

SPETTACOLI

Gian Maria Volonté in «Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto»
In basso, lo sceneggiatore Franco Solinas e, a destra, Franco Bernini

La strage del giudice Falcone, i legami tra mafia e Palazzo, le tangenti di Milano: al Premio Solinas sceneggiatori di due generazioni discutono sul ritorno del film politico
«Non basta raccontare la cronaca, la tv lo fa meglio»

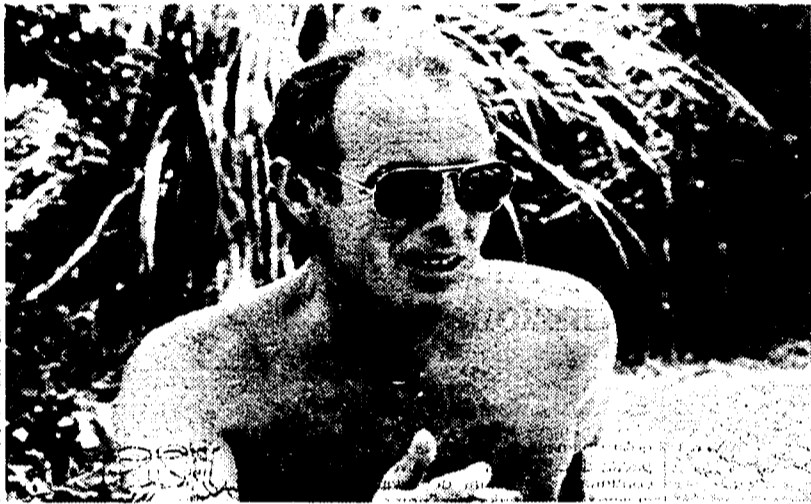
MalaItalia '90 il cinema indaga

Il cinema politico sta conoscendo una nuova fortuna dopo la stagione gloriosa degli anni Sessanta e Settanta? I Rosi e i Petri sono ancora dei modelli oppure bisogna inventare nuovi linguaggi? Se n'è parlato sabato all'isola della Maddalena, nel quadro del Premio Solinas. Autori di ieri e di oggi a confronto, con qualche venatura polemica. E Aurelio Grimaldi lancia l'idea di un film su mafia e politica.

DAL NOSTRO INVIATO
MICHELE ANSELMINI

LA MADDALENA. Aurelio Grimaldi non fa nomi, ma è come se li facesse: «Se è vero che la mafia gestisce direttamente 250 mila voti, almeno un politico mafioso siede in un organismo altamente rappresentativo». Chi? «Non è sbagliato sostenere che un ministro ha sicuramente ricevuto voti della mafia e che dalla Sicilia parte un potere mafioso che ha a Roma la sua rappresentanza istituzionale. Su quest'intercambio vorrei fare un film e chiedo a Marco Risi di aiutarmi». A metà della tavola rotonda sul «cinema di impegno civile e sociale ieri, oggi e domani», il grintoso sceneggiatore di *Mery per sempre* (e regista in proprio di *La discesa di Aclà a Floristella*) dà uno scossone al dibattito. Forse il suo film non si girerà mai, forse troverà un produttore indipendente pronto a sfidare le querele, forse non ha proprio senso farlo, ma il problema sollevato è giusto: dopo *Il portaborse* e *Il muro di gomma*, che storie deve inseguire il cinema politico? Affrontare di petto i grandi temi di denuncia o partire da vicende marginali per inquadrare poi il contesto?

dei personaggi fosse ancora più chiara. Il successo del *Portaborse* ha dimostrato che il pubblico ci sta, eccome, e insieme la difficoltà di riportare oggi, ancorché aggiornato, il cinema politico dei Rosi, dei Petri, dei Ferrera. Del resto, si chiede Lizzani, che cos'è il cinema politico? «Alla messa in scena romanizzata e lino-documentaristica della cronaca o preferisco la forza della metafora», e cita, come modelli riusciti, *San Michele aveva un gallo* dei fratelli Taviani e *Il sospetto* di Maselli. Ugo Pirro, invece, non è d'accordo: pur riconoscendo che «bisogna trovare il linguaggio giusto per raccontare l'Italia di oggi», sostiene che «l'inchiesta televisiva non brucia l'argomento, forse lo consuma». E ammonisce: «Per fare un grande cinema ci vuole un grande pubblico. Il nostro film migliori sono nati quando si producevano duecento titoli all'anno, non cinquanta come adesso». «Naturale, per il timoniere del dibattito Gian Mario Felitti, passare la palla a Claudio Bonivento, il produttore di *Ragazzi fuori* e *Ultra*. «Per *Mery per sempre* feci il giro delle sette chiese tv. Presi schiacci a destra e a manca (inteso come l'ex presidente della Rai, ndr). Avevano solo paura che fosse vietato ai minori di 18 anni. L'antidoto? «Nascondere per più tempo possibile i copioni ai funzionari Rai, scherza Bonivento, «e contenere nei limiti del possibile le spese: a certe cifre ci posso arrivare da solo, se si superano è gioco forzato cercare un aiuto televisivo». «Ma se c'è la tv certi film non si fanno», protesta Nanni Loy, che da anni sta cercando di montare inutilmente con Giorgio Arlorio un film sul «caso Calvi». «L'arte vive di ostacolo e di muore di libertà», dice



Franco Brusati citando André Gide, e lo spunto viene ripreso da Furio Scarpelli. Per lo sceneggiatore dei *Soliti ignoti*, che invece cita Paddy Chayefsky e Hegel, «l'economia finanziaria diventa poetica». «Bisogna contenere i costi e contentarsi di pareggiare le spese, senza perseguire la produzione di un film come fosse la vincita della lotteria». Scarpelli invita ad usare «astuzia della ragione e le armi dell'ironia», un po' come fece Martin Ritt con *Il prestatore*, il film con Woody Allen sul maccartismo: «Il linguaggio serve a camuffare artisticamente il senso politico». «Il basso costo come panacea di tutti i mali? Non diciamo sciocchezze», taglia corto Francesco Maselli, che individua nell'assenza della legge sul cinema e nella censura oggettiva legata alla committenza Rai o Fininvest i veri nemici da battere. «È assurdo fare il nome di Andreotti e poi chiedere i soldi alla Rai, ironizza il regista dell'*Alba*. Per lui, militante di Rifondazione allegorica ai «qualunquemi blobbistici», «la cultura di sinistra ha lavorato in questi anni per il disimpegno: poi ci sorprendiamo tutti se quattro o cinque film di impegni civili escono e incassano pure nel momento più basso del cinema italiano».

per invitare il pubblico a diffidare dei «simpatichi». «Siamo circondati di gente terribile ma simpatica». E subito dopo riconosce che *Il muro di gomma* aveva un difetto: «Ho raccontato la storia in modo un po' accademico, da ripulito. Poteva essere un film più piccolo e diventare più grande». Per questo il cineasta quarantenne raccoglie con un certo scetticismo l'invito di Grimaldi. Un film su Falcone? «Pericoloso. Ho incontrato Ayala, mi ha convinto. Meglio partire da un'altra prospettiva, da una storia minima, apparentemente marginale», spiega Risi. Che sembra preferire l'idea, lanciata da Bonivento, di un film su una «scorta» vita, paure, spostamenti, tensioni di due poliziotti incaricati di proteggere un magistrato in prima linea. Anche Francesca Marciano non gradisce l'intervento diretto sulla cronaca. «Penso alla preghiera della giovane vedova palomarina. Non ci sono attori o sceneggiatori capaci di restituire il sapore dei fatti come quella scena drammatica ripresa dalla tv», estrema la sceneggiatrice di *Maledetto il giorno che l'ho incontrato*. «Eppure mi chiedo perché, vista come sta messa l'Italia, tra la mafia e le leghe, si fa così poco cinema di impegno». La risposta se la dà lei stessa: «È anche colpa di noi giovani sceneggiatori immersi in una scrittura di

commedia. Non abbiamo ancora trovato un linguaggio di transizione. Negli anni Sessanta e Settanta la cultura marxista ha prodotto film di grande forza ideologica, oggi non esiste più nemmeno il Partito comunista». «È un gran bene che siano finite le ideologie», ribatte Paolo Virzì, «ora siamo liberi di raccontare i destini umani dentro uno scenario più aperto. Finiti i personaggi gaglioffi alla Gasman, abbiamo scoperto che la realtà è più complessa. Perché non dare spazio al mondo un po' sconosciuto dei cittadini?». Luigi Magni, «quello dei carbonari e del garibaldini», sostiene invece che «fare cinema politico non significa raccontare la contemporaneità». E cita *Nell'anno del Signore*, rifiutato all'inizio da tutti i produttori: «Partendo dell'età papalina diceva che la rivoluzione non si può fare senza mandato popolare». «L'ultima parola spetta a Giorgio Arlorio: «Il cinema d'impegno vive con difficoltà perché ha molti nemici, e tra questi ce n'è uno più nascosto degli altri. È la solitudine dell'artista, diviso tra la forte spinta individuale, che in Solinas era così imperativa, e l'esigenza di dare un senso collettivo al proprio lavoro». Ipotesi suggestiva: e se la crisi del cinema politico nascesse anche da lì?



Colleghi, attenti a non muoverci come sonnambuli

FRANCO BERNINI

Abbiamo chiesto a Franco Bernini, sceneggiatore di «Notte italiana», «Domani accadrà», «La settimana della Slinga», di intervenire sui temi sollevati dall'incontro al Premio Solinas. «I movimenti impacchettati e meccanici di molto nuovo cinema italiano fanno pensare a quelli dei sonnambuli. In comune col sonnambulismo c'è l'avanzare a tentoni, il compiere azioni più o meno complesse senza tuttavia svegliarsi. Si strascinano i piedi quando invece si potrebbe camminare e correre. Si va avanti a occhi chiusi, la testa ingombrata dalle memorie di un cinema precedente, di segni già sognati da altri. Con la meccanica preteriva dei sonnambuli ci si ostina a fare un cinema di trenta anni fa. Nei sonnambuli la ragione non è attivata, e non funziona la memoria, se non quella elementare, animalesca, di superficie. Il nuovo cinema italiano sembra spesso del tutto immemore (o forse è inconsapevole?) di quanto il Novecento ha elaborato nel campo del cinema civile. E allora applica formulette semplici, le prime che vengono in

mente. Crede, ad esempio, che un film «d'impegno» sia semplicemente un fil dai contenuti forti. Gli basta mettere in scena un gruppo d'immigrati nordafricani, o di giovani senza lavoro, o di rapinatori di banche, o di politici corrotti, per pensare di aver realizzato un film «politico». E così si riduce a fare qualcosa che fa già meglio: la televisione. Non bastano «contenuti forti» né intenzioni nobili per fare un buon cinema. Stupisce di doverlo ricordare, ma il problema del «cosa» raccontare è sempre imprescindibile dal «come». Ci vuole un punto di vista, ci vuole una narrazione, un lavoro in profondità sui personaggi e sulla storia. Ci vuole una forma nuova, che sappia narrare la nostra epoca. Non so cosa altro dovrà accadere perché il cinema italiano apra finalmente gli occhi e si svegli dal suo torpore. Non sono stati sufficienti, nel campo dello specifico filmico, gli sconquassi e i terremoti formali dell'ultimo decennio. Non sono bastati gli eventi dell'89, e forse non basterà nemmeno la strage di Palermo a far sì che il sonnambulo acquisti la consapevolezza e la



no ma forse è il momento di smetterla con le citazioni, nei convegni e nei film. Altre cose si pone già da tempo il problema di trovare una forma nuova per un cinema nuovo. Penso, ad esempio, ad *Europa* di Lars Von Trier, un riuscito esempio di nuovo cinema civile. Lo è proprio perché non ha nulla a che vedere col cinema che abbiamo conosciuto finora. Lo è quando tenta di ridefinire lo spazio stesso del cinema e dissolve la struttura classica dell'inquadratura (costruita da sempre secondo un modello rinascimentale, con un punto di fuga unico). Penso a *Il marito e la figlia* di Tamara Alexandrovna di Olga Naruckaja (mai uscito, purtroppo, in Italia) e al finale di questo film sgrammaticato e severo: un operaio, una brava persona, viene massacrato di botte da alcuni compagni di scuola della figlia, gente che è cresciuta nel suo stesso caseggiato; il peccato avviene in una via di Mosca tra l'indifferenza assoluta dei passanti; l'uomo capisce che lo stanno uccidendo; ha l'idea di gridare «Stanno picchiando un tifoso dello Spartak». Soltanto allora alcuni sostenitori della stessa squadra di calcio intervengono salvandolo. È una scena che rappresenta la fine di un'epoca, la scomparsa dei valori noti, l'ecclissi della solidarietà più elementare, insomma l'oggi. Aspetto che il nostro cinema sia in grado di raggiungere la stessa intensità, lo stesso coraggio. Spero che ci dica prima che si arrivi al punto di dover fare affidamento soltanto sulle nostre tifoserie calcistiche.

Guarda chi si rivede... la classe operaia che dà battaglia

Mi ricordo - avevo sei anni, mia madre era incinta di mio fratello - che era una domenica d'agosto. Capii dalle facce dei miei che a mare non si sarebbe andati. Mio padre parlava di una lettera, e dopo quella lettera non avrebbe più lavorato. Poi mio padre andò via di casa, mia madre pianse e per un po' non lo vedemmo tornare. Fu così che capii che era cominciata l'occupazione della fabbrica. Era l'estate del '75.

L'occupazione durò quasi un anno. Talvolta mio padre mi portava alla fabbrica e lì vedevo degli uomini molto più grandi di me passare il loro tempo giocando a biliardo, o a carte. Le puntate però non erano molto alte. Non ho ricordi molto precisi. Ricordo solo che mio padre stava pochissimo a casa, lo ricordo alto e triste in enormi sale tra file di tavoli da biliardo. E poi ricordo Otello, che era un signore magro e stempiato che portava sempre gli occhiali spessi e un maglione a scacchi arancione. Veniva a spasso a trovarci con la sua famiglia quando papà era in fabbrica - ce lo mandava lui, a tenerci compagnia, soprattutto a me e mio fratello, che era appena nato. Mia madre lavorava fuori di casa, poiché mio padre da quando era stato licenziato non portava più nemmeno una lira, se non quando vinceva a biliardo. E ora mi pare strano che Alessandro, che allora era piccolissimo, abbia poi imparato a giocare a biliardo, e io no, che pure m'incantavo nel vedere quelle biglie colorate sfrecciare su quel tavolo verde così affascinante. No, penso che non sia strano. Non avrei mai avuto l'abilità di mio padre. Ma mio padre non giocava per davvero. Ingannava

Quattro menzioni speciali al posto del Premio Solinas sulla sceneggiatura: la giuria ha deciso così, sottolineando «la non raggiunta maturità espressiva degli elaborati presentati». I copioni «menzionati» sono: *Bainait* di Gianfranco De Rossi, *Mille bolle blu* di Filippo Pichi, Leone Pompucci e Paolo Rossi (diven-

terà un film prodotto da Marco Risi), *Il rinoceronte* di Gerardo Fragnone e *Game Over* di Salvatore De Mola e Alessandro Piva (con la collaborazione di Francesco Bruni). Di quest'ultimo, storia di un'occupazione operaia in una fabbrica di biliardi del Mezzogiorno, pubblichiamo il soggetto.

SALVATORE DE MOLA ALESSANDRO PIVA

va il tempo, occupava così, come i suoi compagni, l'attesa della sentenza. Poi la sentenza venne, gli operai vinsero la causa ed ottennero il capannoncino dalle lamiere isolanti che era un forno d'estate e una ghiacciaia di inverno. Per ottenere le macchine ci sarebbe voluta un'altra causa, tre anni almeno, e nel frattempo don Raffaele avrebbe affittato le macchine agli operai. E il fitto fu pagato, con la rabbia negli

occhi. Le facce di papà, di Otello e degli altri erano sempre scure, tranne quando giocavano a biliardo. E mi ricordo il pianto sommerso di mia madre quando papà disse che Otello era morto. Che stupido, diceva, fra le lacrime: per salvare un gattino che era sul ciglio della strada che costeggiava la fabbrica non aveva visto una macchina e si era sfracellato. Mia madre non volle che andassi alla fab-

brica, e nemmeno al funerale. Fu così che rimandai il primo appuntamento con la morte. Ma mi bastò l'immagine della gamba di Otello che volava in aria, nel racconto che ne fece mio padre e che di nascosto avevo sentito. Non credo che riorirò mai a dimenticare la violenta bellezza di quel volo. E poi ci fu la festa per la fondazione della cooperativa, mio padre con la maschera da scimmione e mia madre che

non riusciva a trovare mio fratello, che era cresciuto un po' e già mostrava il suo carattere difficile. D'altra parte, a casa i miei litigavano spesso. Mio padre stava poco con noi, e quel poco era una lite. Ricordo mia madre che spingeva mio padre a mollare tutto e a trovarsi un altro lavoro finché era in tempo, e lui che invece voleva restare, con gli altri. Io pensavo che non mi sarei mai sposato. Intanto la cooperativa cercava di decollare. Mio padre, pur avendo solo la V elementare, fu eletto presidente. Ma la crisi del mercato era forte, i biliardi costavano troppo, anche se erano bellissimi, e poi la gente negli anni Settanta aveva troppi problemi per voler giocare. C'era l'austerità, l'inflazione, il centro-sinistra, il settantasette, il terrorismo... Già, il terrorismo. Avevo dieci anni quando fu rapito Moro. Fu un colpo. Quel signore sembrava

buono, tutti quei capelli bianchi, eppoi perfino il Papa era suo amico, gli volevano tutti bene. Tranne mio padre, forse, e i suoi compagni. Ricordo che in quel periodo mio padre mi mostrò una foto in cui Moro e don Raffaele a braccetto sorridevano sullo sfondo dell'ufficio del padrone. Questa parola, «il padrone», con cui mio padre si riferiva a don Raffaele, cominciò ad odiarla. La cooperativa fu costretta ad esportare nel Nordafrica - Algeria, Libia, Tunisia, Marocco - ma quelli pagavano tardi, e poco. No, non andava. A giugno gli operai ricevevano l'acconto dello stipendio di febbraio, pochi soldi che servivano appena a pagare i debiti contratti nel frattempo. Eppure mio padre continuava a riconoscere i tipi di biliardo che vedeva nei film americani in tv (al cinema avevamo smesso di andarci), e a giocare con i

suoi compagni, quando le commesse non arrivavano e non bisognava farsi prendere dai pensieri. Io cominciavo a capire le cose. L'ingiustizia, ad esempio. Nel frattempo mio fratello cresceva col mito del denaro, e io sentivo che mi stava allontanando da mio padre. O era lui che si stava allontanando da me? Non mi teneva più per la mano, non mi portava più in fabbrica, diceva che ormai ero grande e dovevo capire le cose. Intanto, litigava sempre con mia madre. Quando la cooperativa fallì, gli anni Settanta erano già alle nostre spalle. Era finito tutto, era tornato normale. Mio padre era stanco, anche mia madre, e io ormai capivo le cose. Circondata dall'indifferenza generale, dei sindacati, dei politici (quando non c'erano elezioni) e degli organi di stampa, la cooperativa era fallita, e con lei un sogno. Si dice-

va che mio padre aveva sbagliato, che bisognava riconvertire le strutture produttive, che il mercato del biliardo era finito. Forse era proprio così. Ora, la fabbrica è stata rilevata da uno strano individuo che possiede gran parte delle sale da gioco della provincia, e il settore della produzione dei tavoli da biliardo è stato affiancato da quello dei mobili per videogiochi. Anzi, giorno dopo giorno, il secondo settore sta soppiantando il primo. Ora le stecche bellissime che mio padre trafugò nel '71 le usa Alessandro talvolta, quando gioca in una sala vicino casa. Ricordo che furono il mio ultimo regalo di Natale (perché poi divenni grande). Mio padre parla poco, e non ne vuol sentir parlare. È vecchio, e gli trema la mano. Anche quando, per fare un favore al suo datore di lavoro, voto Dc.