del cinema") trovano spazio gli aspetti tecnico-linguistici e accanto alla teoria trova ampio spazio pedagogico la pratica.

Non è questa la sede per discutere IN CHE MISURA TALE indirizzo nettamente predominante, per non dire totalmente incontrastato, influenzi, in generale, gli studi cinematografici in Italia, da un lato; e contribuisca, dall'altro, a distaccare l'attività studiosa dall'attività pratica, il che non accade, ad esempio, in USA dove anche Francis F. Coppola o Martin Scorsese sono "docenti". E neppure mi pare, questa, l'occasione per aprire il pur necessario dibattito su UN'ALTRA ALEVANDA QUESTIONE: quanto dipenda dagli assetti e indirizzi dell'attuale pedagogia universitaria del cinema il fatto che lo sviluppo delle discipline cinematografiche nell'Università italiana appaia in situazione di assoluto stallo, MA con vistose tendenze al regresso e il rischio di fare della "Storia del cinema" (e assimilati) la cenerentola dei nostri atenei. Con questo mio intervento, mi propongo appena di sfiorare un paio di punti, ovvero altrettante difficoltà, che riguardano non già le ipotesi deontologiche di una pedagogia universitaria del cinema, bensì la concreta realtà ontologica di tale insegnamento.

Primo punto. Quando il cinema, diciamo pure la Storia del cinema, ha fatto il suo ingresso nell'Università, si è trovato a cozzare con le strutture portanti delle nostre facoltà umanistiche, che fondano il proprio sapere, e la sua trasmissione, su un grande "bene culturale": il libro. MA la storia e la critica del cinema non possono essere studiate esclusivamente sui libri, debbono essere studiate sui film; anzi sui film e sui libri. E, purtroppo, non tutte le 23 cattedre di Storia del cinema attualmente in funzione sono in grado di mettere a disposizione dei discenti questi due strumenti fondamentali: i film e i libri (sul cinema).

Ovviamente, la difficoltà fondamentale riguarda i film. In primo luogo per insufficienza di fondi; in secondo luogo per assenza di strutture. O viceversa, se si vuole: tanto mancano parimenti ambedue. I "fondi" normalmente previsti, nelle facoltà "umanistiche", per attivare la didattica sono infatti modestissimi e sono comunque ~~FINANZIATI AL:~~ ~~l'acquisto di libri o di beni catalogabili: la loro modestia è mediamente~~ ~~te~~ tale che, a pagare su tali fondi i costi di noleggio (oscillanti fra le 200.000 di un film della Cineteca Nazionale e le 3/4/500 mila, e anche più, di un privato), difficilmente si potrebbe annualmente proiettare più film delle dita di una mano; mentre, a comprare film videoregistrati, si può in qualche caso contare con tutte e due le mani (non molto di più, comunque), ma occorre risolvere la vessata questione per cui un libro ^{CONSIDERATO} è un bene catalogabile mentre un nastro ^{CONSIDERATO} non è un bene catalogabile. Naturalmente, per noleggiare film e per acquistare videocassette registrate, si finisce per usare (quando si può) altri fondi, rasentando non raramente il peculato per distrazione e comunque abbonandosi in quei piccoli "falsi" cui, data la stupidità delle norme che dovrebbero garantire la collettività, è obbligato a dedicarsi qualsiasi amministratore pubblico, se non vuole limitarsi ad occupare una stanza o una scrivania. E' comunque un dato sostanziale che, nell'Università italiana, vi sono, di regola, pochissimi fondi per acquistare libri e nessuno per noleggiare film o acquistare videofilm. Va sottolineato che, normalmente, questi pochissimi fondi risultano da una divisione paritaria, fra tutte le discipline, degli scarsi fondi disponibili in ciascuna facoltà: di norma, infatti, non si tiene minimamente conto che - sia detto con il massimo rispetto per la storia, la filosofia o la letteratura - l'insegnamento del cinema richiede obbligatoriamente spese correnti molto superiori a quelle richieste dall'insegnamento della storia, della filosofia, o della letterature. Con queste antiche discipline la Storia del cinema ha in comune la necessità dei libri; ma ha in più la necessità dei film.

Ammesso, però (e non concesso), che, per imprevedibile miracolo o per saggia decisione superiore, il docente di Storia del cinema sia

riuscito a raggranellare quei milioni necessari a fare un programma di proiezioni elementari per studenti che arrivano all'Università e di Storia del cinema sanno nulla, ^(MENTRE) quanto a "classici" del cinema, conoscono soltanto ciò che viene videotrasmesso, ammesso (e non concesso), dicevo, che siano disponibili quei 5/10 milioni necessari, la maggior parte dei 23 docenti manca di una sala agibile, di un proiezionista patentato, di un proiettore adeguato, di personale che ritiri e rispedisca i film: insomma di tutto ciò che è necessario per realizzare un ciclo di 20/30 proiezioni, il minimo necessario per una corretta attività pedagogica. Alcuni - pochissimi - fortunati (come chi vi parla) dispongono di una sala, di un proiezionista e di un proiettore; ma hanno fondi ^{ORDINARI} sufficienti per noleggiare 1 o 2 film. E, per superare questi limiti, debbono arrangiarsi. Talora spericolatamente. Altri hanno i fondi, ma non dispongono della tecnologia, dei tecnici, e dei luoghi necessari alle proiezioni e debbono allora arrangiarsi con qualche istituzione culturale locale, oppure fare vedere i film agli studenti esclusivamente sul videoregistratore.

Ma, ecco il punto, che in questa sede ci riguarda. Chi per avventura disponesse, sia pure modestamente di tutto, si trova di fronte ad un ulteriore ostacolo: la mancanza di una "Cineteca Universitaria" o di un "fondo universitario" presso la Cineteca Nazionale, il che è (quasi) lo stesso. Infatti non esiste un luogo deputato al rifornimento di film della Storia del cinema per le 23 cattedre universitarie. E il luogo cui tutti ci indirizziamo - salvo qualche sporadica richiesta a privati - è, maggioritariamente, la Cineteca Nazionale. Ma i magazzini della Cineteca Nazionale sono gli stessi cui attingono: le centinaia di circoli del cinema, le innumerevoli manifestazioni di questo o quell'assessorato, le iniziative delle molte istituzioni culturali, le attività degli Istituti Italiani di Cultura all'estero, le cineteche straniere. Così può accadere - anzi è accaduto - che non si possa fare un corso su De Sica, perché per un paio di anni alcune copie dei maggiori film desichiani, viaggiano - e restano bloccate mesi e mesi - fra Giacarta e Città del Messico, oppure fra New Delhi e Tokyo per altrettan

te manifestazioni dei locali Istituti di Cultura sul cinema italiano. Oppure AVVIENE che non SIÀ REALIZZABILE un corso monografico sul primo Visconti all'Università X, perché, siccome lo fanno anche i docenti delle Università Y, W e K, i film sono complessivamente bloccati per alcuni mesi. Come si fa, allora? Restano sempre i "beni non inventariabili", ovvero i film videoregistrati. Con quale conseguenza scientifico-didattica appare chiaro: i discenti apprendono la Storia del cinema mediante quei pallidi simulacri dei film che sono le loro videoregistrazioni. E questo a prescindere che - per quanto la Cineteca Nazionale sia parte di un ente statale (il CSC), benché essa pratichi prezzi politici per le cosiddette "quote di usura" dei film, nonostante la buona volontà del suo Conservatore - il costo di ogni film (quota di usura + spedizione + rispeditura = circa 200.000 lire) è troppo alto per i fondi disponibili presso le cattedre di Storia del cinema.

Morale del mio intervento, prima parte. Lo Stato, che ha compiuto, a suo tempo, l'opportuno gesto di aprire l'Università ad una disciplina nuova e insolita, quale appunto la Storia del cinema (e assimilati), deve anche coerentemente rendere funzionale tale apertura. Deve cioè: o creare, presso il CSC, un apposito fondo universitario cui abbiano diritto d'accesso - gratuitamente, salvo spese di trasporto - le cattedre di Storia del cinema (e assimilati); oppure ISTITUIRE presso una sede pubblica - per es. il CNR, o lo stesso CSC - una vera e propria Cineteca Universitaria dotata di autonomia funzionale, gestionale ed economica e ad esclusiva disposizione dell'Università. In ambedue i casi - fondo o Cineteca - la raccolta dovrebbe comprendere i maggiori titoli della storia del cinema mondiale e in particolare italiano, e dovrebbe essere continuamente aggiornata.

Secondo punto. Ho parlato finora dei film. E la cosa può essere sembrata ovvia. Ma se, quanto a film, a Storia del cinema, si piange, non è che, quanto a libri, si rida. Quelle 50/60 persone ^(O FORSE PIÙ) che annualmente si laureano con una tesi in Storia del cinema - e che domani potrebbero contribuire non poco ad una espansione della cultura audiovisiva, ad

una crescita della coscienza neomediologica, ad una diffusione dei nuovi processi di alfabetizzazione alle immagini - se sono riuscite a superare la barriera straordinaria costituita dal problema dei film, si trovano a dovere superare la barriera ordinaria costituita dal problema dei libri di/sul cinema. Dove è, in Italia, una biblioteca specializzata nel cinema? A parte alcune ricche raccolte (quella dell'ex CUC Padova a Padova, la "Biblioteca U. Barbaro" a Roma, il "Fondo Turceni" a Pavia, ecc.) c'è una sola biblioteca pubblica, dotata istituzionalmente della possibilità (teorica) di un continuo aggiornamento, sufficientemente antica da non abbisognare (teoricamente) di un continuo ricorso all'antiquariato, dotata (teoricamente) di locali adeguati e (sempre teoricamente) del necessario personale: la Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia, che ricordo di avere a lungo frequentato, nei miei verdi anni, quando era egregio "bibliotecario" Leonardo Autera, ovvero un critico cinematografico fine e informato, che conosceva benissimo ciò che in biblioteca c'era e ancora meglio quello che ancora doveva esserci, all'uopo indirizzando aggiornamenti e acquisti. Ma da allora sono passati più o meno cinque lustri: tutto ciò che la biblioteca del CSC potrebbe e/o dovrebbe essere è sempre più teorico; ne è attualmente responsabile un ex funzionario dell'INPS completamente digiuno di cultura biblioteconomica e cinematografica; anni ed anni di malgoverno e di commissariamento dell'Ente (salvo il quinquennio della gestione Grazzini, ovviamente) nonché spessissimo di assoluta mancanza di fondi, hanno fatto sì che la Biblioteca del CSC abbia ^{più} buchi (soprattutto nel reparto delle riviste straniere, che forse, in una biblioteca cinematografica è il più importante di tutti) di un groviera. Spesso buchi ormai incolmabili. Ma, soprattutto, la Biblioteca del CSC non può essere aperta al di là l'orario parastatale del CSC (ovvero fino alle 14); è solitamente aperta per non più di 3 o 4 ore al giorno; è da qualche tempo rigorosamente chiusa per misteriosi lavori di computerizzazione e riordinamento! Come possa fare nel frattempo un giovane studioso dell'Italia centro-meridionale (dove la Biblioteca del CSC è l'unica vera biblioteca esistente) che debba consultare libri e riviste stranieri per lavorare alla propria

tesi, non si sa!

Ma, a parte il caso, pur allarmante, della Biblioteca del CSC - l'unica vera dicevo, comunque l'unica pubblica - anche se essa funzionasse a perfezione (fondi adeguati, investimenti mirati, personale competente, orari d'apertura razionali, finanziamenti straordinari per colmare i "buchi" creatisi in tutti questi anni, ecc.), come può essere ritenuto plausibile che, in un paese con una popolazione universitaria di centinaia di migliaia di studenti, paese che si vanta di essere fra le maggiori "potenze industriali" planetarie, vi sia una sola vera e propria biblioteca di cinema? Si dirà che vi sono le "sezioni cinema" delle varie biblioteche pubbliche (a cominciare da quella nella cui sede ci troviamo); che ci sono alcune biblioteche di enti e istituzioni locali, pubblici e privati; che vi sono le biblioteche di facoltà. E' solo in parte vero, poiché sono pochissimi, ad esempio, i libri di cinema in una biblioteca pubblica (come quella in cui siamo) dove, generalmente, il cinema è affogato fra le "arti minori", gli aggiornamenti sono minimi, il recupero dell'editoria passata men che minimo, le accezioni straniere inesistenti. E' comunque tramite questi strumenti zoppi che ci si arrangia, oltretutto in altri modi (ne cito uno: i miei laureati in Storia del cinema hanno pescato, abbondantemente, e quasi sempre insurrogabilmente, nella mia personale biblioteca, che è certamente dieci o venti o trenta volte più ricca, più aggiornata che la sezione cinema della biblioteca di facoltà della mia università). Ma questi sono cataplasmi, rimedi provvisori, vie di uscita "all'italiana", non serie soluzioni del problema. Il quale problema trae ragioni e cagioni, anch'esso, dai modi e dai tempi secondo cui il cinema è entrato nelle 23 Facoltà di Lettere e/o Magistero dove esso è insegnato: senza cioè che fosse sufficientemente chiaro che, per fare entrare veramente il cinema nell'università, la delibera del Consiglio di Facoltà con cui veniva chiamato il docente era, se non l'ultima cosa, per lo meno la "conditio sine qua et cum qua non". Occorreva che, contemporaneamente, fossero deliberati adeguati stanziamenti: uno per le strutture tecniche di cui ~~PALAZZO~~ ~~DE~~ ~~LA~~ ~~MBN~~ ~~72~~ (sala di proiezione, ecc.) ed uno, APPUNTO, per fare nascere una sezione cinema nella biblio-

teca di facoltà. E occorre, anche per questa specifica voce, un cospicuo stanziamento ^{INIZIALE} perché, nella presente situazione della cultura cinematografica (soprattutto in quella degli anni '60/'70 in cui il cinema è entrato negli atenei), buona parte del sapere cinematografico si trova depositato in collezioni di riviste cinematografiche italiane e straniere, uscite dagli anni '10/'20 in poi; in libri stranieri importanti e mai tradotti in italiano; in cataloghi di festival e di manifestazioni varie. Insomma l'ò si trova a mala pena, e a carissimo prezzo, in antiquariato e all'estero. E purtroppo, essendo la cultura cinematografica una cultura recente e nuova (rispetto a quelle letterarie o filosofiche o storiche, ecc.), questo materiale bibliografico è insostituibile. Quale è, allora, la soluzione? Essa non è tanto nelle biblioteche delle 23 facoltà dove attualmente si fanno corsi di Storia del cinema o nelle altrettante dove spero si faranno in futuro, grazie ad un'ulteriore espansione della disciplina. A livello universitario non mi pare realistico ipotizzare si possa fare moltissimo di più di ciò che si fa attualmente, anche se qualcosa bisognerà pur fare. La soluzione è nella creazione presso alcune grandi biblioteche pubbliche - come questa dove siamo - opportunamente dislocate in modo da servire diverse zone d'Italia, di Sezioni Cinema o meglio ancora di Sezioni Spettacolo, che - attingendo abbondantemente al mercato d'antiquariato (prima che venga completamente esaurito dalla richiesta privata), comprando soprattutto sul mercato estero, largheggiando in abbonamenti a riviste specializzate italiane e straniere - possano, in qualche anno, rispondere alla domanda di pubblicazioni sul cinema che c'è dietro ogni tesi di laurea in Storia del cinema (e che, spesso, soprattutto quando si tratti di autori stranieri, rende arduo, e in qualche caso impossibile, il lavoro).

Mi pare che questo rientri perfettamente nell'ambito e fra le competenze del Ministero dei Beni Culturali. E l'assunzione di questo problema da parte di questo Ministero sarebbe certamente un fatto importante. Anche se resterebbero tutti i problemi cui ho accennato e che viaggiano (non di rado palleggiati fra una competenza e l'altra) tra il Ministero della Pubblica Istruzione, il Ministero dell'Università e della Ricerca,

il Ministero dello Spettacolo. Ma una cosa in tutte le sedi, e per tutti i ministeri, deve essere chiara: se si vuole che abbia ^{no} congruo sviluppo la cultura audiovisiva e, in tale ambito, la cultura cinematografica, bisogna che chi si dispone ad operarvi - docente o discente che sia - disponga di due beni: i film del cinema e i libri sul cinema.

Lino Micciché

Le nozioni di cinema e di storia sono ambedue troppo ricche di implicazioni connotative per non apparire pericolosamente confuse, qualora non vengano ulteriormente denotate. Limitiamo dunque il campo semantico eccessivamente ricco. E precisiamo che debba intendersi, per cinema, l'insieme delle pratiche espressive e comunicative determinate dall'attuale apparato produttivo del cinema; e, per storia, quel territorio cronologico passato la cui documentata esplorazione è alla base di ogni rievocazione/ricostruzione storiografica e di ogni conseguente conoscenza storica.

Orbene, l'assunto che ci proponiamo di sostenere è che, contrariamente a quanto accade in ogni altro campo espressivo/comunicativo (teatro, musica, pittura, letteratura, ecc.), il cinema è sempre caratterizzato da una molteplice iscrizione storica. Tal che esso documenta sempre molteplamente il passato cui si riferisce e da cui proviene. Ma non corrisponde che eccezionalmente ad un vero e proprio atto storiografico.

Sarà utile precisare che il cinema cui ci stiamo riferendo non è quello delle riprese di attualità e del documentarismo cronachistico. In questo ambito, il più utile direttamente a fare della storiografica audiovisiva in senso stretto, l'iscrizione della storia non è molto diversa - salvo che tecnicamente, il che non è comunque senza conseguenze - da quella usuale in altre pratiche espressive: un quadro di Velasquez non comunica soltanto la realtà storica che intende iscrivere sulla tela, ma al tempo stesso, e indissolubilmente, la realtà del punto di vista che la guarda, la interpreta e la ricostruisce sul cavalletto mediante la gestione del segno pittorico per cui ha optato l'artista.

Insomma: in ogni pratica espressiva la visione dell'oggetto storico è sempre, inevitabilmente, mediata dalla visione del soggetto storico. E, altrettanto inevitabilmente, il valore storiografico della rappresentazione è reso complesso dal fatto che essa ci narra l'oggetto e il soggetto in un solo gesto, all'interno del quale appare più impossibile che difficile distinguere ogni autenticità documentaria, e dare alla rappresentazione un valore di non inquinato documento oggettivo degli eventi rappresentati. Nel cinema documentario ciò appare ideologicamente più complesso e tecnologicamente più intricato, data la realtà fotografica, e il conseguente effetto di realtà, su cui si fondano le immagini filmiche; ma non è sostanzialmente diverso da quanto accade in altri campi espressivi. L'enorme fascino segreto delle "attualità" Lumière, che costituiscono il tesoro permanente del primissimo cinema delle origini, deriva anche dal fatto che le più apparentemente oggettive "registrazioni di eventi" come l'arrivo di un treno in una stazione o l'incendio di un edificio in un quartiere urbano, documentano, sì, l'"accaduto" (ovvero ciò che il cineasta ha voluto registrare <sulla pellicola> nel suo stesso farsi, così imbalsamando - come scriveva Bazin - lo "spazio" e il "tempo") ma esprimono anche, parimenti documentandolo, il "punto di vista" di chi lo vedeva accadere e, in qualche modo, la sua "partecipazione affettiva" all'evento. Il fatto che l'enunciazione del punto di vista sia in Velasquez programmaticamente esplicita e in nulla occultata, e in Lumière programmaticamente implicita e ampiamente occultata costituisce soltanto quel nodo di maggiore complessità che distingue la rappresentazione cinematografica, ad esempio, dalla

rappresentazione pittorica: NEL CINEMA DOCUMENTARIO E DI ATTUALITA' LA RAPPRESENTAZIONE DELL'OGGETTO TENDE A NASCONDERE, MEDIANTE L'EFFETTO DI REALTA', LA PRESENZA DI UN PUNTO DI VISTA DEL SOGGETTO. (Di qui il tentativo di alcuni cineasti, come l'inglese Peter Watkins di CULLODEN o il cubano Octavio Gomez de LA PRIMERA CARGA AL MACHETE, di fingere la rappresentazione di un passato storico, riproposto come se ai tempi dell'evento fosse esistito il cinema e narrato con lo stile che un ipotetico cinegiornale dell'epoca avrebbe potuto avere).

Il cinema, dunque, cui ci stiamo qui riferendo non è quello documentario e di attualità, le cui caratteristiche storiografiche abbiamo appena precisato, ma quello affabulativo o di finzione che dir si voglia, i cui termini di rilevanza storica appaiono meno definiti e meno chiari. Il cinema cui ci stiamo qui riferendo è quel cinema narrativo, che rientra nel grande alveo della cosiddetta "fiction": quello, cioè, che si ha ogni qualvolta il "reale" del profilmico - ciò che insomma si viene a trovare davanti alla cinepresa attiva - è, (denotativamente e connotativamente) usato (e riordinato dalla duplice opzione cinepresa/montaggio) in funzione simbolica per raccontare un evento "fittizio", non importa se più o meno correlato con la effettiva realtà profilmica (il che attiene semmai, e comunque soltanto, le modalità del narrare: realismo, iperrealismo, surrealismo e molti altri "ismi").

Orbene in tale cinema l'iscrizione "storica" appare appunto molteplice:

- 1) Abbiamo innanzitutto, come storicamente determinato, il consueto "punto di vista del soggetto". Ovvero la traccia in qualche modo (dal più al meno) autoriale di chi narra.
- 2) Abbiamo poi, come storicamente determinato, il punto di vista dell'oggetto. Ovvero la vicenda, l'intreccio di psicologie e di eventi "fittizi", che il film propone.
- 3) Abbiamo quindi, anche qui come storicamente determinata, la realtà oggettiva del materiale che film trasforma in realtà simbolica. Ovvero il residuo oggettivo di realtà effettuale del profilmico che nel film permane al di là delle deformazioni che il soggetto narrativo opera per la trasformazione (vorrei dire per la sublimazione) della materialità fisica dell'oggetto in materiale simbolico.

Mi spiego con due esempi: LADRI DI BICICLETTE di V. De Sica e GERMANIA ANNO ZERO di R. Rossellini

La triplice iscrizione "storica" del film desichiano ^{DE SICA} è così determinata: ^{È DI FIDELI ROSSELLINIANI}

- 1) Punto di vista del soggetto.

a) E' il punto di vista di De Sica e Zavattini che "vedono" miseria, disoccupazione e ricerca della dignità del lavoro nella Roma disastata dell'immediato dopoguerra e applicano.

b) Nel caso del film rosselliniano è il punto di vista di Rossellini ^{il quale} che giudica il degrado umano che comporta un mondo ~~che~~ ha perduto l'idea di Dio e dello Spirito.

- 2) Il punto di vista dell'oggetto.

a) In LADRI DI BICICLETTE è la vicenda di un disoccupato cui rubano la bicicletta, suo essenziale strumento per uscire dalla disoccupazione, e del suo tormentoso itinerario nel degrado antropologico della Roma immediatamente postbellica, per recuperare quello strumento di lavoro in un contesto di terribile

"guerra tra i poveri". In una Roma disadorna e affollata di uomini grigi e malvestiti, di "messe del povero" e di case di tolleranza, di quartieri di ladri e di mercati di ricettatori.

b) In GERMANIA ANNO ZERO è la vicenda di un ragazzo tedesco che, prosciugato d'ogni pietà in un mondo incapace di pietà, applica anche a chi lo attornia gli insegnamenti letali dei propri cattivi maestri fino ad uccidere il proprio padre, e subito dopo a morire terribilmente suicida nella atroce percezione della propria stessa disumanità. In una Berlino semidistrutta ma sempre piena di sopravvivenze naziste e di odore di morte.

3) Punto di vista del materiale.

a) Nel film italiano vediamo le immagini oggettive della Roma 1947/48; i tram che attraversano le vie ora vuote ora piene di una folla che attende o che si affretta; un clima visivo di precarietà e incertezza; i volti veri di un'umanità uscita da un incubo ma ancora sotto "shock". E vediamo un vero disoccupato impersonare il ruolo di un disoccupato.

b) Nel film tedesco di Rossellini vediamo le vere rovine di Berlino sconfitta; i veri gruppi di scavatori di macerie; i veri volti scavati e alteri di un "Herrenvolk" che si umilia nella sopravvivenza; la realtà visiva di un immane disastro storico. E vediamo i veri volti dei bambini tedeschi nel ruolo di veri bambini tedeschi.

A quasi mezzo secolo di distanza, dunque, quei due film - e a prescindere dalla loro qualità estetica - ci documentano ^{tre} volte sulla realtà storica 1947/1948: dal punto di vista degli autori, ovvero della storia delle forme cinematografiche; dal punto di vista del racconto, ossia della storia delle interpretazioni simboliche del mondo; dal punto di vista materiale, ovvero del "visibile" nella Roma e nella Berlino di quegli anni, a poca distanza dalla fine del fascismo italiano e del nazismo tedesco. (E su molto altro ancora, naturalmente!)

Se ciò accade nel caso di film sulla contemporaneità, ancora più complesso è il caso di quelle affabulazioni cinematografiche che propongono soggetti non contemporanei o addirittura appartenenti a quel genere cinematografico che si suole impropriamente definire "storico". Poichè, in questo caso, abbiamo una sorta di raddoppiamento del "punto di vista del soggetto" e in qualche modo del "punto di vista materiale". Infatti il soggetto, vivente nell'oggi, se da un lato esprime inevitabilmente un punto di vista sul proprio presente, dall'altro, metaforizzandolo in termini passati, esprime anche un punto di vista sul passato. E il materiale (per esempio gli interpreti), seppur appartiene inderogabilmente al presente, viene mascherato come appartenente al passato che deve fisicamente rievocare.

Chiariamo anche questo caso con due esempi: OMBRE ROSSE di J.Ford e LA BATTAGLIA DI ALGERI di G.Pontecorvo.

1 e 1-bis) STAGECOACH esprime il punto di vista sul mondo di J.Ford: anzi, per meglio dire (con il che siamo ad un altro raddoppio) il punto di vista di John Ford sul punto di vista sul mondo di Ernest Haycox, l'autore del racconto "Stage to Lordsburg" da cui il film è tratto; o meglio ancora (e lasciamo ad altri il conto dei raddoppi) il punto di vista di John Ford sul punto di vista dello sceneggiatore Dudley Nichols sul punto di vista del racconto di Haycox che a sua volta rilegge e reinterpreta, dal proprio punto di vista, il racconto "Boule de suif" di Guy de

Maupassant. Il tutto allegorizzando in una storia del 1880 "un atto di accusa contro l'ipocrisia sociale e contro l'emarginazione che, nel periodo immediatamente precedente il New Deal rooseveltiano, avevano subito molti americani".

STAGECOACH esprime poi il punto di vista di Ford, di Nichols e di Haycox sulla conquista del West da parte dei pionieri, sulla guerra tra bianchi e indiani, sull'aspettarsi di una civiltà fortemente dominata dalla logica primitiva della forza e della (pre)potenza: insomma sull'America del 1880.

2) STAGECOACH esprime ^{ovvero} poi il punto di vista dell'oggetto (narrativo): un racconto epico, con tanto di eroi e antieroi, di peccatori che si riscattano nel gesto nobile o nell'olocausto generoso, di virtuosi che vengono premiati e di cattivi che vengono puniti. Ed anche, come si è detto, un'allegoria sulla lotta di classe negli USA dei finali anni '30.

3 e 3bis) STAGECOACH propone, da un lato, dei materiali rievocativi dell'epica western in coerenza con il punto di vista 1bis: ovvero in armonia con l'idea, o con la conoscenza, che Ford ha della società pionieristica americana che precede di 15 anni la sua nascita (il che potrebbe comportare ulteriori raddoppi: poiché potrebbe esprimere: a) la conoscenza storiografica che nel 1939 si ha della conquista del West; b) l'interpretazione e le opzioni che Ford ha operato in tale materiale conoscitivo). E propone, dall'altro, i residui di realtà attuale che Ford ha dovuto mascherare da realtà storica: in alcuni casi con un mascheramento completo (la diligenza, il saloon, il paesotto del West, ecc.); in altri ^{casi} con un mascheramento solo parziale e dunque con un inevitabile attualità (valga per tutti il caso degli attori: come John Wayne che, pur mascherato da Ringo Kid, resta pur sempre John Wayne o come Claire Trevor, che pur mascherata da Dallas, resta pur sempre Claire Trevor); in altri ^{caso} ancora, benché più segretamente ^{essa} prima vista, impercettibilmente, quando la logica del presente allegorizzato prevale sulla logica del passato allegorizzante.

Mutatis mutandis, non dissimile il caso del film di Pontecorvo.

1 e 1bis) LA BATTAGLIA DI ALGERI di G. Pontecorvo esprime il punto di vista sul mondo di Pontecorvo, il che include la sua visione delle forme del cinema e la sua visione dei rapporti reali degli uomini, in coerenza (se il film è coerente) o in dissonanza (se il film è dissonante) o diversamente (se il film è diverso) con quanto il regista ha espresso nei 2 lungometraggi che precedono questo del '66.

Contemporaneamente, LA BATTAGLIA DI ALGERI esprime il punto di vista di Pontecorvo su una delle ultime avventure coloniali europee, sulla linea adottata dalla Resistenza algerina nella prospettiva della liberazione e contro la repressione militare francese, nonché sull'etica e sull'ideologia, all'epoca, delle guerre di liberazione del Terzo Mondo dai residui coloniali. All'epoca. Ma, poiché ogni rievocazione storica - più che mai quando è affabulata e di "fiction" (e una rievocazione storica, anche quando realizzata con il più rigoroso stile documentaristico, ^{per} come nel caso del film di cui stiamo parlando, è sempre, in maggiore o minore misura, una "fiction") - una rievocazione storica, si diceva, è sempre imbevuta di attualità presente, che in qualche modo metaforizza e allegorizza per ragioni che stanno tutte nell'oggi, anche LA BATTAGLIA DI ALGERI parla

dell'ideologia e dell'etica della lotta di guerriglia 1954/1962 per dire, tramite una generale allegorizzazione storica (appunto), dell'ideologia e dell'etica della lotta di guerriglia (e in generale della lotta politica e dei suoi problemi etici) nel mondo, in pieni anni '60, quando ormai l'Algeria è libera da 4 anni e altri problemi si pongono in altre zone del mondo che libere non sono: dall'America Latina alla Spagna franchista, dal Portogallo salazariano al Sud Africa.

2.) LA BATTAGLIA DI ALGERI esprime poi il punto di vista dell'oggetto (narrativo): una rievocazione delle sottili trame dell'F.L.N. algerino e delle non meno sottili trame della repressione coloniale francese, nella riproposizione solo fino a un certo punto "fittizia" di un militante storico del FLN, Ali La Pointe, e nell'invenzione di un più fittizio Col. Mathieu che, con i suoi "paras", guida la repressione. Con tutte le alternative oggettive che, nel corso della lotta reale si presentarono: la tortura e il martirio, il terrorismo come strumento di lotta e il sacrificio di sé come testimonianza produttiva di futuro.

3 e 3bis) LA BATTAGLIA DI ALGERI propone, da un lato, dei materiali rievocativi della vita quotidiana (e della lotta clandestina) nell'Algeri fine anni '50/ inizio anni '60, ovvero immagini di vita algerina negli anni drammatici della guerra che vide fronteggiarsi, senza possibilità di dialogo, liberatori e repressori: in ciò assumendo le connotazioni di un "film storico", ovvero di una messa in scena cinematografica (sia pure fondendo il punto di vista 1 con il punto di vista 1bis) di quel passato vissuto collettivo che si suole chiamare Storia. E, dall'altro (ed anche a prescindere dalle numerose risonanze, logiche, ideologiche, psicologiche dialogiche e narrative del presente sul passato, ossia della vera ragione del film sul pretesto narrativo che la maschera), gli inevitabili (ma forse anche voluti e comunque calcolati nella loro inevitabilità) residui dell'attualità materiale su cui si fonda il film: il suo profilumico 1966 mascherato da 1954, o '56, o '57, o '60, con quei volti intensi e sofferiti: Yacef Saadi, che è Djafar; Brahim Haggiag che è Ali La Pointe Mohamed Ben Kassen che è il piccolo Amar e Jean Martin, che è il colonnello Mathieu, vera e propria figura simbolica di un'Europa che ha saputo battersi contro la tiranni nazista, ma non sa rinunciare alla propria tirannia.

Sovraccarico, dunque, di tracce storiche (più che il quadro, più che il romanzo, più che la pièce teatrale, più forse di qualsiasi altra realtà espressivo-comunicativa estranea alla normali fonti storiografiche), il cinema ha una preziosità storiografica quasi senza pari per quella memoria di oggi che sarà la storia di domani. [Preziosità tutta indiretta, naturalmente. E varrà la pena, a questo punto, di fare una divagazione che eviti confusione.

Il cinema in quanto tale, il cinema di fiction si vuol dire, serve alla Storia, ma non fa Storia.

La premessa necessaria su cui si fonda il ragionamento riguarda la natura stessa del cinema, vale a dire di quella pratica cinematografica storicamente costituita quale noi la conosciamo, produciamo e vediamo. Alla base dell'impatto che il cinema ha determinato, e su cui ha costruito il proprio successo di massa, sta la dualità vettoriale del rapporto che esso istituisce, nello spettatore, tra realtà del mondo e realtà dell'Io: come un sistema simbiotico che, da un lato, tende ad integrare lo spettatore nel

flusso del film, e, dall'altro, tende ad integrare il flusso del film nel flusso psichico dello spettatore. L' "ego involvement", il coinvolgimento/integrazione fra il mondo psichico dello spettatore e il mondo delle immagini del film, funziona sempre, a tutti i livelli, e per tutti i film, siano essi fatate evasioni, o esotici sopralluoghi, oppure realistiche rievocazioni o documentarie radiografie. In altri termini, si tratti di un "thriller" internazionale narrato da Alfred Hitchcock oppure della vita quotidiana dell'eschimese Nanook descritta da Robert Flaherty, lo spettatore non è mai un semplice occhio che vede, e ricomponе liberamente al proprio interno le immagini proposte. Ma è sempre portato "in medias res": trasformato nell'occhio della cinepresa che vive l'avventura che vede; identificato in questo o in quello dei protagonisti dall'avventura "vista" dalla cinepresa. O, più spesso, è sdoppiato, in soggetto veggente e in oggetto visto: con una "partecipazione affettiva", come dicono i filmologi, che lo immette nell'ambientazione e nell'azione del film. Per questo il cinema è sempre, inevitabilmente un'avventura dell'immaginario (e mai un'avventura della Storia): dove possono mutare, di spettatore in spettatore, il grado, il livello, la soglia di attenzione, ma non muta - ed è anzi sostanzialmente uguale per tutti - il percorso delle immagini, su cui ciascuno spettatore esercita le proprie proiezioni e identificazioni. Da ciò consegue che, qualsiasi siano la "fabula" e il "plot" sviluppati e percorsi, il film si presenta sempre come un passato/presente, ovvero come una sorta di eterno presente storico: sia perchè la cinepresa, inquadrando essa delle comparse in costume egizio oppure una manifestazione anticolonialista del 1993, ha sempre registrato, fotografandolo, un "trascorso" evento del profilmico, un "vissuto" della cinepresa; sia perchè il cineproiettore - narri esso una vicenda mitologica oppure un evento "reale" dei nostri giorni - si propone allo spettatore come una "presente" avventura del suo immaginario, trasportandolo, qui e ora, nel mezzo dell'evento, qualsiasi sia l'epoca in cui (nella rappresentazione) tale evento si è svolto.

In altri termini, mentre la TV trasmette (può trasmettere: quando è "in diretta") l'evento nel suo farsi, il cinema comunica l'evento, sempre, quando è già avvenuto: sia esso una fittizia avventura del fantastico, oppure una reale avventura della vita.

E ne consegue che, laddove la "convezione televisiva" distingue tra avvenimento "in differita" (di cronaca o meno) e avvenimento "in diretta" (si tratti di una notizia, di una varietà, o di un "gioco televisivo"), la "convezione cinematografica" ricostruisce o inventa avvenimenti reali o fittizi ambientati in un "passato" che è dello spettatore e del mondo cui egli appartiene.

Ne derivano alcune conseguenze.

La prima riguarda una tappa essenziale e specifica dello storiografare, il documento.

Tavola ittita o codex juris justinianei, bolla papale o editto imperiale, atto processuale o copia di un giornale clandestino, il documento è la condizione prima dello storiografare. Chi storiografa, e lo fa sul serio, non parte meccanicamente dalla propria visione del mondo, presente e passato, e, sulla base di quella, "interpreta" a proprio comodo i fatti della storia; parte invece dai fatti, eventi appunti documentati, e, sulla base inoppugnabile di essi, costruisce il proprio discorso storico.

La posizione, l'interpretazione, il giudizio dello storico - ammesso e non necessariamente concesso che storiografare sia giudicare - sono certamente di oggi, ma il documento è certissimamente quello dell'epoca. Lo studioso potrà distorcere il senso, stravolgerne il significato, piegarlo oltre ogni limite alle proprie intenzioni ideologiche; ma non potrà mutarne il carattere testuale. E il fruitore dell'altrui pratica storiografica potrà financo inserirsi nel gioco e distinguere tra la posizione dello studioso e i documenti che egli cita per suffragarla: e reinterpretarli, trovando, nei documenti stessi, presentati dallo studioso, le ragioni per contrastarlo.

Ma, nel cinema, il documento, anche quando ampiamente consultato, non appare: esso, nella migliore delle ipotesi, sta dietro il lavoro letterario (sceneggiatura, soggetto, ecc.). Sullo schermo, il documento non compare, o, quando compare, non è più dato come documento bensì affabulato come rappresentazione: non abbiamo l'editto dell'imperatore, la bolla del Papa, il codice di Giustiniano, la copia autentica e leggibile del giornale clandestino dell'F.L.N. del 1960, il verbale processuale, la trascrizione della tavoletta ittita; bensì il fittizio imperatore che detta il suo finto editto, il finto papa che firma la sua falsa bolla, i finti giuristi di un finto Giustiniano che fingono di elaborare il codice, lo pseudotipografo clandestino che mostra al fittizio lettore clandestino la ^{FAVIA} copia del giornale rivoluzionario.

Sembra una differenza da poco, rispetto al libro di storia o al romanzo storico; invece si tratta di una differenza radicale.

Lo storico ricostruisce, a suo modo, il racconto del mondo e cita, per provare la veridicità della propria ricostruzione, il documento; il cineasta affabula anche il documento, e la finzione di cui lo circonda investe la stessa "prova" in un'unica soluzione di "messa in scena".

La seconda conseguenza - strettamente legata alla prima - riguarda invece il carattere specifico della rappresentazione cinematografica. Se è vero, come è vero, quanto ricordato prima sulla "convenzione cinematografica" - sulla dipendenza, cioè, tra la realtà del profilmico (quello che la macchina da presa registra) e la cinepresa (l' "occhio" che registra) - è altresì vero, ineluttabilmente, che lo schermo non dice mai come fu il passato, ma come noi possiamo immaginare che esso sia stato; che non narra mai una storia dove non c'è lo spettatore, ma sempre, inevitabilmente, una storia dove lo spettatore è immerso come se partecipasse all'evento; che non documenta mai un fatto, bensì sempre e soltanto l'immaginazione di quel fatto. E questo accade: 1) perchè il film si propone sempre, senza eccezione alcuna, come un "vissuto" (della cinepresa e/o del mondo); 2) e perchè esso si propone al tempo stesso come un attualmente vivibile avventura dell'immaginario: dove memoria storica e memoria individuale, eventi accaduti ed eventi possibili, il viaggio nella cronaca di ieri ricostruita e il viaggio nel fantastico di domani ipotizzato, sono tutti portati ad uno stesso livello formale e di rappresentazione.

Lo spettacolo - poichè di questo si tratta - non viene vissuto come pratica storiografica, ma come riproducibilità dell'attimo, presenza dell'oggetto storico anche in assenza della storia, immagine mentale del divenire "mondano", eterna ripetibilità e

riproducibilità dell'accaduto, illusoria vittoria sulla morte: una mitica "invenzione di Morel" che non cessa mai di rendere perennemente (ri)vivibile il già vissuto.

Il vero, il solo "film storico" nel senso pieno della parola è quello che ricostruisce un'epoca, un evento, un personaggio, basandosi sulle immagini di attualità registrate in quell'epoca, in occasione di quell'evento, davanti a quel personaggio. Il loro assemblaggio, la loro selezione, il loro libero montaggio, saranno certamente l'opera soggettiva di chi storiografa, l'inevitabile - anzi necessario - punto di vista di oggi: ma il "vissuto" di quelle immagini, su cui si fonda il discorso, è un "vissuto" della Storia, cioè del mondo e degli uomini, non più soltanto della cinepresa, che vive ugualmente il fittizio e il reale e assieme li confonde, li livella, li scambia.

Un "cinema storico" lo si fa, almeno ora e qui, con le reali immagini della Storia. Quello che chiamiamo usualmente "storico" è in genere soltanto la droga della nostra inutile e disperata fuga dalle cose: il passato come rivivibile "nostalgia" del gesto incompiuto, il futuro come realizzabile utopia del desiderio, il presente come vittorio sul tempo e sulla nostra responsabilità quotidiana.

* * * *

Conclusione quasi provvisoria.

Quello del film non è dunque mai un vero e proprio atto storiografico: il cinema, insomma, non fa mai "storia" (nel senso di storiografia), neppure (o forse meno che mai) nel caso del cosiddetto "film storico". Esso però - lo abbiamo detto inizialmente - reca sempre inscritta nei propri segni la Storia: nei modi e nelle forme proprie del cinema il film è infatti sempre un documento storicamente rilevante.

Proprio per questo - anche al di là del fatto che ogni film è sempre un pezzo di storia della cultura, anche nei casi peggiori e più degradati - proprio per questo, si diceva, il film va sempre tutelato come un bene storicamente rilevante.

Non tutti gli atti storiografici sono infatti rilevanti. E, in linea di principio, un testo storiografico, particolarmente corrico, particolarmente ripetitivo, particolarmente improduttivo di conoscenza storica può anche essere non particolarmente tutelato, quando la scelta si imponga e si ne possa comunque tutelare altri, migliori, meno corrici e meno ripetitivi.

Ma un documento storico, anche minimo, anche apparentemente secondario, anche ad un primo esame non particolarmente rilevante, va sempre conservato. Esso fa infatti parte della realtà su cui gli storici presenti e futuri potranno costruire la conoscenza storica, la loro ricostruzione/interpretazione della vicenda umana.

Se, insomma, quello costituito dal film fosse un (semplice) atto storiografico, potremmo forse in qualche caso rinunciare alla sua tutela, alla sua conservazione, alla sua consultabilità. O richiederla, anzi pretenderla, soltanto nell'ambito della conservazione dei beni artistici. Ma, se il cinema non è mai un vero e proprio atto storiografico (salvo nel caso delle attualità documentarie e dei film costruiti sulle attualità documentarie), il film è sempre un documento storico: scalfito in superficie, o inciso profondamente, esso è comunque sempre "toccato" dalla Storia: anche quando esso è il prodotto più estremisticamente

individualistico di un intellettuale rinchiuso delle sua "turris eburnea", anche quando è la farsa più sgangherata del più scomposto e infurbito giullare. Neppure volendolo, infatti, il cinema riesce a evitare le tracce (più o meno profonde, si capisce) della Storia. Il film è dunque talora un documento dell'arte, più spesso un documento della cultura (lo è sempre, comunque, nel più vasto senso antropologico del termine "cultura"), sempre un documento della Storia. Trascurarne tale rilevanza significherebbe trascurare l'eredità della nostra memoria a quelli che verranno dopo di noi. Significherebbe credere che la nostra "società senza storia" (almeno senza storia visibile) debba e possa produrre una società senza storiografia. Equivarrebbe ad una resa nella resa. Vorrebbe dire predisporre un mondo senza più passato nè futuro, nell'eterna "diretta" del nostro annullamento.

Lino Micciché

Documenti di Lino Micciché
dall'Archivio di Roma Tre

Perché compio questa scelta.
Lino Micciché si è dimesso dall'Avanti! e dal Partito

Lino Micciché si è dimesso dall'Avanti! e dal Partito

«PERCHÉ COMPIO QUESTA SCELTA»

Lino Micciché ha inviato al nostro direttore la lettera che pubblichiamo insieme con la risposta di Antonio Ghirelli.

Caro Ghirelli, è solo per considerazione personale nei tuoi confronti che ho aderito, nella nostra telefonata del 9 sera, alla tua richiesta, non insistendo ulteriormente, e d'altronde inutilmente, per pubblicare il mio articolo sulla questione della pubblicità nei film trasmissi. Sei sempre stato molto gentile e corretto con me: non me la sono sentita di metterti, come tu mi hai detto, in «grave imbarazzo», dopo che Intini ti aveva telefonato. Nel caso della polemica di un anno fa sulla Biennale di Venezia fu meno arduo, per te, difendere la mia libertà di opinione: evidentemente gli interessi in gioco questa volta sono ben più pesanti e più diritti.

Restano tuttavia le questioni di metodo e di merito: il problema, infatti, non può essere risolto, come tu suggerivi, mandando in giro per il PSI il mio inedito articolo.

E poi, sono anni - da quando nel PSI si è verificata quella mutazione genetica di cui parlava Riccardo Lombardi, sempre più rampante maestro di drittura politica e morale - sono anni, dicevo, che cerco di contenere la rivolta della mia coscienza di militante, di fronte al progressivo, inarrestabile degrado della vita politica interna del partito. Non posso arrivare a far circolare «amizdat» in umiliato silenzio, senza perdere il rispetto di me stesso.

Naturalmente, non contesto affatto, ci mancherebbe altro, che l'apparato di un partito la pensi, su una determinata questione, in modo diverso da alcuni suoi militanti. Mi sdegnano, invece, altri fatti. E cioè:

a) che il PSI sia un partito dove il vertice prende posizione su un problema culturalmente rilevante, senza né sentire né convocare i propri militanti che operano nel settore, e senza dunque minimamente ascoltare la loro opinione o fare loro preventivamente conoscere la propria;

b) che questa sia una regola talmente consolidata che, ad esempio, la commissione cinema del PSI non viene convocata da tempo assolutamente immemorabile, anni e anni, né per sentirla né per informarla, a proposito di questioni fondamentali, sulle quali, pure, il partito assume decisioni (Mostra del cinema a Venezia, Centro Sperimentale di Cinematografia, riforma del gruppo cinematografico pubblico, legge sul cinema, ecc.), decisioni che tutti ci limitiamo a leggere sul giornale;

c) che, nell'esprimere la loro indubbiamente legittima opinione, Intini, prima, Pellegrino, poi, (contrariamente a Carraro, il quale anche la esprime, ma senza intanza e in modi civili) non si limitino a formularla, enunciarla e ribadirla, ma debbano insultare mezza cultura italiana (inclusi moltissimi intellettuali socialisti e «di area»: tra i quali anch'io), parodiando le bianche stagioni del «culturismo» scabbiano e delle invettive di Roderigo di Castiglia, che bollava di «sena datilografata» e «lamentevole parentesi di tenebre» gli intel-

lettuali dissenzienti; d) che, non paghi di esprimere l'opinione propria e del partito (identificato, per altro, solo con i suoi vertici) e di definire «conservatoria» (Intini) e «khomeinista» (Pellegrino) tutti coloro che, prima di pensare, non hanno chiesto il permesso, due dirigenti di partito si erigano a «maltrattati a pensiero» della contemporaneità e, noncuranti del ridicolo, si mettano a spiegare a premi Nobel e a sommi cineasti, a maestri dell'arte contemporanea e a grandi scrittori, a poeti e a saggi, che cosa sia e che cosa non sia la cultura moderna.

Orbene, che a tutto questo non sia possibile replicare, neppure cercando magari di rispondere gentilmente alle villanie e di reagire pacatamente alla arrogante «hybris» che esse trasudano, è un fatto grave, che investe irrimediabilmente la mia dignità intellettuale.

Il peggio, in questo fronte di dissenso fra l'apparato del partito e gli intellettuali anche socialisti, è che non sono in ballo questioni «ideali»,

ma molto, molto, decisamente troppo, e troppo impudentemente, «concrete». Di fatto gli intellettuali, anche socialisti, vengono presi a pesci in faccia, e io vengo messo a tacere, non dal PSI, ma dalla Fininvest. E questo ferisce irrimediabilmente la mia dignità morale.

A completare il quadro, io sono il presidente dell'associazione che unisce i critici cinematografici italiani (SNCCI), ed anche in tale veste ho aderito all'iniziativa che tanto indispette Intini e Pellegrino. E i critici cinematografici, che lo hanno ribadito pure nel loro recente congresso di Bari, sono da sempre per la difesa intransigente dell'integrità dei film da ogni manomissione pubblicitaria. Il fatto che il partito e il giornale sostengano con tanta rinchiusa vemenza (nell'impeto, Pellegrino giunge a rimpiangere, forse senza rendersene conto, lo statuto fascista della Biennale, spregiando così una delle vigenti leggi della Repubblica), e senza consentire né discussione né dissenso, che il film in TV va invece inquinato, deformato, frantumato e distorto per il bene della «cultura moderna» (ma soprattutto dell'industria contemporanea) lede irrimediabilmente la mia responsabilità sociale e la mia dignità professionale.

Così stando le cose, caro Ghirelli, non posso che prendere atto - dolosamente, ma ormai, dopo pluriennale pazienza, definitivamente - che il partito puro e incorrotto cui io mi iscrissi trentaquattro anni fa, quel partito che fu di Matteotti e di Buozzi, di Nenni e di Pertini, di De Martino e di Lombardi, e anche tuo e mio, quel partito è stato e sproppato, anche alla memoria; che militare in un partito, il quale ai propri iscritti non permette mai, e in alcun luogo, e in nessuna occasione, e su alcunché, di esprimere il proprio punto di vista in funzione delle scelte politiche da compiere, non ha alcun senso; che l'Avanti! - benché egregiamente diretto, pur nei limiti delle sue ormai innumerevoli servitù - è l'organo, e lo specchio, di questo partito. Nell'uno e nell'altro, per me, non c'è più posto. Sono e resto socialista, ma lo sono ormai, e irrimediabilmente, solo di fronte alla mia coscienza.

Rinnovandoti i sensi della mia stima personale, ti prego di gradire i miei più cordiali saluti.

Lino Micciché

AVANTI!
94.2.89

Il cinema come antidoto



Centro Copisteria <info@centrocopisteria.com>

I:Fwd: Documento Lino

1 messaggio

marcocarazita@inwind.it <marcocarazita@inwind.it>
A: "info@centrocopisteria.com" <info@centrocopisteria.com>

19 settembre 2024 alle ore 18:35

Oggetto: Documento Lino

DOCUMENTO DI LAVORO

- 1) Il settore della comunicazione è oggi trainante in tutto il pianeta e più che mai nella società industriali. La capacità di comunicare, e di controllare le comunicazioni, è ormai il vero terreno della competizione internazionale: quello su cui sempre più si commisura il "potere" delle grandi "potenze". E' attorno ad esso, se non ancora su di esso, che si sviluppano e si risolvono i conflitti: la "comunicazione" delle armi, che ha caratterizzato gli assetti del mondo moderno, sta ormai lasciando il posto alle "armi" della comunicazione.
- 2) Nell'ambito della comunicazione, un ruolo sempre più preminente spetta, e sembra viepiù spettare, agli audiovisivi: quelli "tradizionali" come il cinema (e affini), quelli moderni come la TV (e affini), quelli contemporanei, e in impetuoso sviluppo, come l'elettronica e l'informatica audiovisive.
- 3) Questa enorme crescita tecnologica è entusiasmante per il progresso che può ingenerare: nello scambio di esperienze fra gli uomini, nella reciproca conoscenza dei popoli, nell'arricchimento individuale dei singoli. Insomma, per una migliore qualità della vita. La sola questione da porsi è: chi gestirà, e come, e a quale fine, questa immensa ricchezza, questo potere senza pari nella storia dell'uomo, questo potenziale di dominio? Il rischio è che la nuova comunicazione diventi strumento di controllo delle coscienze, delle nazioni e dei popoli, anziché occasione di una loro maggiore libertà.
- 4) Il cinema gioca in tale contesto un ruolo importante. Esso può funzionare come il principale ambito, se non l'unico, dove il linguaggio audiovisivo segue libere finalità espressive e non soltanto programmaticamente comunicative. Può essere, insomma, qualcosa di simile a ciò che la "lingua" della poesia è nei confronti della "lingua". Come la "poesia" riassume e disvela il senso delle parole, mette in opera e in evidenza la loro mutevole logica, assume i discorsi correnti del mondo e inimitabilmente li muta a fini creativi, fa progredire e arricchisce il senso e la logica della comunicazione scritto-verbale, così il cinema può liberare le "immagini" audiovisive dalla loro ovvietà più logora, può usare ed esibire la logica dei loro montaggi, può mettere in evidenza, per la coscienza di tutti, le retoriche occulte e palesi della usuale comunicazione audiovisiva.
- 5) Ma per fare questo il cinema deve essere libero. Libero dai condizionamenti derivanti dal fatto che esso è il settore più piccolo e meno forte nel grande campo della comunicazione audiovisiva: libero dal controllo, finanziario e strutturale, che in molte, e già "classiche", civiltà cinematografiche i "media" più forti esercitano sul cinema il "medium" più piccolo; libero dall'uso spesso spregiudicato che le nuove tecnologie fanno dei film del cinema, dimostrando al tempo stesso quanto esso sia necessario e quanto sia "usabile"; libero soprattutto nei suoi spazi creativi, nella sua fisiologica tendenza a creare sempre nuovi e inimitabili prototipi, nella sua capacità di essere il laboratorio sperimentale di ogni e qualsiasi sviluppo del linguaggio audiovisivo, esemplare anche nei confronti della usuale comunicazione per immagini sonorizzate; libero nel suo inesaurito potenziale di rinnovamento e cambiamento, nella sua capacità di individuare nuovi filoni e nuovi pubblici, di rispondere a nuove sensibilità e a nuove domande segrete che sfuggono alla comunicazione di massa e ai metodi del "marketing".
- 6) La grandezza ormai quasi secolare del cinema "classico" è nata dall'ingegno degli uomini e dalla loro possibilità di realizzare film in queste condizioni di libertà: così sono nati INTOLERANCE e LADRI DI BICICLETTE, THE GOLD RUSH e DIES IRAE, L'ATALANTE e TOKYO MONOGATARI, METROPOLIS e ANDREJ RUBLEV, A BOUT DE SOUFFLE e 2001, VIRIDIANA e PATHER PANCHALI, STAGECOACH e RASHOMON, e i cento e cento e cento film che, in quasi un secolo di cinema, hanno travalicato ogni frontiera, parlato agli uomini di ogni nazione, arricchito la vita perché ne hanno arricchito la coscienza.
- 7) Nel "villaggio globale" del mondo audiovisivo il cinema è l'antidoto a ogni macchina pianificata e produttrice di standard; è la realtà tangibile, cioè visibile, del "dovere essere" e del "potere essere" audiovisivo; è il luogo dove la libera finalità dell'"arte", non importa se raggiunta o solo ambita, attesta fisiologicamente che l'alfabeto, la grammatica, la sintassi, la retorica degli audiovisivi possono essere usati positivamente: non solo per comprare

Proposta di programma televisivo



Schema di proposta

IL NEOREALISMO 25 ANNI DOPO

I

A) "Le néorealisme fût..."

Godard, Bardem, Kluge, Wajda, Tarkowski ed altri con una breve dichiarazione sottolineano ciò che il neorealismo significa personalmente per loro (le dichiarazioni verranno poi riprese in un secondo tempo).

B) La tradizione realistica nel cinema italiano

Dopo un breve inizio con un critico cinematografico che sottolinea alcune date ed alcuni dati del cinema realistico italiano, il discorso procede sulle immagini montate opportunamente (in sequenze fotografiche e cinematografiche) di : Sperduti nel buio Assunta Spina Sole, Terra madre, 1860, ecc.

C) L'Italia fascista

Montaggio di attualità sul periodo finale del fascismo dalla "vittoria" in Spagna fino all'inizio della guerra ed ai bombardamenti.
Appare Visconti, assieme a De Sanctis, Mida, Antonioni e quelli che componevano il gruppo di "Cinema". Parlano della battaglia "per un cinema antropomorfo" e di come nacque Ossessione.

D) Antologia di Ossessione.

E) Zavattini e De Sica che parlano de I bambini ci guardano.

F) Una sequenza de I bambini ci guardano commentata criticamente.

G) Rossellini ed alcuni tra gli sceneggiatori di Roma città aperta narrano brevemente la storia del film e di come fu immediatamente accolto dalla critica.

H) Sulle inquadrature di Roma città aperta la fine della puntata.

II

- A) Attualità filmata. Sulle rovine della guerra la ricostruzione del paese. I partiti. La Costituente. I comizi politici. La repubblica.
- B) In questo clima di ricostruzione dal fascismo i primi film neorealistici, presentati nei singoli titoli e nell'insieme da dei critici.
- Breve antologia da: Il sole sorge ancora, Paisà (un episodio), Sciuscià, Un giorno nella vita, Vivere in pace, Caccia tragica, Sotto il sole di Roma, Anni difficili, ecc.
- C) Due storici che danno un breve e dialettico profilo storico culturale di quegli anni in dialogo con due uomini di cultura (es.: Montale e Sapegno).
- D) Quattro o cinque critici fanno sinteticamente il punto.
- E) Ma era alle porte la crisi del cinema.

Montaggio fotografico dell'adunata in difesa del cinema italiano.

III

- A) Le prime immagini filmate sono della celebre adunata in Piazza del Popolo per la difesa del cinema italiano.
- Poi alcuni dei protagonisti: Anna Magnani che era nel gruppo che la guidava. Carlo Lizzani che nel suo libro ne fu un po' lo storico ed un critico cinematografico dell'epoca. A Lizzani si richiede le ragioni di quella manifestazione e la situazione del cinema italiano nel '48. Al critico spetta di introdurre il capitolo successivo.
- B) Infatti, benché il cinema sia in crisi, il neorealismo è in pieno fulgore. Antologia breve e commentata de La terra trema, Ladri di biciclette, In nome della legge, Cielo sulla palude, Il mulino del Po.
- C) Gli autori dei film citati in dialogo fra loro e col pubblico. Come vedevano la loro funzione e la loro responsabilità. Qual'è il loro giudizio sul '48, anno chiave della storia italiana postbellica anche politicamente.
- D) Attualità sull'Italia del 47/48/49. Il paese nuovamente spaccato. Il Fronte popolare. De Gasperi, Nenni, Togliatti - i protagonisti di quegli anni in brevi filmati.
- E) Ritornano i due storici di prima ed i due "uomini di cultura" per dare una sintesi storico culturale di quegli anni.
- F) Il neorealismo già si volge in maniera, in bozzettismo e commedia scettica. Appaiono Steno, Monicelli, e quelli che furono gli "autori" del genere popolare di derivazione "neorealistica" incluso il fumetto.
- G) Breve sequenza di chiusura da Totò cerca casa. Già si ride, scettici.

IV

- A) Attualità sugli anni '50. Il paese sta attraversando una crisi difficile, che tocca il suo spasimo maggiore tra il '50 ed il '53 (elezioni). Ricostruzione e miseria.
- B) a) Una attualità sull'epoca. b) Un documentario sul sud dell'epoca (di im pronta neorealistica), o un documentario di Antonioni (N.U.)
- C) Sono gli anni in cui esordiscono: Antonioni, Lizzani, Fellini. I tre par lano degli umori di allora e di quale fosse l'immagine della realtà che si presentava di fronte al giovane cineasta.
- D) Entrano nel dibattito: Visconti (che nel '51 gira Bellissima), De Sica e Zavattini (che girano Miracolo a Milano), Monicelli (che gira Guardie e ladri). Il neorealismo già si è trasformato (talora anche con risultati esteticamente positivi) in commedia agrodolce (Bellissima), in metafora (Miracolo a Milano), in satira (Guardie e ladri). Sembra non sia più pos sibile il discorso diretto. Perché?
- E) Zavattini, uno dei padri teorici (e degli autori pratici) del neorealismo parla delle sue idee, delle sue battaglie, e delle sue delusioni e intro duce alcune sequenze di:
- F) Umberto D.

V

- A) Gottuso (ol altri) e un critico d'arte (Argan o altro). Pratolini e Salinari parlano della sperimentazione "neorealistica" in pittura ed in letteratura. Come nacque e perché. Quali furono le influenze e le spinte che il "neorealismo" extracinematografico subì dal cinema.
- B) Breve attualità dell'epoca ancora fino ad introdurre la sequenza chiave di:
- C) Roma ore 11.
- D) La commedia ottimistica di Castellani. L'autore spiega e si spiega. Un critico gli ricorda quella che fu la polemica di allora con il film.
- E) Sequenza del film di Castellani.
- F) Zavattini introduce Amore in città, forse l'ultimo, estremistico, polemico tentativo neorealistico. E i cinque autori di Amore in città intervengono.
- G) Un critico fa il punto, dopo una breve sequenza di Amore in città e descrive le "nuove vie" che sta cercando il cinema italiano: Rossellini con Viaggio in Italia, Visconti con Senso, Maselli con Gli sbandati, Lizzani con Cronache di poveri amanti, Castellani con Giulietta e Romeo, Antonioni con Le amiche. Talora la voce in "off" su sequenze fotografiche dei film citati.

- A) Faenza, Samperi, Ponzi, Bertolucci, Taviani, Orsini, Bellocchio, De Seta, Olmi, fanno il loro "bilancio" del neorealismo. Cosa ne rimane oggi? Che eredità ha loro lasciato nel negativo e nel positivo?
- B) Un gruppo di critici cinematografici affronta lo stesso tema verificando quale fu la portata del neorealismo allora e quale è la sua influenza sul cinema di oggi.
- C) Testimonianze straniere: i registi stranieri di cui all'inizio chiariscono cosa ha significato per loro il neorealismo e che influenza ha avuto sul la loro cinematografia.
- E) Visconti, Rossellini, Zavattini, De Sica, traggono le loro conclusioni.
- F) Breve conclusione critica.

Appunti al Convegno di Urbino

STORIA DEL CINEMA

FIDUCIA / SPINUCIA || → SPIRALE ←

NON CONOSCO SPINUCIA
AMMAGO SUPPLEMENTE MANCA
SEMIOLOGICA ~~DA~~ AMMISSIONE DIS
LE NORME SPINUCIA

[LE CANNE NUO ESPRIMO ANCHE UNO SPIN
LO SPINUCIA NUO ESPRIMO ANCHE IN CANNE]

ASSUNZIONE
CANNE) NELLA
MEZZOGIORNO
SEMIOLOGICA

DISCIPLINA / AZIONE
NELL'AR

MEZZOGIORNO || SPINUCIA ||

LAVORAZIONE
SEMIOLOGICA

ANALISI

OSPITE
RINASCIMENTO
→ UMANISTA

SEMIOLOGIA PROCESSIONALISTICA

(LA SCRITTURA SPINUCIA)

→ CONOSCENZA TESTO

→ DAN CONTESTO [limiti]

→ IPOTESI STORICO CRITICA (OGNI STORIA DI
E' UN'ASTRONOMIA)

LO STORICO E' UN NARRATORE
|| LA "STORIA DI" COME ASTRONOMIA IPOTESI ||
(FUNZIONANTE) DI UNA MICROSTORIA

- TESTI STORICI E VARIE ORIENTAZIONI

- OGNI STORIA HA MENTE IN BLOCCO LA
SOLUTIVITA' DELLO STORICO

- TALUNE VIBRI CHE PASSANO COME STORIA
DEL CINEMA NON LO SONO

- LA STORIA DEI RICCHI CAVALI: ~~NO~~ LA S.A.E.
NON E' ST. DEI RICCHI

- IL FILM NON E' SOLO UN TESTO MA E' ANCHE
UN RUMORE

A) Tutti i problemi tecnici a monte
della nozione di storia del cinema
sono comuni a tutte le altre
branche storiche.



B) Le differenze ~~tecniche~~ fra le
varie storie di sono essenzialmente
tecniche e metodologiche.

C) Ogni storia di è avvolta anche
da ogni storia del cinema è
un' ipotesi ^{assunta} di micrototalità
e di microcontinuità.

~~La storia del cinema è una ipotesi di micrototalità e di microcontinuità.~~ D) Anche nel
cinema (come nella musica, nell'arte,
nella letteratura) la definizione
di campo è una ipotesi
assunta: gli unici oggetti ^(concetti) ~~concetti~~
(quanto ci sono) sono i film; l'unico
campo reale è quello della storia (macro);
l'unica totalità reale è la vita.

II

NESSUN PROBLEMA TRONICO
A PROPOSITO DI "STORIA DEL
CINEMA" I'

ABOLIRE LA CATEGORIA DELLA TOTALITÀ

- BOARNI
- CALABRINI
- CASATI
- DEL MINISTRO

→ ROCCO ROCCO
PARCOURT

a) $\left\{ \begin{array}{l} \rightarrow \text{OCCORRENZA} \\ \rightarrow \text{OCCORRENZA} \end{array} \right.$

c) CINEMA
RADIO $\rightarrow$ TV
 $\downarrow$

V	D
I	I
D	S
E	N
O	

STORIA DELLA
PARTE DELLA
DEI CINEMA

SEMIOLOGIA
SEMIOLOGIA
STORIA

Tutti gli anni sono
composti da anni
mille e più in
un solo modo

IL RISCHIO
DEI NOSTRI
ANZI ALTERN
MILITARI
MILITARI

IL NOSTRO SEMIOLOGICO
SITUA

→ LA STORIA COME TRANSIZIONE CONDIZIONI



- STORIA NEL CINEMA COME MASSA

- IO SONO UN OOMO
IN LAURA (LADON)

~ LA MIA GRANDE PASSIONE
E' LA PAURA (LOREN)

TESTI E CONTRASTI

- PRESUPPORRE L'ADDEBITA CONOSCENZA
(NEL SENSO PROFONDO: ANALISI) DEL
TESTO

- IMPLICA L'ACQUISIZIONE DI TUTTI
I DATI CONTRASTUALI

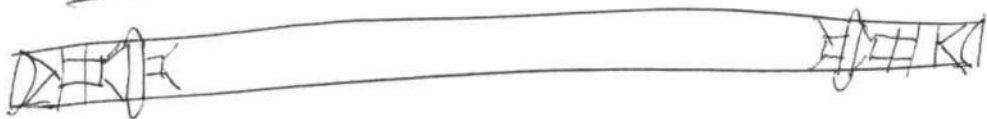
- PORTA ALLA COSTITUZIONE DI UNA
IPOTESI ASTRATTA: QUELLA DI UN
CONTRASTO PUR CI SIA LA CONTRAS-
TAZIONE DEI TESTI

L'INVENZIONE DI NO

WAGSIAFF

III

D) L'OGGETTO NON VIENE PIÙ VISTO COME
~~UNO~~ PORTATORE DI SIGNIFICATO, MA
COME ACCIDENTE DEL SIGNIFICATO CHE
LO SIGNIFICO UOCHI DALLA SUA PROPRIA
SIGNIFICAZIONE.



BOAUAU

L'età dei media come la linea delle norme e la
linea del pensiero

Riconoscimento il pensiero (contenuto): un pensiero che
non è sufficiente

Non c'è nella miscolabilità

Il cinema non ha parte del sistema dei
autocritici - Sono gli media partecipa in
cinema

TONNI

L'ANNOCCIO COME ANALISI ANTROPOMORFICA

II → A

- DISCORSO STORIOGRAFICO

- NOTIONE DI STORIA

- (NOTIONE DI CINEMA)

- NOTIONE DI "STORIA DI"

SCIENZE ESATTE
MIRACLO LOGICO MATEMATICO

~~NOTIONE DI STORIA~~

- STORIA DEI TESTI -

- STORIA DEI TESTI E DEL CINEMA

~~LA STORIA DEI TESTI E DEL CINEMA~~ CHIAMARE L'OGGETTO E IL
SOGGETTO

- B →

-

BISOGNA CONOSCERE:

I TESTI

I CONTESTI

LE CONDIZIONI

OGNI STORIA HA

CINEMA

R'

UN' IPOTESI

- Richiesta dell'ideazione, cioè delle ipotesi
... non sono i limiti delle idee e delle
condizioni generali della storia

9 LEOUAT Jean-Louis

Ma da la storia del cinema non è che una
storia mercato, non è che un settore della
storia generale. (e allora? è un settore)

10A ZOLKVA

Si m'interessa rispondere la carta (in queste dimensioni)

DA' UNA LITONIA STRADA A CACABOSM

BAUNRTZ

primera a Cabaler

CALAP 1796

Opusculum 97044/78044 (Coleen) che da l'ho mai visto
 Anche sono in delinquenti non si aspetta NUOVA (2)
 li si costruisce.

... tirare sulla ottocentesca i ~~la~~
benessere - allora incommensurabile - a
ideologia SCIENZA con occlusioni

(12)

O si intende per metodologia scientifica il
metodo della logica matematica e della
valore esatto e valutati; l'allora non avere
scientifico in le valore vero, in la
storia dell' arte e della letteratura, in la
storia del testo e del verso:

Oppure si intende per "scientifico" le
metodologie dei quanti - anche se non esistono
analitici - le metode storiche e
analitiche delle scienze umane - delle
scienze storiche e allora non capire
perché la SCIENZA DEL LIBRO non esiste

RONDOLEDO

1 BIS

- Allora chiedi OSA, il nome della STORIA DEL
CINEMA non mi viene subito il cui è SCOTLAND
fiorisce in uno STATO INFINITO DEL VISTO
(dici chiedi OSA della STORIA)
- Ora i d'acquisto di la storia è un
film del cinema (del cinema, non CROCI)
- Gli un ben alcuni film documentari : di
un ben documentato, un certo documentario
RONDOLEDO NON HA VISTO 4/5 dei
film in cui hanno COFO, RAY,
MURDOCK, PENNINI NOS SANTOS
TOPPA NOS, ecc.)

STORIA

O ANTOLOMA

ERBCITE RIVOLUZIONARIE EPOCA RIVOLUZIONARIA

PERSONA SACRA / PERSONA (ALCA)

1

~~REVISIONE~~

●

- EPOCA DI STORIA OGM (NON PRODOTTA NON R' AUTORE NON)

- COMPARMENTO LA STORIA DEI SAORI

S
O
R
L
I
N

- Non c'è nessuna AMBITORIA SOCIALE di storia del cinema (la conoscenza è contingente)

- Non è più come un storia del cinema in

memoria (alcuni i del QUARTA R' LA STORIA DEI FILM) [IMPOSSIBILITÀ ATTRAVERSO CINEMA UNA STORIA DELLA FORMA]

(con il mio cinema e letteratura? 12M) 1266?)

●

REVISIONISTI ??? da un film (?)

[INFINITA ROSSI → RIVISIONISTI]

WELTER: non è più la un cinema, lettura delle storie umane. (non è un cinema dei MONDI in la POSSIBILITÀ)

●

Con la traduzione di Weble, la RIVOLUZIONE NON HA PORTATO NULLA ALLA STORIA DEL CINEMA

●

La storia non è una storia dei pubblici ??

(in allora la con la storia del cinema R' STORIA DEI FILM?)

● storia dell'alimentazione, storia delle
piante, storia del vivere (13)

● LESSICI, PERIODI : oggetti non solo letterari

● Non c'è tempo nella storia del civile
~~ma~~ perché non c'è PASSATO

(e TAFFO?) → (ARISTOTELI) ??

SCIOPERO non è necessariamente legittimo
e non è necessariamente ingiusto

[DI QUANTO RM STIMOLA
PARLA ? ? ? ? ?]

~~To~~
PUGLIATTI Paolo

(2)

PODI COME DI SONNO

HA CAMMINO

a) [LA GIOIA SI FONTE UNA LAMPA]

LA GIOIA DEI CANTU COME GOME DI FINE!

I DESI COME VANTI DI KAMMATA

RES RACIAR RES RICTAR

[MA LA RES RICTA E' ANCHE UNA
RES RICTA]

LE GIANE AUMENTAR RES
MUTUALIZZAR RES AUSS
QUIL BIZAR CA QUILS
VIVANT

3

- 1) Grupa Coalitiei : 17 persoane
~~in~~ i caracteristic de grup
 a avut un de niveluri, este

- c) Laplace und alle anderen

- Q) Arguments SOCIALIST? (It denot
it aim la lutte des classes
distribution: CONTRADICTOIR)

- d) ist: von zwei Werten, nur ein
Wert

BAFFLO:
GLASSON: 70000 PLANT

© 1997 by the author

FRANKLIN

TUNICATO

4

- COME SI FA A METTERE LA
SOPRA AL CILINDRO E A SOTTO
AL TASTO

- D' FRONTA DEL CILINDRO non è
nessun filo

CORRO

MOSBY (lett. a Berkeley)

(5)

~~PIRAMIDE~~ ~~MANHATTAN~~

PIRAMIDE (Quindici di S. G.)

MAHARISHI

ISARAKOON

omino di con elementi
necessari al cinema oggi
a fare parte della cultura
del secolo

funzioni variologiche cinema/cinematografo

con complessi movimenti operativi e

incomunicabili

(come FILM NOIR)

Per parte di IL PACIO MAHARISHI MANHATTAN

Cine di cinema mobile domo cinema che di

con i

Voci di alle (la febbre)

ANIMA MANHATTAN

Cinecomparativista (Holland, ecc.)

L'ANALOGIA (lett. cinese) e l'OMOLOGO (cineb.
anal.)

(6)

CONTOCUB

La storia come CAMPO e non come
attività STORIOGRAFICA (eventualmente
delimitata)

SONDICI: storia come ONTOLOGIA SOCIALE
DELLA MEMORIA

ONTOLOGIA: sistema delle diverse istituzioni
in cui si rivela una struttura che
condiziona del passato

La storia del cinema è l'opera di storici
come nel mondo delle letterature del 19°
secolo (mi pare che mi vada!)

(Però parla - come dire? - contemporaneamente
di storia della storia)

Parla di una TEORICA (letteraria) che non c'è
cinema, ma solo un succedersi di sequenze

- Anche lui dice che gli storici del cinema
mancano di un TRAMATICO

OPPOSIZIONE tra CINEMA (memoria) / STORIA DEL CINEMA
(letteraria)

(TRAMATICO NON È NESSUN AUTORE?) [STORIA AMERICA
STORIA METAFISICA]

PD MANI

8

OGNI RUOTO DI VITA STORICA È RELATIVO

PUBBLICITÀ {
GIORNALISMO {
CINEMA {
STORIOGRAFIA {

~~COAZIONE~~ PER CUI IL INTELLIGENT

DELIBERA :

LA STORIA DI È UNA MANIFESTAZIONE DI UNA PRESSIONE

LEUTRAZ

(alcune vendite)

9

- Ora da la STORIA come il via valore e in loco
una disciplina, ma non la riguarda PERCORSO

- Ora da il punto di vista storico è sempre
RELATIVO

(svalutata i testi, rivalutata i documenti)
[minimo lo data movimento calcolare]

- Altro della nostra di genere (non danno
gli aspetti economici, successivi, nazionali,
~~ed~~ culturali, locali, etnici)

...ABBIAMO COMINCIATO CON SORUO CHE CI ~~PARLA~~
PORRE UN INIZIO EPISTEMOLOGICO... RISCHIARE
IN RIVISTA CON LEUTRAZ CHE CI COMUNICA UNA
ASSOLUTA IMPOSSIBILITÀ EPISTEMOLOGICA...

N.B. Andiamo subito nel carattere "scientifico" della
pratica storiografica (dipende da come si intende
la SCIENTIA). Ciò non vuol dire che l'altro
storico non ha una sua

UN MODO NEL RELATIVISMO

IL PRIMO DELL'EMPIRISMO

IL DOMINIO DELLA FUNZIONALITÀ e dell'etica

CALAMBROSCA

10

- o l'idea non è data GRADU ma CIÒ che non esiste
- o Finisce per ~~essere~~ per lui la vera ossessione del personale, se ampliato, diventa un oggetto desiderato e quindi incontrato (altro con stesso proposito)...
- o Confronto tra VALORI e ADULTI
(la st. del. la memoria colore tra un esibizione del cinema e un storia)
- o Trovare il confronto tra le parole, altrimenti avere un SCRITTO compromesso (con quale è la memoria SCRITTO un albero)
(... le condotte SCRITTO UMANO...)

(9/10/11 DIC. 1.) CONVEGNO ANNI '50 (Sicilia)
SEMIMINIO

~ BRUNZITA

ORTOLIVA

MONERI

~ TINAZZI

CESAREO

PROPRATI

~ ARRUZZI

CINQUELLI

PANINI

~ TORRI

~ LUMININI

MANTINI

~ CASARZI

~~XXXXXXXXXX~~

SALIZATO

~ PIRRI

S
P
E
C
I
F
I
C
I

A
P
P
O
R
T
I
E
X
T
R
A

R
I
C
E
R
C
H
E

1) QUALCHE STRANIERO E' MEGLIO DEGLI ITALIANI. (QUALCHE ITALIANO E' MEGLIO DEGLI STRANIERI)

2) TUTTI GLI STRANIERI SONO PIU' CHIARI DEGLI ITALIANI. [HANNO LINGUE ANTICHE E PAROLE ANTICHESSIME]

3) GLI STRANIERI FANNO "IMMAGINE" (COME NELLE SQUADRE DI CALCIO). E' VERO MA SI TENGONO IL MONDO (COME NELLE SQUADRE DI CALCIO) RIMEMBRANDO LA NASCITA DI UN GIOCO NAZIONALE (COME NEL CALCIO)

Una relazione sull'attività scientifica

NICOLO' (DETTO LINO) MICCICHE'

Relazione sull'attività scientifica e didattica svolta nel triennio

ATTIVITA' SCIENTIFICA

Nel periodo che va dall'autunno 1987 all'autunno 1990 la ricerca svolta a livello universitario, e con i collaboratori della cattedra, è stata centrata sul cinema italiano degli anni '50 ed ha comportato ricerche ed elaborazioni di dati, rilevazioni e analisi di posizioni critiche, valutazioni ed analisi di film, tendenze, autori, movimenti del decennio. Nel dicembre 1988 e nel successivo dicembre 1989 (nonché, similmente, nel dicembre 1990) hanno avuto luogo a Siena, presso l'Università, due incontri seminariali che hanno visto la partecipazione di numerosissimi studiosi, italiani e stranieri (tra i quali, la maggior parte dei docenti italiani di storia del cinema). Nel corso di tali incontri, preceduti e seguiti da attività proiettive e da conversazioni introduttive soprattutto dedicate agli studenti, i partecipanti hanno discusso - mediante una serie di relazioni e comunicazioni - sulle varie sfaccettature e i molti problemi (estetici, culturali, mediologici) del cinema italiano anni '50, anche in rapporto alle coeve e parallele dinamiche letterarie, teatrali, pittoriche, ecc. Gli atti dei due incontri sono pubblicati sui nn.1/2 e 3/4 della rivista "La scena e lo schermo", da me diretta, ed edita a cura della Sezione Musica e Spettacolo, Dipartimento "A", dell'Ateneo senese.

In altro ambito - questa volta presso l'Ateneo urbinato, in collaborazione con quelle Facoltà di Lettere e di Magistero e con il Centro Internazionale di Semiotica dell'Università - hanno luogo, dal 1982 (erede di alcune similari iniziative sporadiche degli anni '70)

i "Convegni Internazionali di Studi sul Cinema e sugli Audiovisivi", promossi dalla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, del cui Comitato Scientifico il sottoscritto è presidente (dopo averla fondata nel 1965 e averla diretta per 23 anni). Si tratta di seminari (interdisciplinari) dedicati ai problemi teorici, estetici e mediologici del cinema; nel triennio in questione ci siamo in particolare soffermati su alcuni aspetti rilevanti dell'odierno rapporto fra il cinema e gli altri audiovisivi nonché della teoria e della pratica di storia del cinema. E abbiamo cercato di rimettere in discussione la nozione stessa di "pratica critica" in rapporto ad un oggetto quale il cinema enormemente modificatosi in questi ultimi 15/20 anni. I convegni del triennio sono stati: "La narrazione a venire" (1987); "L'idea di storia del cinema" (1988); "La storia del cinema come discorso sul cinema" (1989).

I temi di ricerca individuale al centro dei miei interessi - e della mia produzione pubblicistica - pur includendo attenzioni particolari verso determinate cinematografie (cinema est europeo e latinoamericano in ispecie) e particolari autori stranieri (Anghelopulos, Ozu, Rocha, Tarkovskij, ecc.), investono soprattutto il cinema italiano sonoro. Con specifico riguardo ad alcune fasi del sessantennio sonoro italiano (la commedia di regime, il neorealismo, la "vague" degli anni '60, ecc.), ad alcuni autori (Antonioni, Blasetti, Pasolini, Poggioli, Visconti, ecc.) e con una particolare insistenza sul rapporto cinema/letteratura, sia a livello di pratiche "alte" (es.: Visconti in rapporto a Cain, Verga, C. Boito, Dostoevskij, Tomasi di Lampedusa, Maupassant, D'Annunzio, Camus, Th. Mann ecc.) sia a livello di pratiche "basse" (la commedia "ungherese" nel cinema anni

'30, il romanzo d'appendice nel film-fumetto postbellico italiano, ecc.).

Sono da 4 anni il coordinatore del Comitato Scientifico per l'Enciclopedia Filmata del Cinema Italiano, che sta realizzando l'Istituto LUCE e che ha un progetto di 50 "audiovisivi" di cui 8 già realizzati.

Dirigo due collane editoriali per un editore veneziano ("Cinema Saggi" con il prof. G. Tinazzi e "Nuovo cinema": l'editore è Marsilio) e un'altra per un editore romano ("CNC. Collana di testi e studi sul cinema": l'editore è Di Giacomo).

Ho diretto, assieme al prof. G.P. Brunetta, la Storia del Cinema edita da Armando Curcio ("Cinema & Film. La meravigliosa storia dell'arte cinematografica") in 6 voll., il cui ultimo è uscito nel 1987/'88. I voll. da me diretti son il IV ("Il lungo dopoguerra"), il V ("Il vecchio e il nuovo") e il VI ("Verso il centenario").

Sono il direttore dei periodici specializzati "CINECRITICA" e il già citato "LA SCENA E LO SCHERMO".

ATTIVITA' DIDATTICA

Ho prestato ininterrottamente servizio in veste di professore straordinario di Storia e Critica del Cinema, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena, dal 23 maggio 1987.

I corsi di Storia e Critica del Cinema del triennio '87/'90 - connessi anche ai corsi monografici del triennio precedente - hanno affrontato, accanto alla parte istituzionale, i seguenti temi monografici:

1) 1987/'88: LA CRISI VISCONTIANA. Il corso ha esaminato analiticamente la produzione cinematografica di L. V. da VAGHE STELLE DELL'ORSA a MORTE A VENEZIA, con particolare riguardo ai rapporti

Un cinéaste des années 1970, in AA.VV., Theo Angelopoulos, "Etudes Cinématographiques", nn.142/145, Minard, Parigi, 1985.

Prefazione a: AA.VV., Parole e nuvole, a cura di S. Micheli, Bulzoni editore, Roma, 1985.

(Tele)vedere il cinema, in Leggere lo spettacolo 1984, Editrice bibliografica, Milano, 1985.

1986

Glauber Rocha e la rivoluzione del 'Cinema Novo', in Glauber Rocha, Saggi e invettive sul cinema, volume a cura di Lino Micciché, ERI, Torino, 1986.

Un cineasta tricontinentale, in Glauber Rocha, Scritti sul cinema, volume a cura di Lino Micciché, La Biennale, Venezia, 1986

Il cinema, il libri, i festival, in Leggere lo spettacolo 1985, Editrice bibliografica, Milano, 1986.

Para que sigan cantando los violines, in AA.VV., Nuevo Cine Latinoamericano, Universidad Autonoma de Mexico, Città del Messico, 1986.

1987

L'itinerario viscontiano, in Tutti i film di Luchino Visconti, a cura di L. Navone e G. Moneti, Centro Studi sul Cinema e sulle Comunicazioni di Massa, Siena.

Un paese immemore, in Leggere lo spettacolo 1986, Editrice Bibliografica, Milano, 1987.

Le 'sragioni' del poeta, in AA.VV., Andrei Tarkovskij, a cura di F. Borin, Circuito Cinema, Venezia, 1987.

1988

Cinema italiano sotto il fascismo: elementi per un ripensamento possibile, in AA.VV., Modelli culturali e stato sociale negli anni Trenta, a cura di C. Vallauri e G. Grassiccia, Felice Le Monnier, Firenze, 1988.

La cineteca di Babele, in AA.VV., Atlante della radio e della televisione, a cura di P. Dorflès, Nuova ERI, Torino, 1988.

Ritratto d'autore, in AA.VV., Per Alessandro Blasetti, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1988.

Perché il cinema non abbia solo un passato, in Leggere lo spettacolo 1987, Editrice Bibliografica, Milano, 1988.

1989

Per una moderna politica dei 'media', in AA.VV., Che farà da piccolo, Quaderni di Cinecritica, Roma, 1989.

I meravigliosi anni '60. Profilo storico del cinema italiano 1960/1969, in AA.VV., Prima della rivoluzione, a cura di C. Salizzato, Marsilio, Venezia, 1989.

Oltre il '68, un sogno interrotto: qualche anno dopo, in AA.VV., Prima della rivoluzione, a cura di C. Salizzato, Marsilio, Venezia, 1989.

La breve vita felice della "nova vlnà" praghese, in AA.VV., Europa '90. Dieci momenti di storia del cinema, ANCCI, Roma, 1989.

Eurocinema? In vista del 1992, in Leggere il cinema 1988, Editrice Bibliografica, Milano, 1989.

Il "boom" dei libri, il "crack" del cinema, in Leggere il cinema. Dieci anni di libri: 1979-1988, Editrice Bibliografica, Milano 1989.

1990

Visconti e il neorealismo, Marsilio, Venezia, 1990 (finito di stampare il 15/5/1990)

Il volume raccoglie vari articoli pressoché inediti di Lino Micciché, uno dei massimi critici e storici del cinema italiano, co-fondatore del Dams di Roma Tre, cui è dedicata, tra l'altro, la Biblioteca di area delle arti. I brevi saggi sono stati a suo tempo suggeriti al curatore dallo stesso Micciché che proponeva una raccolta di testi per un eventuale libro che poi non è stato fatto. La pubblicazione del volume con RomaTre Press è quindi un piccolo scoop, un "manoscritto trovato nel cassetto" che colma un vuoto e rende omaggio al grande Maestro scomparso con degli articoli da lui stesso scelti. Ai testi della fine del secolo sono stati aggiunti alcuni documenti dell'archivio personale di Micciché, che in parte è stato donato al curatore del volume. Si trovano dunque alcuni articoli importanti, come quello sull' "Avanti!" in cui il critico annunciava le dimissioni dal giornale, ma anche alcuni manoscritti, appunti di lavoro, schemi di convegni e correzioni a mano nei testi dattiloscritti. Si tratta, dunque, di un volume prezioso che ricostruisce, attraverso gli articoli di Micciché, il dibattito degli anni ottanta-novanta sul cinema dal punto di vista della politica culturale, delle istituzioni, della film literacy, dell'università, dei festival. Una ricostruzione della società italiana di fine secolo, ma anche una luce su Micciché complementare a quella che la stessa RomaTre Press sta facendo, con la pubblicazione dei suoi scritti sull' "Avanti!".

Lino Micciché

(Caltanissetta, 31 luglio 1934 – Roma, 1° luglio 2004), è stato uno dei massimi critici cinematografici italiani (è stato per molti anni il critico dell' "Avanti!"), un grande Maestro della storia del cinema (fondamentali i suoi volumi su Visconti, su Pasolini, sul cinema italiano), un fondatore di festival (sua l'idea della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, il festival di Pesaro). È stato tra i fondatori del Dams di Roma Tre, Presidente della Biennale, Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, Presidente del Sindacato Nazionale dei Critici Cinematografici (SNCCI). Si tratta di una delle figure più illustri del cinema internazionale.

Vito Zagarrio

già professore ordinario a Roma Tre (dove tiene ancora il corso di Istituzioni di Regia), insegna ora alla John Cabot University e alla Ruffa di Roma. Ha scritto e curato molti volumi e saggi sul cinema americano e su quello italiano; è uno specialista nell'analisi del film dal punto di vista della messa in scena. Come filmmaker ha diretto alcuni lungometraggi usciti in sala, ha girato vari documentari e film essays. È fondatore di festival cinematografici, tra cui il Palladium Film Festival. Ha lavorato per anni con la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, dove è diventato uno dei più stretti collaboratori di Micciché.