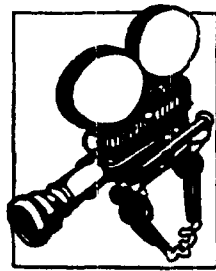


Incontro all'Unità



SPETTACOLI

Alla vigilia del festival di Cannes, facciamo il punto sulla salute della nostra cinematografia. Ben vengano premi e nuove leggi: ma basteranno?

# Cinema, ci vuole più resistenza

**L'UNITÀ.** Nel cinema italiano degli ultimi anni si registra un ritorno al realismo, o comunque un nuovo desiderio di raccontare questo paese al di fuori degli schemi e dei generi dominanti nella prima metà degli anni Ottanta. Si è addirittura coniato un termine, «neo-neorealismo», per definire un fenomeno che però, forse, non è ancora giusto individuare in termini di genere, o di filone.

**RULLI.** Il «realismo» è sempre una scelta stilistica. In questo caso, più che di ritorno al realismo, parliamo di ritorno alla realtà, che coincide anche con un ricambio generazionale. Un cinema sulla realtà è mancato per anni ora sembra ritornare. Perché? Forse perché c'è anche una nuova realtà da raccontare rispetto al passato, ad esempio rispetto al cinema politico degli anni Settanta o alla commedia all'italiana. Cosa faceva il cinema politico? Tentava di svelare dei meccanismi della realtà che erano poco chiari, poco dichiarati. Era un cinema «di denuncia». Oggi c'è poco da svelare, i meccanismi della politica e del potere sono svelati dalla televisione. Mentre un tempo il cinema politico aveva come presupposto un distacco, una chiarezza di ruoli fra società civile e Palazzo, per usare un termine pasoliniano, oggi questa chiarezza non c'è più. C'è una confusione di problemi e di ruoli che il cinema dovrebbe tornare ad indagare. Forse questo è l'aspetto che mi incute scetticismo.

Questo cinema è stato «latitante» per anni, anche a causa di problemi strutturali, di scelte produttive. Anni fa, alcuni progetti che oggi funzionano erano del tutto improponibili. Io avevo letto il libro di Aurelio Grimaldi tre mesi prima che Bonivento mi proponesse *Mery per sempre*, mi aveva molto impressionato ma lo avevo rimesso nel cassetto, non mi sarei mai sognato, allora, di portarlo a un produttore. Mi chiedevano solo storie di top model.

**SCARPELLI.** Per fare un piccolo passo avanti credo che dovremmo fare un passo indietro. Che cosa è la realtà? È qualcosa da cui si parte sempre, indipendentemente dal cinema, è quanto di più nobile, aristocratico, importante esista. Questo punto di partenza era stato abbandonato, per responsabilità dei produttori ma anche di noi autori. Qualcuno dice: la realtà non ci ispira. Questa è quasi una bestemmia, non solo da un punto di vista morale o etico, ma anche strettamente narrativo. Forse che la realtà dev'essere fatta a misura del poeta che ne deve essere ispirato? Questo non è mai accaduto in nessuna cultura e in nessun paese del mondo. La realtà è resa interessante da chi la narra.

Oggi, io ho l'impressione che la scelta degli sceneggiatori e dei registi di questi nuovi film è una scelta, per usare una parolona, filosofica, rivedere che cos'è il reale, dal quale ci si era allontanati. Vorrei che questo ritorno al realismo fosse una necessità, un rigore che precede il cinema, una ricchezza che questi giovani hanno e che porteranno con sé. Perché se si misura tutto con il compasso del cinema, per forza ci si deve riferire ai generi, e da «commedia all'italiana» si passa a parlare di «neo-neorealismo». Ma io credo che in ogni cultura la base di ogni fantasia sia sempre la realtà irreali, dalla quale si parte o si celebra il reale o per arrivare alla favola.

**MONTELEONE.** Di fronte al realismo io mi sento un po' spaesato. Ho ambientato ben tre film lontano dall'Italia, tra Sudamerica, Grecia e Marocco... altri tre, fra gli anni Trenta e gli anni Quaranta. Mi sembra quasi di fuggire dalla realtà italiana. Però credo che il tratto comune sia la voglia di raccontare storie e non più barzellette. Quando si parla di incassi che crollano in Italia, e si dice «belli gli anni Settanta in cui c'erano fra i primi dieci incassi tanti film italiani», ci si dimentica che erano i film di Celentano, di Vanzina, *Sapore di mare* e cose del genere. Io non rimpiango per nulla quegli anni. E non è un fatto generazionale. I Vanzina hanno più o meno la mia età, è questione evidentemente di schieramento e di tipo di film che si vogliono raccontare, di attori con cui si vuole lavorare. C'è una voglia di storie vere con personaggi veri, che possano raccontare sentimenti, stati d'animo e situazioni vicine a una sensibilità allargata, comune. L'unica cosa che mi dà un po' fastidio è che molti di questi film siano profondamente romanzeschi, come se a La Spezia o a Matera non succedesse mai nulla.

Credo sia anche necessario non riempirsi la bocca con i film «di denuncia». C'è il rischio di fare solo cronaca filmata, e quello lo fa già la televisione, che è un grande contenitore di storie «forti». Forse la risposta, per assurdo, è *Il marito della parrucchiera*, un film tutto in un ambiente, sull'ossessione di un uomo, che non è meno nobile di *Ultrà*, dei ragazzi della curva Sud o dei pugili di borgata.

**CECCA.** Credo che il cinema sia sempre la migliore espressione di un paese. Della sua situazione economica e culturale. La crisi del nostro cinema negli ultimi 10-15 anni è legata allo sviluppo abnorme della tv commerciale, che ha costretto anche la tv pubblica ad abbassarsi a certi livelli. Secondo me il cinema non raccontava più una realtà vera, ma una realtà filtrata attraverso la tv. Non è un caso che i Pierini e le Giovannone abbiano avuto il loro boom tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, quando i modelli della tv commerciale si imponevano dovunque. Il signor Berlusconi è il principale artefice dell'imbarbarimento culturale italiano degli ultimi dieci anni, e la tv ha completamente invaso e condizionato la situazione culturale del nostro paese.

**L'UNITÀ.** Sono stati citati Vanzina, Enrico Lucherini, da lui seguiti per anni come press-agent, con attenzione e anche con una giusta dose di autoironia. Che cosa ne pensa?

**LUCCHERINI.** I Vanzina raccontavano la vita

Reduce da una tripla storica al festival di Berlino (premi a *La casa del sorriso* di Ferren, *Ultrà* di Tognazzi, *La condanna* di Bellocchio), il cinema italiano si avvia a Cannes con molte speranze e due certezze, una buona e una cattiva. La buona andiamo alla vetrina più importante e prestigiosa del mondo con una selezione interessante, tre film nati al di fuori di alchimie politiche e di «pacchetti» televisivi: *Bix di Avati*, *La carne* ancora di Ferren e l'ormai famoso *Il portaborse* di Luchetti. La cattiva: il nostro cinema si sta sicuramente vivacizzando ma una ripresa vera, complessiva, è ancora di là da venire. Una legge che nasce già vecchia e una concentrazione sempre più chiusa e arrogante fanno sì che l'accesso alla produzione (quindi, alla possibilità di esprimersi) sia ancora ristretto e problematico. Il cinema italiano si muove fra due estremi: da un lato una voglia di realismo sempre maggiore, un desiderio quasi «fisiologico» di tornare a raccontare l'Italia al di fuori dei vecchi schemi (i titoli si sanno: *Mery per sempre*, *Ultrà*, *La stazione*, *Ragazzi fuori*, *Stesso sangue*, *Mediterraneo*, *Noite italiana*, *Marrakech Express*, *Verso sera*), dall'altro un ritorno di prunti censori che nascono in buona parte dalla committenza tv. Il caso del blocco della *Piovra* è recentissimo e fa ancora discutere, ma non va dimenticato che anche *Il portaborse* è stato rifiutato da tutte le reti Rai. Per discutere di questi temi, l'Unità ha invitato alcuni addetti ai lavori a una tavola rotonda. Hanno partecipato, in rigoroso ordine alfabetico: Claudio Bonivento, produttore di *Mery*, *Ragazzi fuori*, *Ultrà*; Sauro Borelli, critico de *l'Unità*; Sandro Cecca, regista (in coppia con Egidio Eronico) di *Stesso sangue*; Alessandro D'Alati, regista del recente *Americano rosso* e di innumerevoli spot pubblicitari; Enrico Lucherini, il più noto press-agent italiano; Enzo Monteleone, sceneggiatore di *Marrakech Express* e del citato *Americano rosso*; Francesca Neri, attrice nel *Grande Blek* e in *Le età di Lulù*; Gianfranco Piccoli, produttore di *Bix* oltre che di tutti i film con Francesco Nuti; Stefano Rulli, sceneggiatore insieme con Sandro Petraglia delle *Piovra*, di *Mery per sempre*, del *Portaborse* e di numerosi film e sceneggiati tv; Fano Scarpelli, sceneggiatore storico del cinema italiano (ma anche di film «giovani» come *Soldati* di Marco Risi); Daniele Segre, il più importante film-maker del cinema indipendente, autore di *Testadura*, *Ragazzi di stadio*, *Vite di ballatoio*; e l'onorevole Walter Veltroni, responsabile dell'ufficio comunicazioni e mass-media del Pds.

La tavola rotonda è stata curata da MICHELE ANSELMI e ALBERTO CRESPI

che conoscono loro, la ricca borghesia, le top model, Cortina e sfilate di moda. A suo modo è realismo anche quello. Oggi mi piacerebbe occuparmi di questi registi giovani che invece mi vedono un po' come il demone, ma ho un unico problema da uomo di pubblicità: la parola «neo-neorealismo» non mi piace, è orrenda, bisognerebbe inventarne un'altra. In Spagna, per indicare i nuovi cineasti, hanno una parola bellissima che è «movida», in Francia hanno inventato «nouvelle vague» che pure è molto efficace, magari la «movida italiana», suona bene. Ma volevo chiedere a Scarpelli una cosa che mi interessa molto: non credi che programmi tv come *Samaritana* abbiano creato molte difficoltà agli sceneggiatori? Loro raccontano praticamente un film in diretta. Quando ho dovuto lanciare *Dimenticare Palermo* di Risi ho avuto difficoltà perché il problema della droga era stato visto in molte trasmissioni tv, e il risultato è che i film rischiavano di uscire già vecchi. Tra poco dovrò occuparmi di *Muro di gomma* di Marco Risi, sulla tragedia di Ustica, che invece credo funzionerà perché le storie e le notizie di dieci anni di cronaca sono raccontate come in un thriller; almeno nella sceneggiatura, leggendo la quale mi viene da pensare che sarà un bellissimo film.

**SCARPELLI.** È vero, la televisione «consuma» gli argomenti, però ha ragione Monteleone quando dice che l'importante è creare delle storie, non scegliere dei «temi». Il tema prima della storia, è stato il grande vizio del nostro cinema negli anni Settanta. Una volta Elio Petri, che pure era un grande regista che ammiravo moltissimo, mi disse: sono stato da un produttore, gli ho proposto di fare un film sul terrorismo e mi ha detto di no. Io gli ho risposto: se gli hai portato solo un tema, e non una storia, ha fatto bene a dirti di no. Ora, che *Samaritana* esaurisca certi temi, che significa? Tutti i temi della vita civile sono portati a contatto con la società attraverso la tv. Lo scrittore, il romanziere, il cineasta li fanno propri in un secondo momento. Noi dobbiamo ragionare in base a quello che le nostre ispirazioni, le nostre passioni e il nostro desiderio ci spingono a fare.

Nel 1950 Bontempelli scrisse «La tragedia dell'autore italiano è che ogni volta, oltre ad inventarsi il romanzo, deve inventarsi anche il genere a cui appartiene». È vero anche per il cinema. E questo sollecita anche il grande, nefasto, ignobile «io» che si è sviluppato in modo abnorme, cosa che non dovrebbe succedere alle persone che hanno scelto, come professione, di raccontare gli altri. Certo, non possiamo esimerci dal raccontare una parte di noi stessi, ma il dovere principale è di raccontare gli altri agli altri. Ora, nel cinema, il ciclo dei Vanzina e dei Celentano si è chiuso, anche la commedia italiana, o «all'italiana», si è chiusa e forse era durata anche troppo, e comunque è stata molto, molto longeva. Il neorealismo invece era durato molto poco, i grandi film neorealisti si contano sulle dita di due mani, eppure costituiscono qualcosa di molto importante, perché non era solo una questione di attori «presi dalla strada» o di pellicola scaduta e quindi «più vera del vero», il dietro c'era un'estetica che si è trovata a combaciare fortunatamente con i mezzi a disposizione.

**L'UNITÀ.** Si è parlato dei produttori. Qui ne abbiamo due, Bonivento e Piccoli, che hanno realizzato sia film «commerciali» che film «impegnati». Cosa rispondono?

**BONIVENTO.** Premesso che non rinnego nessuno dei film «commerciali» che ho fatto prima di *Mery per sempre* o di *Ultrà*, vorrei riallacciarmi a questo tema dell'«io» che ha proposto Scarpelli. Questa storia di dire sempre «io ho fatto, io ho disfatto» è ributtante, nel cinema, nella politica, dovunque. Quindi non vorrei dire «io a un certo punto sono passato da *Sapore di mare* a *Mery per sempre*, perché non sono decisioni coscienti, e perché (per motivi diversi) dicendo *Sapore di mare* come e quanto *Mery per sempre*. C'è una grande casualità nelle



Sopra, «Mery per sempre» di Marco Risi; accanto, Nanni Moretti nel «Portaborse»; sotto, una scena di «Stesso sangue» di Eronico e Cecca



In basso, Claudio Amendola e Massimo Dapperto in «Soldati» prodotto da Bonivento, Alessandro Benvenuti in «Benvenuti in casa Gori» prodotto da Piccoli, sotto, un «ragazzo di stadio» fotografato da Daniele Segre



così. C'è la combinazione di trovarsi con certe persone, ci sono spunti che ti arrivano nei modi più diversi... Un giorno ho trovato questo libro di Grimaldi, ho trovato Rulli e Petraglia che me lo sceneggiavano, ma già prima avevo trovato Scarpelli che mi aveva scritto *Soldati*, e secondo me è quello il film da cui tutto è partito, anche se forse essendo coprodotto da Berlusconi è stato preso meno sul serio. E comunque prima ancora Marco Risi aveva detto Jerry Calà e l'aveva fatto benissimo, niente da dire, anche quello è importante. Certo, cinque o sei anni dopo il cinema aveva preso un'altra piega perché intorno c'era un'altra realtà. Insomma, bisognerebbe sempre vedere film per film, caso per caso, nel concreto, e non generalizzare. Perché il cinema è anche un fatto mercantile e se *Mery per sempre* incassava due lire oggi non ci sarebbero miei colleghi che dicono agli sceneggiatori «fatti un film alla *Mery per sempre*». Prima Cecca parlava di Berlusconi ma io con Berlusconi ci ho fatto *Soldati*, altri ci avranno fatto schifezze, che cosa posso fare? Perché devo giudicare? Ognuno si occupi del proprio film, si metta a confronto con le persone che lavorano con lui. Chi ha film da proporre può scegliere un produttore piuttosto che un altro, così come un produttore può trovarsi meglio con uno sceneggiatore piuttosto

che con un altro. Mi pare normale. **PICCOLI.** Nel cinema italiano una volta c'era il western, la commedia, l'horror. C'era il pluralismo. In fondo c'era libertà un po' per tutti. E c'erano dei produttori, che oggi per lo più si sono trasformati in portaborse, tanto per citare un film recente. Visto che un film ormai costa mediamente diversi miliardi, un produttore deve appoggiarsi a determinate strutture, che prima erano diversificate, oggi si riassumono in una sola parola: televisione. Parlare di Berlusconi non significa fargli la guerra. Io credo che Berlusconi sia un imprenditore geniale, il problema è un altro, è il sistema politico che permette a Berlusconi di fare determinate cose. Ed è a livello legislativo, politico, che bisogna intervenire per rimettere ordine, per ridare a tutti quella libertà che oggi è negata. Oggi in Italia c'è una concentrazione che ha paralizzato tutto, non solo il cinema. La «pax televisiva» è un fatto, oggi la Rai coproduce con la Fininvest, si è determinato il calmier dei prezzi e certi progetti non si fanno, non te li fanno fare. Ho i cassette pieni di progetti che, non essendo Agnelli, non sono in grado di finanziare da solo. Come *Chi illumina la grande notte* che era l'ultimo film di Petri e che ho tentato di finanziare inutilmente per tre anni. O come *Intifada*, un copione che alla Rai tutti hanno definito

straordinario, chiedendo ma chi ha il coraggio di farlo? Lo chiedevano loro a me. **SCARPELLI.** Quello che dice Piccoli è vero. Manca la libertà, ma non è la prima volta che accade, anche nel cinema. La mia memoria può risalire anche ai tempi di Scelba... Proprio per questo vorrei invitare tutti a non rinnegare mai la politica il cinema (ma direi tutte le forme artistiche) è sempre stato in zona di opposizione. Anche la commedia, quando era fatta bene. I film più importanti di questi ultimi anni, da *Ragazzi fuori* al *Portaborse* appartengono a questa zona e la loro «politicità» va vista positivamente. Perché, quando nella caratura complessiva di un film questa componente si annulla, la possibilità che la storia ed il film diventino fessii aumenta grandemente.

**VELTRONI.** Vorrei dire due cose, una legata più direttamente al mio mestiere di politico, un'altra più generale, da appassionato. Comincio con la seconda. Anch'io non penso si possa parlare di «filoni». Non nesso a mettere assieme film molto diversi ai quali ci siamo riferiti in questa discussione, da *Mediterraneo* al *Portaborse*, da *L'aria serena dell'Ovest* a *Italia-Germania 4 a 3*. Che cosa li unifica, e perché ne stiamo parlando? Perché questi film hanno avuto un successo che prima non avevano. Il cinema è sempre stato una bella finestra per



guardare in filigrana quello che accade nel paese. Evidentemente il tipo di film che aveva successo negli anni Settanta e che neanche io demonizzo è giunto a compimento nella coscienza della gente. Oggi non è facile fare movimenti di massa ma se ne potrebbe fare uno contro la stupidità, la volgarità, la leggerezza, le ragioni false per le quali in televisione ci si piglia a schiaffi. Forse le coscienze avvertono criticamente tutto ciò e si rendono conto che c'è un tipo di cinema che interpreta questo disagio. Questa tristezza. Infatti i film di cui stiamo parlando non hanno la grande carica di speranza del film neorealista: sono sofferiti, angosciati. Ma piacciono perché reagiscono alla leggerezza e alla volgarità dominante. Senza, per questo, essere una «meditazione» del cinema di denuncia degli anni Settanta. Neanche *Il portaborse* mi è sembrato tale. Mi è parso, prima di tutto, un bel film che racconta un pezzo di realtà, e quindi non infondato, non pretestuoso.

A livello politico, naturalmente, i problemi sono altri. Nel mondo politico italiano c'è stata una discussione sul cinema e molti politici ne tenevano che il cinema fosse una specie di lusso, così come l'esistenza delle sale cinematografiche. E questo è un paese nel quale, in trent'anni, le sale sono passate da 10.000 a 4.000. In Italia, nell'anomalia del sistema televisivo, si è ritenuto che si dovessero concentrare le forme di fruizione dell'immaginario. Oggi sento che il problema è fare l'operazione inversa, consentire di nuovo la diversificazione delle forme di offerta.

Il caso *Piovra* è esemplare: prima capitava che una rete Rai dicesse no a un progetto, che poi passava a un'altra rete. Con *La piovra 6*, per la prima volta, la Rai dà un progetto (che tra l'altro, avrebbe ragioni commerciali da vendere, e non solo estetiche) un giudizio che riguarda l'intera azienda. Questo significa che, esistendo l'accordo con Berlusconi, se anche la Fininvest dirà «no» *La piovra 6* non si farà. L'unica risposta a questo ordine di cose è una regola già applicata negli Usa: distinguere fra chi produce televisione e chi la distribuisce. Le altre tre cose da fare diversificare gli strumenti (puntare sulla pay-tv, le tv via cavo, i servizi specializzati), puntare sulle multisale (per assicurare a tutti i film, specie quelli italiani, tenute più decorose), favorire la produzione con mutui statali (ed è l'unico argomento presente in questa legge in discussione alla Camera).

**L'UNITÀ.** La committenza televisiva pone anche dei problemi di censura, conscia o inconscia. Oggi un film come *Salò* di Pasolini non si potrebbe fare perché nessuna tv lo finanzierebbe. Esiste un limite oggettivo del «cosa mostrare», del «come scrivere», visto che i film veicolati ai minori non possono andare in televisione. Francesca Neri, in *Le età di Lulù*, ha interpretato un ruolo che lei stessa ha definito «all'imitare» e che difficilmente, così com'è, potrà essere visto in tv. Cosa ne pensa?

**NERI.** Penso che tutto sia legato alla «responsabilità» di un attore, che secondo me è grandissima ma viene riconosciuta molto poco. E questo riguarda anche il rapporto fra gli attori e un discorso di filoni o di correnti, di film prediletti o meno. Gli attori debbono essere riconosciuti nel loro ruolo e nelle loro caratteristiche, e per fortuna alcuni film recenti lo hanno fatto, da alcune facce. Per quanto riguarda *Le età di Lulù*, e più in generale la possibilità di parlare in modo sereno e adulto di temi legati alla sessualità e all'eroticismo, il concetto di responsabilità è sempre valido. Nostra e degli sceneggiatori. Perché la gente ha bisogno di bello e ha bisogno di storie, e per noi attori è bello sentirsi sfidare, dai copioni, a livelli sempre più alti e impegnativi. Anche sul piano della commedia, servono sceneggiature perfette ma servono anche interpreti capaci di restituire al meglio. Purché siano storie forti. Si parla tanto di cinema minimalista. Io odio questa parola. Vorrei essere massimalista, in tutto.

**L'UNITÀ.** Chi non ha scelto di essere massimalista è invece Alessandro D'Alati. Un esordiente, anche se viene dalla pubblicità, il quale ha debuttato con una storia in costume ambientata nel 1934, in pieno regime fascista, tra echi di De Sica e annotazioni maliziose. Niente di più lontano dall'Italia di *Ultrà* e *Ragazzi fuori*.

**D'ALATI.** Certo, *Americano rosso* c'entra poco con il «neo-neorealismo» di cui stiamo parlando oggi. A dire la verità, io stavo lavorando ad altri temi. Ma ho accettato volentieri la proposta del produttore Sandro Parenzo. Un film «d'epoca», attento alle scenografie, ai costumi, ai colori. Un modo, insomma, per confrontarsi con il cinema industriale (coproduce Raitre, distribuisce la Warner) senza rinunciare a un tocco personale. Almeno spero. In ogni caso, posso ritenermi fortunato dopo questo film avrà probabilmente l'occasione di girare qualcosa a cui tengo di più. Ma anche con *Americano rosso* ci sono stati dei problemi: il film manca di un'introduzione newyorkese che ritenevo importante e le ultime giornate di ripresa sono state «tagliate» dal produttore per motivi economici. Per non parlare della post-produzione. L'elaborazione della presa diretta ad esempio ho avuto parecchie difficoltà con i tecnici, pur lavorando essi in grandi strutture industriali. E poi la pubblicità. Neanche un manifesto per la strada, pochi spot in televisione. Sale che ti smontano dopo una settimana per metterci film americani che incassano di meno. E, lo ripeto, rispetto a certi miei colleghi che aspettano anni per vedere i loro film nei cinema, è andata pure bene.