

MINO ARGENTIERI

STORIA E POLITICA A PESARO

1. Cinema, società, storia, politica si intersecano in un impasto che, nonostante i tentativi di occultarlo, è obiettivamente appurabile. Compilare cronache, imbastire racconti e favole, registrare avvenimenti, tanto più in un organismo che si configura come un'attività industriale e commerciale, implica che, indipendentemente dall'impiego che se ne farà, sia sottesa a ogni progetto un'attenzione agli umori delle moltitudini, alla psicologia collettiva, alle aspettative, alle paure, alle propensioni dominanti.

Se a questi aspetti si aggiunge l'impossibilità per le cinematografie di prescindere dagli Stati, dai governi, dalle intimidazioni censorie, dalla televisione e dagli imperativi mercantili, diventa impossibile sfuggire a un intreccio che, visibile ad occhio nudo o no, determina la complessità e la fertilità del fenomeno cinematografico, una manna per gli analisti volenterosi. Tuttavia, è scorsa parecchia acqua sotto i ponti prima che si percepissero la pienezza conoscitiva e l'alta valenza testimoniale dei film, intesi nel duplice ruolo di rispecchiamento creativo di una realtà che li presuppone, li include e li trapassa, e nella fattispecie di soggetti dinamici nel divenire degli esseri umani.

In principio, il segno della Storia è stato cercato, con una corta vista, nei soggetti mutuati dal romanzo storico dell'Ottocento, nei riferimenti al passato remoto e prossimo, entusiasti talvolta i critici per la magnificenza e la maestosità delle scenografie e degli abiti, incantate le platee, diffidenti gli insegnanti testardamente e pedante-

scamente intenti a spulciare sbagli clamorosi, stridori, inesattezze nella evocazione di epoche lontane.

È piuttosto recente l'acquisizione da cui si è appreso a vagliare gli stessi film come parafrasi, rivisitazioni eseguite in una consapevolezza che implacabilmente è quella della contemporaneità. Cosicché oggi non si esita a giudicare *La Marsigliese* di Jean Renoir un film sugli albori della Rivoluzione francese, e a ritenerlo anche un film che aiuta a capire e a inquadrare culturalmente la Francia del Fronte popolare.

A un punto di vista più ampio si è pervenuti lentamente, troppo lentamente, rispetto alla elaborazione di una teoria della artisticità del film e alla individuazione delle specificità linguistiche del nuovo mezzo espressivo. Ci si è arrivati grazie alla storiografia francese; per merito della *École des Annales* si è aperto un varco il concetto di «storia globale», ossia di una misura interpretativa che annette molteplici aspetti non riconducibili alla riflessione su personaggi, istituzioni, eventi, orditure militari, legislative e diplomatiche. Ampliando la sfera delle indagini agli ambiti della storia sociale, economica, del clima, della alimentazione, dell'ambiente, del costume, della mentalità, delle abitudini, dell'immaginario, dell'esistenza minuta degli individui e dei gruppi sociali, dell'oralità, della memoria, e via proseguendo, sono state gettate le premesse affinché il cinema, così come i moderni mass media, fossero oggetto di una esplorazione dai confini sterminati e in cui il dato estetico non fosse l'unico parametro adottabile, per quanto imprescindibile.

In questa disposizione si riverbera la vecchia intuizione di Béla Balázs per cui nel cinema non sempre l'arte è la cosa più importante.

Ad allargare la linea dell'orizzonte, del resto, ha concorso il moltiplicarsi degli approcci metodologici, dagli insegnamenti dei formalisti russi allo strutturalismo, dalla sociologia alla psicanalisi, dalla semiologia all'antropologia culturale, nulla scordando, nemmeno la filosofia e l'ideologia. Mai come ai giorni nostri ci sono stati tanti strumenti di lettura e chiavi di accesso, così da profilarsi il rischio di una eccessiva frammentazione e di una reciproca ignoranza o della pretesa totalizzante di autosufficienza nell'esame del prodotto artistico.

Più corroborante appare un'attitudine, che, pur non perseguendo il proposito velleitario di raggiungere una sintesi, nei limiti del ragionevole, tenga conto che nessun metodo in sé è sufficiente a comprendere e a spiegare la ricchezza del cinema e che pertanto gli scan-

dagli e gli apprezzamenti necessitano di integrazioni e correlazioni tra le diverse attrezzature metodologiche.

Dagli elementi allineati si trae una logica conseguenza: che la Storia, quale materia prima della narrazione cinematografica, non sia una entità congiungibile a un genere o a uno o più filoni, ma costituisca il contenuto primario di ogni film, che, per nascere nella realtà, non ne è indenne, non ne è disgiunto, quali che siano le intenzioni dei realizzatori. Del resto, la mediazione estetica e della fantasia, anziché ridurre il valore conoscitivo e testimoniale del film, l'aumenta, l'accresce notevolmente, purché, dall'altro lato, gli analisti abbiano lenti di ingrandimento per vedere meglio e non accontentarsi di sfiorare la superficie.

Non si guarda, però, ai film come se fossero materiali utili sotto il profilo archeologico, per accorpare frammenti di una civiltà che si evolve velocemente. Certamente, lo sono e lo saranno anche nei secoli futuri, anche se la rapidità con cui avvengono i cambiamenti abbrevia le distanze senza evitare i vuoti mnemonici verificabili ogniqualvolta l'identificazione delle radici e delle scaturigini accenni a stemperarsi e a scolorire. Il cinema, da qualsiasi postazione lo si accosti, si rivela sempre straordinariamente permeabile, reattivo, indotto com'è, nella sua vocazione narrativa, a intercettare, per materializzarli in raffigurazioni, sogni, desideri, tabù, aneliti alla critica, alla denuncia, alla rivolta e alla trasgressione. Finanche le mire del profitto lo obbligano a non estraniarsi dalle dimensioni sociali e psicologiche che concernono le masse, per quante deviazioni e distorsioni siano escogitabili e per quanti diaframmi si elevino. È insomma una finestra spalancata sull'universo. In questa peculiarità risiede la politicità-storicità del cinema, nell'essere e rimanere una testimonianza poetica garantita da proprie leggi, non nello snodamento di una tesi o di un messaggio o nell'eleggere la politica a nucleo centrale del film. È calzante per il cinema ciò che, secondo Günter Grass, si addice alla letteratura: «È in grado di portare allo scoperto la fodera interna della Storia».

Ci sono impronte e indizi nei film, che, pur non rispondendo a una stretta necessità e rivestendo un rilievo secondario, dischiudono fessure attraverso cui allungare lo sguardo su particolari inessenziali ma significativi. Si pensi, a titolo esemplificativo, agli «sfondi» delle scene girate *en plain air*, agli esterni in cui è trascritta la metamorfosi delle nostre città, del paesaggio naturale, dei flussi urbani, delle con-

suetudini. Piccoli segmenti da estrarre, ritagliare e ricomporre ai fini di discorsi svariati.

Un'osservazione puntigliosa e pignola delle commedie cinematografiche italiane, stracolme di rimandi ai salari riscossi in varie stagioni e ai prezzi delle sigarette, del caffè, del vestiario, degli elettrodomestici e di altre merci, documenterebbe con poca fatica l'andamento dei consumi e della nostra economia, la consistenza della nostra moneta, il costo dei beni primari nel succedersi dei vari cicli. E sarebbe sicuramente una sorpresa constatare quanto costante sia stato negli sceneggiatori, persino nei più distratti, il bisogno di evidenziare nella finzione dei film il vincolo del denaro.

Il cinema è un giacimento stracarico di informazioni, spunti e sollecitazioni valutabili al di là dei limitati interessi della cultura cinematografica, sedotta dalle problematiche dell'autoreferenzialità della creazione artistica e attualmente incline ad appartarsi e, almeno finora, refrattaria a entrare nel dibattito sulla crisi delle culture che vanno per la maggiore, dibattito, per altro, a corto di risonanze, fiavole e gracile. Se questo è un indice di debolezza – non risparmia altri campi – è pur confutabile che il film svolge la funzione di un soggetto attivo di Storia, intervenendo nei processi culturali e sociali, fonte e causa esso stesso di trasformazione. In quanto tale supera i registri della divulgazione di quel che il corpo societario offre e si eleva a coscienza critica e partecipa al rimodellamento e alla riplasmatura della socialità, innesta nuove idee ed energie, ridisegna prospettive, promuove moti evolutivi o regressivi.

Ci sono definizioni di uso corrente che il cinema ha immesso nella comunicazione. È stato, nel 1974, il documentario di Claude Lanzmann, un'inchiesta di nove ore e mezza sui campi di concentramento nazisti, a espungere un termine dell'ebraico antico, *shoah*, che sta a significare «catastrofe, distruzione, annientamento» e nel quale si ravvisa il massacro programmato e razionalizzato di milioni e milioni di ebrei.

Si rammenti quel che è stato il neorealismo cinematografico nella cultura dell'Italia postbellica, che oscillava tra rinnovamento e ancoraggio alla tradizione, spinte democratiche e arroccamenti conservatori. Si consideri il cinema sovietico degli anni Venti e Trenta e il peso avuto nella formazione delle nuove generazioni. Si rammenti il New Deal e quel che agli ideali e ai programmi di Roosevelt hanno prestato i film americani. Ancor più sottolineerei il debito contratto con Hol-

lywood nella seconda guerra mondiale e, in assoluto, per la propagazione dell'*american way of life*, calamita irresistibile.

Si rivada all'espressionismo, al Kammerspiel, ai film della Nuova Oggettività e a quanto essi hanno contribuito a sostanziare e ad animare la parentesi liberale della repubblica di Weimar o, per contro, si rivada alla scuola di conformismo che è stata la cinematografia tedesca sotto il tallone nazista. Si ripensi all'asfissiante odore di piccola borghesia (sentimentale, patriottarda, razzista, tartufesca, romantica, maschilista, allettata dalla retorica e dall'autoritarismo) che emanavano i film italiani in camicia bianca, sfornati quando imperava il fascismo e numerosi e variopinti erano gli affluenti culturali protesi a irrobustire la dittatura e a consolidarla. Impossibile non accorgersi, a questo snodo, che il progresso culturale e artistico è sempre stato e permane al centro di una conflittualità attraversata da tendenze e da indirizzi che si incontrano e si scontrano e incidono sulla natura delle idee e delle forme artistiche. Fornire la comprensione di questa conflittualità, scavando nei testi, non ignorando l'inevitabile saldatura con i contesti, è il compito di una critica e di una storiografia che si rispettino e sappiano distinguere e individuare differenze, diversità, rilievi prospettici, livelli e gradazioni qualitativi. È un modo di porsi dinanzi ai prodotti dell'arte, della cultura e della comunicazione attualmente in ribasso fin nelle sedi accademiche. Questa è una diminuzione, se non un assottigliamento delle ragioni critiche. È un appiattimento che collima con la rinuncia alle prerogative di una progettualità che è lecito aspettarsi da una critica e da una storiografia che non siano paghe di imitare le procedure notarili.

2. Entro questi tracciati si collocano la figura di Lino Micciché e la Mostra del Nuovo Cinema, protagonisti di una vicenda maturata negli anni Sessanta, in una congiuntura ormai contraddistinta dal declino della supremazia del cinema negli intrattenimenti popolari e dalla immancabilità di un rimescolamento delle carte per il quale erano impreparati l'imprenditoria, la classe politica, il giornalismo. In questa cornice, un gruppo di critici e di operatori culturali si è convinto che l'avvenire sarebbe stato giocato sul cinema d'autore, sulla ricerca, su itinerari inesplorati, su una marcata caratterizzazione e qualificazione del complesso produttivo, su una strategia che chiedeva allo Stato incentivi e provvedimenti per rafforzare le iniziative più spregiudicate e libere dai condizionamenti industriali e ideologici, privilegiando tutto ciò che muovesse nella

direzione dell'innovazione e di una coscienza lucida della condizione dell'uomo.

Non c'erano solo previsioni e speranze, ma confluivano in un unico obiettivo riviste come «Cinemasessanta» e «Filmselezione», organizzazioni quali l'Arci e la Federazione italiana dei circoli del cinema, fogli a intonazione politica variegata, «L'Avanti!», «L'Unità», «Rinascita», «Corriere della Sera», «La Nazione», intellettuali di estrazione diversa, uniti da una identica ambizione. Uniti da una concezione che non esauriva l'esercizio della critica nel lavoro di analisi, ma lo estendeva al quadro generale, alla intelaiatura strutturale, ai congegni legislativi, alle condizioni concrete della produzione e della circolazione dei film.

È un tratto caratteristico, che, nel susseguirsi degli anni, quantomeno si attenuerà sino a dissolversi, inghiottito dalle disfatte che ha subito un disegno riformatore che aveva ricevuto suggestioni da ciò che era avvenuto in Francia (le disposizioni di Malraux che hanno permesso alla *Nouvelle Vague* di spiccare il volo), in Gran Bretagna (i finanziamenti del British Film Institute a piccoli film anomali), in Svezia (l'azione dell'Istituto svedese del cinema). Stando all'apatia e alla mortale stanchezza della critica odierna e alle fumisterie di taluni versanti universitari, oggi sembrano quasi non ipotizzabili le tensioni e le passioni che miravano ad aumentare i margini di libertà nella cinematografia contro le interferenze delle ideologie, ma anche contro la tirannia del box office.

E la pretesa – forse peccava di ingenuità – era di invitare i cineasti a non lasciarsi vincere da un individualismo cieco e lo Stato a farsi carico, insieme agli enti locali e all'associazionismo, di un'opera di sostegno che in precedenza aveva favorito soltanto alcune corporazioni.

La Mostra di Pesaro si è incastonata in questa battaglia e, disponendo di maggiori mezzi, ha mutuato dalla Mostra del Cinema Libero di Porretta Terme un modulo di organizzazione antifestivaliera: non a caso, gran parte dello staff direttivo – Micciché in testa – aveva compiuto a Porretta nel 1964 il suo tirocinio. L'esperimento era implicitamente polemico nei confronti di Venezia, propizio all'impianto monografico delle manifestazioni, inteso a raccogliere attorno a sé chiunque, in qualsiasi parte dello scacchiere mondiale, stesse battendosi per una creatività non asservita alle convenzioni più sclerotizzate.

Non si trattava soltanto di scoprire nuovi talenti e allestire vetrine di film inediti in Italia, né di presentare soltanto i film raggruppati in modo da informare sull'ampiezza di tendenze, movimenti, scuole. Si voleva qualcosa di più: un luogo in cui si ritrovassero gli esponenti del Nuovo Cinema e che la Mostra agisse da segnalatore, in vista di un auspicato riordinamento del mercato in cui vi fosse più spazio per coloro che procedevano controcorrente.

Rigogliosa era la congiuntura, giacché non v'era angolo del globo terrestre in cui non soffiassero salutari insofferenze, fermenti. Bastava sollevarsi sulla punta dei piedi e dare un'occhiata attorno. La Francia, già sul finire del decennio Cinquanta, aveva inaugurato le danze con i primi assaggi della *Nouvelle Vague* e dietro la Francia erano spuntati gli inglesi del *Free cinema*, il *New American Cinema*, gli svedesi che non si riconoscevano unicamente nel pur ineguagliabile Ingmar Bergman, i giovani esordienti italiani, i registi che in Germania occidentale stavano svecchiando la loro cinematografia.

All'Est, allontanandosi l'incandescente 1956, polacchi, ungheresi, cecoslovacchi fronteggiavano una censura divenuta più permissiva, anche se non del tutto domata, toccavano tematiche una volta inaccostabili, assimilavano gli ammaestramenti formali e stilistici che provenivano da altre sponde, non dissimulavano un dissenso che investiva le fondamenta culturali e politiche di nazioni amministrate dai comunisti. Accanto a un'ottica disincantata, a una cognizione dolorosa dell'esistenza, non di rado traluceva un inseparabile risentimento per le costrizioni del «socialismo reale», ma non scarseggiavano nemmeno i film associabili a una critica interna al sistema.

In Jugoslavia, si ribatteva alla facile epica della lotta partigiana con una amara aderenza alla quotidianità e persino in Unione Sovietica, ove più lento era il risveglio e ottusa la vigilanza dei censori, si udivano voci fuori del coro.

In America Latina spuntavano personalità eccezionali, film rigogliosi, in Brasile, in Argentina, in Bolivia, nel Cile, a Cuba. C'era anche da svelare un Giappone che non era più quello di Mizoguchi, Ozu e Kurosawa. E la Cina incuriosiva con una Rivoluzione Culturale, che in Europa otteneva consensi e suscitava apprensioni. Negli anni Sessanta, la politica ha avuto la sua rivincita nei temari cinematografici, nell'Europa dell'Ovest e dell'Est, nell'America del Nord e del Sud, anche a Hollywood. Le modalità sono state le più disparate, dirette o allusive, velate da allegorie o esplicite, volte al rinverimento del linguaggio. I

bersagli variavano – il comune denominatore era il potere – ma i film essenzialmente ruotavano attorno alle ingiustizie, alle sopraffazioni, all'alienazione, alla scissione dell'*io*, alle pene dell'uomo.

La politica non era che uno dei metri della disamina, nemmeno il più importante, anche se non trascurabile.

A ridosso di uno scenario trapunto da istanze libertarie, non prive di antinomie, covava la Contestazione del Sessantotto, magmatica, radicale nelle rivendicazioni, rivoluzionaria, decisamente antiborghese e anticonsumistica.

Tempeste di vitalità che hanno consentito alla Mostra di Pesaro di essere l'agente numero uno di una sorta di Internazionale del nuovo cinema, attorno a cui si stringevano aspettative soddisfatte parzialmente ma senza le quali la cultura cinematografica sarebbe stata più povera.

Se i film proiettati sugli schermi pesaresi traboccavano di Storia colta nel suo prorompente svolgimento, ogni affermazione ottenuta all'estero, ogni premio vinto, ogni segnalazione, ogni approvazione accordata dai critici, ogni vendita, si tramutavano in un incoraggiamento, talora sono valsi a dissuadere la censura da irrigidimenti, altre volte hanno restituito respiro e fiato al cospetto dei propri governi.

Pesaro è stato un sismografo di disvelamenti e di inquietudini scavati con la pazienza e la tenacia degli esploratori, accolti da cineasti in cerca di solidarietà e di amicizia, sempre nel cuore di burrasche sotto qualsiasi parallelo, ansiosi di rompere il cerchio della solitudine e dell'isolamento.

Una Mostra schierata quella di Pesaro, partigiana, non un condominio in cui imbattersi in ospiti di ogni stampo, come succede nei più accreditati e luccicanti bazar di Venezia e di Cannes. Schierati Lino Micciché, i suoi collaboratori, i membri del Comitato scientifico, i giornalisti e i recensori che hanno difeso la Mostra. Le differenze politiche e ideologiche non hanno impedito a marxisti, socialriformisti, cattolici, liberal-democratici, di stare dalla parte del diritto al pluralismo, all'alterità in Occidente e in Oriente, nelle democrazie parlamentari e nei regimi pseudodemocratici, nelle autocrazie e nelle teocrazie, certi che la pedagogia del non conoscere, le interdizioni e le autocastrazioni sono il peggiore dei mali, certi che le idee si combattono con le idee e che le questioni della libertà di espressione concernano non solo gli artisti ma anzitutto i cittadini, l'inveramento dei principi della democrazia.

È impossibile calcolare l'incidenza che la Mostra di Pesaro ha avuto nelle ripercussioni, sino a qual punto abbia influito sulla accelerazione dei mutamenti politici e civili. Ma anche nella eventualità meno soddisfacente, c'è stato l'appoggio a un atteggiamento di resistenza, a quel «non mollare» che è l'ossigeno dei pionieri e dei lottatori.

Di sicuro, la Storia ha ripagato paradossalmente molti sforzi, ad esempio nell'Europa dell'Est e nell'Urss, con la dissoluzione delle cinematografie statalizzate e con l'avvento di una selvaggia economia di mercato aliena da alcun correttivo. Abbiamo assistito a una restaurazione penalizzante, a una restrizione delle occasioni, all'incremento delle difficoltà, a una commercializzazione forsennata, alla invadenza massiccia dei prodotti americani nella ex Unione Sovietica, in Polonia, in Ungheria, nella ex Cecoslovacchia, nella ex Jugoslavia.

Non erano questi gli approdi vagheggiati negli anni Sessanta, né d'altronde l'afflato sovranazionale della Mostra è stato mai scindibile dall'architettura riformatrice italiana che sopra abbiamo menzionata, anche essa, tuttavia, condannata a più di una delusione, a più di uno smacco. V'è stato indubbiamente un sogno troppo luminoso perché si realizzasse completamente; v'è stata una vigilia troppo intensa ed esigente perché non fosse ridimensionata dalla realpolitik. D'altronde, non va nemmeno scordato che il Cinema Libero e il Cinema Nuovo a perorarli sono stati alcuni gruppi di intellettuali, qualche sindacato, non il milieu cinematografico, non l'ufficialità, non le firme illustri, non la stampa a tirature abbondanti, sono state le minoranze, a volte esigue, a tener desta una esigenza elitaria anche quando i registi del *Cinema Novo* brasiliano insegnavano il desiderio di parlare al popolo. Calata negli ardori della politica e di una innovazione che non è mai stata sostanzialmente estranea alla politica, più avanti, la Mostra di Pesaro si è orientata su altre mappe: il Medio Oriente, l'Africa, l'Asia, cinematografie agli albori e corrispondenti a nazioni in fasce e cinematografie navigate ma ignote in Europa o epidermicamente avvistate in ritardo.

È stata un'apertura a culture con cui in Italia si aveva, e si ha, scarsa familiarità, malati come si continua ad essere di un provincialismo mal coperto da un cosmopolitismo di facciata, da una ebbrezza turistica e dal culto del mito americano perennemente in auge.

L'operazione è stata benemerita, ha abbattuto più di una barriera divisoria anche se ha trascinato con sé qualche complicazione in più

per l'ignoranza pressoché assoluta di aree culturali da cui l'Italia si è mantenuta al largo. Non è stato semplice colmare tante distanze così come non lo è stato il compenetrarsi in civiltà che la modernizzazione apparenta ma che conservano credenze religiose, mitologie, usanze non comparabili alle nostre, tutte da decodificare.

Era un passo da compiere e la Mostra l'ha compiuto mentre le regioni dell'Africa, del Medio Oriente e dell'Asia recuperavano o acquistavano un protagonismo che ha riassetato l'asse degli equilibri internazionali. Nessuna concessione al gusto dell'esotico, nessun tradimento dell'originario schema, nessuna deviazione (sarebbe interessante rivedere, qualche decennio dopo, i film proiettati a Pesaro per trarne immagini da correlare alla luce della confidenza acquistata recentemente con i travagli e i tormenti del Medio Oriente).

L'Europa, l'Occidente, gli Stati Uniti, l'America Latina non sono stati dimenticati e la meditazione su circa un secolo di cinema italiano, a Pesaro, ha avuto un laboratorio protrattosi a lungo e al quale si devono approfondimenti, vivaci discussioni, angolazioni inusuali.

3. Sempre più distante il 1965, tuttavia, il tessuto connettivo anche per il cinema in Italia ha avuto alterazioni estreme. A partire dal decennio Settanta c'è stato un riflusso in cui i naufragi non si contano. È crollata la «domanda» cinematografica sotto la pressione della liberalizzazione dell'etere, attuata senza alcuna disciplina. Tre quarti del patrimonio delle sale è saltato; fiaccate da calcoli errati, le maggiori case produttrici sono affondate; nelle preferenze degli spettatori i film italiani sono finiti in coda alle graduatorie. C'è stato un rivolgimento epocale, poi acuito dall'introduzione di nuove tecnologie nella comunicazione audiovisiva. Se nei convegni livornesi, porrettani e pesaresi, il pericolo della costituzione di monopoli era stato identificato nelle imprese di De Laurentiis, Rizzoli, Lombardo, Rusconi, quei nomi adesso erano spariti dalla ribalta, o giù di lì, non incarnavano una minaccia. Le concentrazioni, che ci avevano spaventato, assomigliavano a carezze, a minuzie. Ci siamo svegliati, una mattina, e abbiamo ritrovato il cinema italiano assorbito da due mastodonti, la Rai e Mediaset, padroni incontrastati dell'offerta televisiva e ineludibili per il finanziamento dei film. Accanto a loro una miriade di piccoli produttori che dipendono dalle sovvenzioni ministeriali, un vecchio marchingeo che evita il collasso della produttività ma non risana le carenze strutturali e ha il vizio della discrezionalità, del clien-

telismo e della lottizzazione. Il meccanismo dei «ristorni» proporzionali agli incassi ha retto di legislatura in legislatura, ha perpetuato e perpetua le regalie ai film premiati al botteghino.

C'è da sorridere se risaliamo agli allarmi e alle apprensioni di allora, ma quel che è accaduto era imprevedibile, quantomeno nelle proporzioni catastrofiche assunte. Era inimmaginabile perché gli inizi del Centro-sinistra, ancorché risentissero di un insidioso compromesso tra socialisti e democristiani (i comunisti ne diffidavano per essere stati banditi dalla combinazione), non lasciavano trasparire gli snaturamenti poi dimostrati. C'era in piedi, nel cinema, quella progettazione riformatrice che, elaborata da organizzatori culturali e cineasti, reclamava uno Stato (e quindi anche un gruppo cinematografico pubblico) capaci di rifondarsi. Ma la politica dei partiti, cioè la politica delle transazioni, dei pasticci e della spartizione delle poltrone, del potere finalizzato a se stesso e alla sua riproduzione e proliferazione, ha avuto la meglio.

Con questo non si dice che in quaranta anni non ci siano stati esperienze ed esiti confortanti. Abbiamo nelle più popolose città italiane locali d'essai in numero superiore a quello di decenni or sono; vi sono più distributori che hanno il coraggio di importare film non tirati al ciclostile; negli atenei (non nella scuola) si studia il cinema. V'è stato un incontrovertibile miglioramento, ma gli smottamenti e i terremoti hanno riguardato quel che resta di un mercato che è stato prospero. Tuttavia, pur essendosi salvate le riserve indiane, l'aria è irrespirabile. Ad appesantirla è il trinomio Rai-Mediaset-Stato, troppo ingombrante per non signoreggiare e plasmare il mestiere del cinema.

Se la consistenza delle risorse finanziarie rispetto ai tempi dei Rizzoli, Ponti, De Laurentiis, Lombardo, Cristaldi è notevolmente accresciuta e l'incubo dei fallimenti aziendali (malattia endemica della cinematografia nazionale) è stato fugato, il tetto ugualmente si è abbassato. C'è una responsabilità gravissima che ricade sulle spalle della politica, da suddividere tra quanti hanno governato e quanti non sono rientrati nelle maggioranze parlamentari e non hanno brillato. Abbiamo una Sinistra che anche quando non ha agevolato l'espansionismo della ex Fininvest, non ha avuto l'ardire di porre fine al sabotaggio perpetrato per far sì che il Parlamento non votasse una decete e onesta regolamentazione della Tv privata e pubblica.

Ma ce n'è un'altra di responsabilità ravvisabile nell'attenuarsi di una tensione critica in gran parte dell'intellettualità che ha inseguito

il «pensiero debole», il postmodernismo, professato il ripudio della gerarchia dei valori e dell'impegno etico (da non scambiare con l'impegno ideologico), il populismo snobistico, l'elogio del trash, l'equiparazione dei gradi qualitativi. Rinchiudasi, questa intellettualità, nell'angustia dei suoi particolarismi, tranquillamente omologatasi, indaffarata nelle scalate editoriali e universitarie, al più sedotta dalla severità degli studi, proclive alla coltivazione dell'esistente e a seguirne i tracciati e le fluttuazioni senza mai opporsi, prigioniera di una ratio che è quella del consumismo culturale, indifferenziato, puntuale nell'annebbiare e nello sconnettere tutto ciò che nell'arte e nella comunicazione sancisce le concatenazioni che possono sfociare nel godimento pieno della libertà o in una libertà dimezzata.

Nonostante l'inflazione di carattere, rubriche giornalistiche, guide a rotocalco e libri, si è infiacchita quella che un filosofo della comunicazione di massa, Giancarlo Livraghi, definisce «la difesa della capacità critica individuale per riuscire a gestire un mondo quanto mai complesso come quello dei media».

La considerazione vale anche per il cinema, setacciato da una critica che, se non è preda della cinefilia più dissennata, ormai è costretta a redigere striminzite segnalazioni in giornali e periodici, barbosi e arzigogolati nelle litanie dei commenti politici e frivoli e vacui nelle pagine degli spettacoli. È improbo reperire nei quotidiani, nei settimanali o nelle trasmissioni televisive, anche quando non si rasenta l'informazione parapubblicitaria, il filo di un discorso che criticamente contestualizzi i film e si interroghi sul cinema, sulla oscena degradazione della Tv, sull'industria culturale e i suoi percorsi.

Un autoappagamento pacifica i singoli e le istituzioni e le organizzazioni culturali riluttanti a sollevare dubbi, ad autoanalizzarsi, a riaccertare la coerenza tra i fini originari e le stazioni di arrivo in un'atmosfera in cui le divaricazioni tra evoluzione e involuzione sono date per incerte e improponibili, in omaggio a un relativismo infinito, a un nichilismo da quattro soldi. È stata debilitata la disposizione ad additare differenze e a educare a scrutarle. C'è stato e c'è un assopimento che discende da un disarmo intellettuale, da un pessimismo inconfessato. In molti registi questo arretramento si appalesa nell'appannarsi della dimensione sociale delle poetiche, nel ritorno allo psicologismo e all'intimismo, in una vena narrativa esangue, nella estinzione (ci si augura) momentanea della satira, nella comicità demenziale dei fabbricanti di film natalizi. Si avverte, inequivocabile, l'in-

capacità di enucleare temi morali e di fiutare le grandi contraddizioni nell'individuo e nella socialità: una dote, che travalica le ipoteche ideologiche e aguzza l'estro e l'ingegno, si è rarefatta.

Eccezioni ve ne sono non poche, marginalizzate, non costruiscono una civiltà dello spettacolo, sono solo un controcanto. Risento nelle orecchie le parole di Gore Vidal sulla letteratura americana, applicabili, *mutatis mutandis*, a una fetta non piccina del cinema italiano: «Non mi interessa il matrimonio, non mi interessa chi otterrà la custodia dei figli, non mi interessa una cattedra in università. Questo è ciò di cui scrive il 90% dei romanzieri americani. È il solo mondo che conoscono».

Le colpe principali, notavamo, vanno attribuite alla politica e alle inadeguatezze delle Sinistre nell'architettare una società altra. Ma c'è anche una insufficienza imputabile a una intellettualità, che non ha tesaurizzato l'autonomia conquistata, scrollandosi di dosso le tutele ideologiche e abdicando alla prerogativa di tener desta la coscienza critica e la necessità del cambiamento anche se questa necessità è osteggiata da una impossibilità (uso concetti gobettiani) che, per essere storica, è comunque oltrepassabile.

La grossa fola del tramonto della storia e delle ideologie, propagata nel momento di massima idolatria del capitale e del dominio imperialista della economia capitalistica, ha funzionato da alibi ridicolo a una diserzione o a una resa incondizionata.

Come concludere questo articolo? Non nel rimpianto per il fulgore di un momento radioso in cui arte, politica, linguaggi nuovi, avanguardismi si sono mescolati con una miracolosa fecondità.

Preferisco terminare con un ricordo del caro amico Miccichè, insieme al quale ci siamo impegnati a recare qualche disturbo nei concertini della politica e della cultura cinematografica.

Lino era stato fermamente ostile allo straripamento della pubblicità in Tv, avverso alla interruzione devastatrice dei film sul video, e sull'*Avanti!* non aveva avuto alcuna indulgenza per queste pratiche obbrobriose. Purtroppo, il giornale per cui scriveva era il sito meno adatto ad albergare le sue opinioni. Craxi aveva in Berlusconi un referente di riguardo e nelle emittenti televisive del Cavaliere un braccio a cui appoggiarsi. Nel giornale, inchiodati al muro, era proibito disobbedire al patron. Ma Lino pronunciò il suo «no», a costo di spezzare la corda, uno di quei gesti che oggi sono assai rari e quasi impensabili.