

L'immagine usata da Gillo Pontecorvo fece un certo effetto e non tutti piacquero: la Mostra di Venezia come una sorta di metadone necessario a disintossicare un cinema «drogato» dal bisogno di piacere ad ogni costo, spesso vuoto e realizzato in serie. Naturalmente era un modo per ribadire la centralità del cinema d'autore in un panorama festivaliero che sembra aver smarrito la connotazione d'arte in favore di un clamore tutto esteriore, dal sapore mondano-commerciale, volentieri al servizio della grande industria hollywoodiana. Riuscirà la 49esima Mostra di Venezia, che comincia martedì 1 settembre e si conclude il 12, a proporsi come un baluardo della settima arte e recuperare insieme quella dimensione internazionale, quel prestigio di critica e quel seguito di pubblico, che i tempi impongono? Sull'argomento abbiamo chiesto due opinioni: al critico e saggista Lino Micciché, presidente dimissionario del Sindacato critici, e al giornalista e scrittore Vincenzo Cerami. Schematizzando un po', è scaturito un «sì» e il «no» alla filosofia esposta dal neodirettore della Mostra Gillo Pontecorvo, anche se le posizioni, in fin dei conti, non sono poi così divergenti e le argomentazioni vanno ben oltre la domanda che poniamo nel titolo qui accanto.

La Biennale di Venezia
XLIX Mostra Internazionale d'arte cinematografica
1932 · 1992

SPETTACOLI

Verso Venezia / 7. «Dobbiamo disintossicare il cinema»: l'immagine di Gillo Pontecorvo non è piaciuta a tutti. Sulla filosofia d'autore del 49esimo festival ecco due opposti pareri

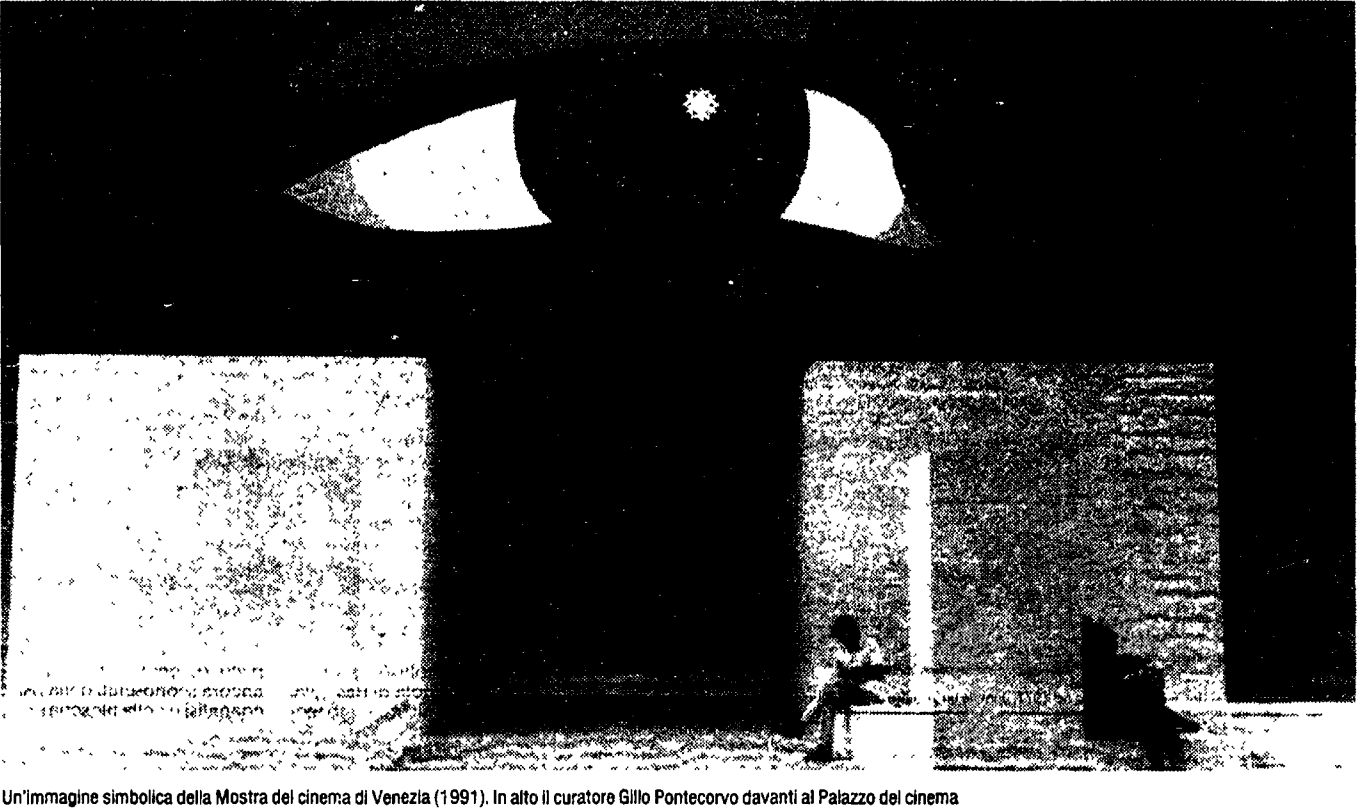


Mostra come metadone?



LINO MICCICHÈ

SÌ Pare che Gillo Pontecorvo, curatore di Venezia '92, sia per il cinema d'autore: ovvero per quei film, le cui qualità narrative e di scrittura si distinguono, per tratto personale, dalla anima paccottiglia audiovisiva che costituisce il magma cinetelapubblicitario quotidianamente ammanniti su tutti gli schermi. Pare anche che Pontecorvo, nell'ordinare il programma della Mostra da lui diretta, si sia attenuto a criteri di giudizio consonanti con tale premessa. E pare infine che Pontecorvo abbia inteso connotare la «Mostra Internazionale d'Arte» (la sottolineatura è mia) Cinematografica del '92 all'insegna di questa idea della «autorialità», promuovendo perfino, nell'ambito della manifestazione, un apposito convegno di cineasti.



Un'immagine simbolica della Mostra del cinema di Venezia (1991). In alto il curatore Gillo Pontecorvo davanti al Palazzo del cinema

perfino con il dubbio gusto di sputare nel piatto dove in un primo tempo si era disposto a mensa. Ma, di grazia, non si potrebbe aspettare l'evento, prima di giudicarlo? Non viviamo, è noto, in tempi di grande moralità pubblica. E anche la moralità giornalistica (che di quella pubblica è un momento importante) non attraversa stagioni particolarmente trionfali. Costi non ci sarebbe molto da stupirsi che, nei vuoti della calura estiva, un avvenimento venga quasi tutto delibato, e discusso, e trasformato in terreno di scontro, settimane prima che si verifichi: non è la prima volta, d'altronde. Tuttavia questa volta c'è qualcosa di eccessivo in tanto succedersi di allarmati esorcismi. L'idea, anzi il vivissimo sospetto, è che, inopinatamente, la Venezia di Pontecorvo minacci molti interessi, dia noia a molte *chapelles*, disturbi molte posizioni di potere, investa molte realtà (e pseudovirtù) costituite. O no?

Lambiccato velleitarismo

E lo stesso vale, mutatis mutandis, per il termine «autore», che non a caso, per esempio giuridicamente, ha estensioni che vanno da W. Mozart ad A. Fragna. E dunque, quale sia l'«arte» (cinematografica) o quali siano gli «autori» (cinematografici) che la Mostra vuole valorizzare, lo sapremo con certezza soltanto il 13 settembre, a manifestazione conclusa e a luci spente nel Palazzo del Cinema. E, qualora quell'«arte» si rivelasse solo lambiccato velleitarismo e quegli autori apparissero soltanto «presunti» — come qualcuno ha già sentenziato con esplicito, quanto vistosamente prevenuto, apriori-

smo — avremo tempo e modo di eventualmente deplorarlo. Anche perché, come diceva il filosofo, la «volizione» che non si traduce in azione è una «non volizione». Ma, nel frattempo, perché, prima ancora di vedere i film, e quasi senza ancora conoscere neppure il programma cartaceo della rassegna, perché — dicevo — insospettirsi che la Mostra sia contro l'industria (come se anche il cinema «firmato» non potesse essere prodotto dall'industria: chi ha mai prodotto, tanto per esemplificare, i film di Visconti o di Kubrick, di Kurosawa o di Ford?); perché accusarla di essere contro il cinema comico (come se anche il cinema comico non potesse essere «d'autore»: che cosa sono i film di Chaplin, o di Keaton, o di Tati?); perché imputarla di volere il cinema pulito d'arian e di rifiutare il moderno cinema sporco (come se anche il cinema post-moderno non potesse avere contrassegni autoriali: che cosa c'è di più sporco del superautorale cinema govardiano degli anni Settanta e Ottanta, vero e proprio impio di mediologia audio-

visiva?); perché dare inusitato spazio alle denunce di censura politica (come se — parlo in astratto — un film politicamente corretto non potesse essere esteticamente sbagliato, e dunque da rifiutare in una selezione ristretta); perché, in sintesi, fare il viso dell'armi alla Venezia di Pontecorvo (giungendo sino all'insulto, come si è giunti) prima ancora che egli abbia schierato le sue legioni, se non perché si vorrebbe mutare la «ratio» profonda della Biennale Cinema e della sua Mostra? Il sospetto, insomma, è che, sotto sotto, si voglia realizzare una riforma stricciante: accettando che la Biennale distingua, scelga, selezioni nel campo della musica, del teatro, dell'arte, dell'architettura, ma non in quello del cinema: dove, chissà perché, essa dovrebbe limitarsi a recepire l'esistente, dall'arte ibernata alla spazzatura inquinata. La mia idea è che di Festival/Vetrina, nel campo del cinema, ce ne sono già fin troppi in Italia e dintorni. Voglio dire che neppure tutte le decine e decine di sedicenti «festival internazionali del cinema» rispondono corret-

tamente e funzionalmente all'idea di rappresentare uno spaccato verticale dell'esistente cinematografico: in cui arte e artigianato, estetica e merceologia, stile e mestiere trovino parimenti ospitalità, rappresentando quindi efficacemente la realtà composita di una pratica, come quella cinematografica, in cui i confini, appunto fra arte e artigianato, estetica e merceologia, stile e mestiere sono labili se non inesistenti, e dove l'intercambio fra diverse qualità, e ambientazioni e collocazioni, è felicemente costante (valga per tutti l'esempio del cinema Usa).

La duttilità necessaria

Molti di questi cinefestival sono pleonastici, ripetitivi, inutili, anche solo fermadoci al panorama italiano. E nessuno comunque riesce ad essere neppure la pallida ombra del più bello, del più funzionale, del più ricco, del più necessario fra tutti: quello di Cannes. Perché mai Ve-

nezia si dovrebbe aggiungere alle schiere, già fin troppo folte, dei festival mimetici? A Venezia spetta, mi pare, un'altra funzione: nell'unità osmotica delle cinematografie nazionali e del cinema mondiale, essa, diversamente da Cannes e da Berlino, da Tokyo e da Montreal, deve scegliere, selezionare, distinguere: le opere dai prodotti, gli autori dai professionisti, gli stili dai linguaggi. Quali «opere»? Quali «autori»? Quali «stili»? Beh, certo, qui è Rodi, qui sono gli scogli. In questo, la Mostra deve avere tutta la duttilità e tutti i dubbi metodologici di un laboratorio aperto: che non ha una verità ma cerca le diverse verità: che non coltiva certezze ma indaga sulle altrui certezze; che non possiede (ci mancherebbe altro) «estetiche» ma registra la dialettica fra le diverse pratiche estetiche del cinema. L'only trying ellottiano («For us there is only tryng, (rest is not our business)», deve essere la sua parola d'ordine. Se c'è chi teme per il business, lo dica. Ma chiami le cose con il loro nome. Non finga di esorcizzare le Muse, se vuole soltanto propiziarsi Mammona.



VINCENZO CERAMI

NO Il cinema sta passando un brutto momento, forse tragico, forse fatale. Quasi ogni giorno viene chiusa una sala e in quelle poche che rimangono aperte l'acustica è pessima, le poltrone scomode, gli schermi sporchi e i proiettori fiacchi. I film stranieri, al pari di quelli italiani, perdono sempre più l'interesse del pubblico. Sembra inoltre che la macchina da presa, strumento espressivo più vicino alla realtà apparente, in questi ultimi anni non abbia molto da raccontare: la telecamera, più drammatica e tempestiva, ha tolto al romanzo del film ogni dato cronachistico e molta della sua vocazione di presa immediata sul reale. Un po' d'ossigeno al cinema italiano giunge da film più o meno comici, a volte perfino buoni e comunque quasi sempre più interessanti del cosiddetto cinema realistico, così desolatamente descrittivo e sentimentale, e di conseguenza riduttivo nei confronti di una contemporaneità tanto complessa e problematica. In questo contesto mi sembra per lo meno anacronistico aprire un dibattito in difesa dell'autore. Semmai prima dell'autore va difeso il cinema come industria, come mercato e come linguaggio. Solo fino a qualche anno fa per i produttori la Mostra di Venezia era una iattura. Nessuno voleva mandare i suoi film nella laguna perché significava un quasi sicuro insuccesso di pubblico. Da una parte c'era la qualità dall'altra un'industria solida e fiorente. Oggi è l'esatto contrario: un produttore farebbe scenggiare l'elenco del telefono se solo il film avesse la certezza di essere scelto per Venezia. E questo perché la Mostra garantisce un battage pubblicitario gratuito che altrimenti costerebbe centinaia di milioni. Una spesa che pochi oggi sono disposti a rischiare, vista la penuria di spettatori che vanno al cinema. Ma al di là di questa triste realtà delle cose, la questione costi posta — film d'autore o film commerciale — è divenuta ormai stanca e annoiata: tenta di resuscitare fantasmi definitivamente dissolti: fantasmi a volte ipocriti altre volte ideologici. Difendere film d'autore significa difendere una produ-

zione d'autore. È vero che si assiste a una concentrazione sempre più soffocante delle case di produzione e distribuzione. Tuttavia chi a questa involuzione si oppone con la scusa di voler produrre film d'arte che gli altri si guardano bene dal mettere in piedi, inquadra in maniera distorta il problema. Una battaglia diretta sulle sale, che debbono essere pulite, confortevoli e tecnologicamente adeguate ai tempi, è concreta. Iniziativa, anche se ormai tardiva, affinché non si verifichino più concorrenza sleali tra piccolo e grande schermo, sono efficaci. Una ferma presa di posizione affinché si creino diverse opportunità d'iniziativa all'industria cinematografica è sacrosanta. Solo una battaglia che consideri il cinema un'industria e un patrimonio culturale italiano è adatta. Una grande, purtroppo ipotetica, ripresa economica del cinema è la condizione migliore perché possano prendere corpo film di autentica qualità. Contrapporre alla crisi del settore ragioni di ordine estetico mi sembra inutile, infantile e dannoso. Arroccarsi in difesa del cosiddetto film d'autore è francamente ridicolo. E lo è soprattutto per quelle ragioni estetiche di cui si fanno vessillo gli stessi integralisti del bello. La storia del cinema, e dell'arte tutta, ci ha insegnato da anni che i capolavori, più spesso di quanto si creda, sfuggono all'attenzione del contemporaneo. Basta pensare alle ingiustizie fatte a Totò, De Filippo, Petrolini. E perfino a De Sica e Hitchcock. E basta pensare a quanti film onirici e bugiardi sono stati al contrario blasonati e ingiustamente glorificati dai Festival. Personalmente trovo perfino incongruo e riduttivo il marchio «d'autore» di cui si è sempre fregata la Mostra del Cinema di Venezia. Chaplin, Wilder, Keaton, Kubrick hanno cercato il grande pubblico e contemporaneamente hanno prodotto i film più belli della storia del cinema. Questi autori avevano forse bisogno di qualcuno che li difendesse? Jacques Tati doveva essere difeso e un Tati oggi si può difendere a condizione che dietro di lui ci sia un'industria forte, mobile, fantasiosa.

Esattamente dieci anni fa, il 30 agosto del 1982, la Mostra del cinema di Venezia fu sconvolta da una notizia: il giorno prima a Londra era morta Ingrid Bergman, la grande interprete di *Casablanca*, *Notorius*, *Per chi suona la campana*. Abbiamo chiesto a Lello Bersani, cronista di costume da

LELLO BERSANI

Come ogni anno, con il treno della notte, per partire per Venezia, per la XLIX Mostra del cinema. Come quarantadue anni fa. Radiocronista, in anni in cui la televisione non aveva ancora soppiantato la radio, ero al Lido anche nel 1950, l'anno di *Stromboli*. Era il film-simbolo della *love story* del momento, quella tra Roberto Rossellini e Ingrid Bergman. Ricordo bene quella «prima» botte da orbi per conquistarsi un bigliet-

sempre attento agli eventi del cinema, di rievocare quei momenti di grande commozione. È un'altra giornata al Lido, quella della prima, attentissima, di *Stromboli*, terra di Dio alla Mostra del 1950. Quando la *love story* tra l'attrice svedese e Roberto Rossellini era appena sbocciata.



Una delle ultime immagini di Ingrid Bergman, scomparsa dieci anni fa

Lido 1950. «Io, cronista, vidi Ingrid piangere»

il suo ex amante. Andai sul set del film per un'intervista alla Bergman, e già la amavo. Ma a vederla ne fui addirittura folgorato. Lei era radiosa, felice, anche se ancora sbigottita per tutto quello che le stava succedendo. Stava imparando l'italiano e parlava poco, con la riservatezza che ha sempre conservato. La rividi a Venezia, la sera della prima di *Stromboli*. Ero seduto sotto di lei, accovacciato sui gradini. Con il microfono in mano, pronto a gettarmi su di lei per chiederle un commento a caldo. Mentre la musica ancora sottolineava gli ultimi fotogrammi, partirono i fischi e gli applausi, e quando si riceccese la luce in sala vidi che Ingrid aveva gli occhi pieni di lacrime. Emozione, rabbia, felicità? Non lo seppi mai: non riusciva neppure a parlare. Poi si alzò in piedi e anche chi fischlava cominciò ad applaudire. Fu lui a parlare, cercando di comunicare agli ascoltatori la grande emozione di quel momento. Se ci fosse stata la televisione... Di nuovo a Venezia il 30 agosto dell'82, esattamente dieci anni fa. Ero lì quando arrivò la notizia della sua morte. Per una strana ironia del destino se ne era andata il giorno del suo com-

pleanno e proprio mentre tutto il cinema era radunato. Nel pomeriggio arrivò un'Ansa: «Ieri è morta Ingrid Bergman». Anche se si sapeva che era molto malata, fu lo stesso un colpo tremendo per tutti. Raccogliendo i commenti dei cineasti, ripensai a quella sera di trentadue anni prima quando ero di fronte a me con gli occhi pieni di lacrime. Ripensai alla nascita delle gemelle, Isabella e Isotta, quando Rossellini convocò una conferenza stampa nella villetta di Santa Marinella per presentarle alla stampa: con una turba di paparazzi e Robertino, geloso per la nascita delle sorelle, che prendeva a calci giornalisti e fotografi. Poi, ancora, all'ultima volta che l'avevo incontrata poco prima che morisse. Stava per partire per l'America, che l'aveva riabilitata dopo anni di severo ostracismo. Era invecchiata, ma quando sorrideva si illuminava ancora da dentro. Come da ragazza, come quando gridò *Intermezzo* accanto a Leslie Howard, alla fine degli anni Trenta. Mi disse che amava ancora l'Italia, perché l'Italia l'aveva amata molto. Più della sua Svezia. E sicuramente molto più di Hollywood.