

Nicola Badalucco

SILENZIO, NON SI GIRA!

*L'imperativo categorico:
“Tu devi scrivere, tu devi scrivere,
è necessario che tu scriva”,
mi ha svegliato.*

F. W. Nietzsche

1. E' tempo di dire tutto

Se qualcuno sfogliasse uno dopo l'altro i cataloghi del Festival di Freistad pubblicati in un quarto di secolo, alla domanda “*esiste ancora il cinema italiano?*” certamente risponderebbe: “*esiste, è evidente che esiste*”.

A me purtroppo questa risposta affermativa non viene fuori, e me ne dispiace. Di che cosa sono vittima, di autolesionismo? No, si tratta di ben altro. Io non vivo a Freistadt, dove il nuovo cinema italiano (povero e senza troppi esemplari) è presente attraverso un'accurata selezione. Io vivo a Roma, dove la selezione la fa il mercato. Qual è il risultato di questa anomalia? Che il pubblico romano, nella sua stragrande maggioranza, non conosce il nuovo cinema italiano, soprattutto quello giovanile. A questo punto, alla domanda: “*esiste ancora il cinema italiano?*”, la gente risponde evasivamente, perché forse si vergogna a dire “no”.

Di tale assurdità parlo a volte coi familiari, con gli amici, con qualche collega. Ma adesso approfitto di quest'occasione e comincio a scrivere tutto quello che mi passa per la mente, senza reticenze, cioè senza rispettare nessun'altra cosa se non la mia opinione, per quanto aspra possa sembrare.

Tra Freistadt e Roma

Due volte sono stato a Freistadt per assistere al Festival del Cinema, nel 1995 e nel 2000, e in entrambe le circostanze mi sono sentito a mio agio. Niente stelle internazionali, niente passerelle sul tappeto rosso, niente eserciti di giornalisti e fotografi, ma soprattutto niente sperpero di denaro e operazioni di compravendita milionarie. Tutte cose che conosco, perché più d'una volta i film scritti da me hanno gareggiato in quei famosi concorsi dove si emettono spesso verdetti condizionati dal mercato o da sotterranei scambi di favori.

Freistadt è un'altra cosa. Una città piccola, una breve ma intensa convivenza fra autori, organizzatori e spettatori, la possibilità di vedere film prodotti con poco denaro, firmati da autori di cui non parlano i rotocalchi, ma che rappresentano quella parte – soprattutto giovane – del cinema europeo che non trova sbocchi nel grande mercato delle multisale, governato dal cine-capitalismo americano il quale sta distruggendo le idee, il linguaggio e lo stile (che sono l'essenza del cinema) imponendo alle nuove generazioni di spettatori duelli interstellari fra eroi improbabili e mostri ridicoli. Da Hollywood, in sostanza, si diffonde ormai un danno irreparabile alla cultura contro il quale nessuno muove un dito.

I governi europei continuano a tacere, anche se spetterebbe anzitutto a loro difendere le varie identità nazionali.

Da questo imperialismo delle nuove "*non-idee*", che attraversa l'Atlantico con la prepotenza, deriva il precipitare degli spettatori nell'ignoranza e nel cattivo gusto, condannando a una pessima esistenza e qualche volta persino all'indigenza una gran parte degli autori giovani (ma non soltanto giovani). Sono loro gli autori veri, i quali potrebbero rinfrescare con la propria creatività e con la propria ricerca di stile e di linguaggio la mente degli spettatori.

L'ultimo paradiso

C'è a Roma, una volta capitale del cinema europeo (quattrocento film all'anno, in competizione con Hollywood nel circuito internazionale) una piccola multisala con cinque piccoli locali che si chiama *Eden*. E' proprio là dentro che gli ultimi appassionati di cinema assistono alla proiezione di film innovativi e di qualità che arrivano dall'Italia clandestina e da tutto il mondo sconosciuto, e che rappresentano il meglio del meglio della produzione artistica e innovativa del nostro tempo. Una volta questi film occupavano centinaia di grandi sale, navigavano fra milioni di spettatori coinvolgendoli nel godimento di un'arte nuova che ha già detto molto e avrebbe da dire ancora tante cose. Oggi invece gli spettatori sopravvissuti sono relegati in una specie di catena invisibile composta da una sorta di associazioni segrete.

Se in Italia il gusto del pubblico peggiora ogni giorno di più, una gran parte della responsabilità ricade sulla critica militante e sulla sua dilagante vocazione ruffiana verso i potenti della cinematografia, ma soprattutto ricade sulla televisione. Gravissime colpe sono da addebitare all'azienda televisiva pubblica, la R.A.I., che a torto viene ancora considerata come la più grande azienda culturale del paese.

Una volta la R.A.I. cercava nel mondo del cinema autori di prestigio e giovani talenti, ora invece alleva nel suo interno registi e scrittori addomesticati, piccoli mestieranti aziendali i quali non riescono a manifestare altra virtù che un'obbedienza cieca nei confronti di una direzione politico-burocratica-imprenditoriale, impreparata e autoritaria, votata a una sola religione: i grandi ascolti, cioè il gradimento del mondo pubblicitario, cioè il denaro.

Questa nuova leva di *autori - non autori* indottrinati dalla R.A.I. s'inserisce, quando può, anche nel mondo del cinema, ormai rimpicciolito, contagiandolo di un male devastante il quale si può considerare una sorta di *ebola* capace di infettare e distruggere l'arte del racconto per immagini. Il risultato per ora è questo: la maggior parte dei film italiani (soprattutto quelli natalizi destinati a sbancare i botteghini) non sembrano opere cinematografiche, ma prodotti televisivi privi di qualità, proiettati sul grande schermo invece che trasmessi sul piccolo schermo. Questi film non varcano le Alpi e non s'imbarcano sugli aerei per atterrare in varie parti del pianeta; rimangono invece, senza gloria, dentro i confini della terra natìa. I film che meritrevolmente rappresentano l'Italia nel mondo sono ormai pochissimi. Ma di questo argomento tornerò a parlare più avanti, quando aprirò un discorso sui dati statistici che riguardano il cinema italiano nel territorio nazionale, in Europa e nel mondo.

Tanti anni fa, i giovani aspiranti autori, approdati a Roma da tutta l'Italia, se non superavano gli esami d'ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia, andavano "*a bottega*" dai vecchi maestri (scrittori e registi) per imparare il mestiere, e intanto studiavano le pubblicazioni specializzate; poi diventavano assistenti e infine collaboratori dei loro maestri. Insomma, l'Italia del cinema creativo assomigliava all'Italia dell'arte

rinascimentale, quando gli aspiranti pittori arrivavano a Firenze, oppure a Roma, oppure a Urbino, e andavano “*a bottega*” dagli artisti affermati o addirittura da maestri artigiani.

Ora il Centro Sperimentale di Cinematografia è in crisi: non ha nemmeno il denaro necessario per far realizzare il primo mediometraggio agli allievi che si diplomano. Né esistono più i numerosi stabilimenti privati di cui Roma era piena, formando dei villaggi di produzione che, messi tutti insieme, rivaleggiavano addirittura con Cinecittà, e che quindi potevano dare un contributo alla preparazione di nuovi bravi autori, anche per loro convenienza.

E le università? In Europa esistono, presso alcune importanti università, dei poli produttivi di tutto rispetto, in Italia no. Nelle università italiane non si insegna a diventare autori, si insegna a diventare critici cinematografici. Insomma, se tutti i laureati di queste facoltà esercitassero il mestiere del critico, in Italia dovrebbero esistere miglia e migliaia di giornali per trovare un lavoro. Neppure in Cina potrebbe esistere un numero così inverosimile di giornali, anche se è popolata da un miliardo e mezzo di abitanti.

I primi segnali di questa crisi, che nella scienza medica si chiama *paralisi progressiva*, si sono avuti alla fine degli Anni '80. La politica e i sindacati s'impossessarono del Consiglio d'Amministrazione del Centro Sperimentale. Conseguenza: assunzioni smodate di personale inutile. Il quadro complessivo diventò il seguente: 20 docenti, 60 allievi, 120 impiegati che non hanno nulla da fare se non scaldare le sedie e percepire lo stipendio.

Negli anni successivi, alcuni docenti, me compreso, dopo inutili proteste verso chi governa, diedero le dimissioni dal Centro Sperimentale. E così, dopo decenni di esistenza prestigiosa, questa istituzione, nata negli Anni '30, è diventata una centrale sindacal-burocratica..

Domanda legittima: e allora, quale istituzione si preoccupa di preparare gli autori di domani? E' quello che vedremo più avanti.

Il piacere impuro

A Roma è stata istituita una manifestazione che si chiama *Roma Fiction Fest* e ha il compito di assegnare un premio al miglior prodotto televisivo dell'anno. Nel 2014 faceva parte della giuria uno sceneggiatore che a quanto pare è uno degli autori prediletti dalla R.A.I., il quale ha rilasciato non ricordo a chi una interminabile intervista. Tanto mi colpì il suo “*pensiero*” che ho copiato certe sue frasi. Ne cito qualcuna:

“*Si possono fare delle cose nuove, ma si deve anche fare in modo che piacciono al pubblico*”.

“*Se lo sceneggiatore porta un'idea, un'idea forte, deve esserci qualcuno che lo tuteli. E queste persone, per me, sono nell'ordine il produttore e il regista*”.

“*Io lavoro in un processo industriale e quindi mi sento uno scrittore industriale*”.

“*Parlo di piacere puro della scrittura*”.

Che cosa si può rispondere a simili contraddittorie affermazioni? Semplicemente questo: *il piacere puro della scrittura* è ben diverso dal *compiacere il padrone*. Il piacere della scrittura appartiene esclusivamente all'artista e non allo *scrittore industriale*. Se poi l'opera verrà premiata anche dal successo commerciale tanto meglio, altrimenti l'autore vero deve poter dire, con la massima onestà, ma anche con la massima presunzione: “ho scritto il prodotto della mia immaginazione e l'ho difeso con le unghie e coi denti”.

Una volta le cose andavano proprio così. Naturalmente mi riferisco agli autori veri, ma anche alla grande R.A.I. degli Anni 80, quella gestita da intraprendenti esperti di cultura e di cinema. A quel tempo la R.A.I. si rivolgeva ai più famosi autori del grande schermo (scrittori e registi) e li accoglieva con rispetto. Che cosa chiedeva la R.A.I. al mondo del cinema? Chiedeva di scrivere e realizzare non prodotti seriali, ma film per la televisione, così importanti da poterli esportare ovunque. Era un bene per gli autori, considerando che il dilagare della televisione aveva in gran parte svuotato le sale cinematografiche. (Una precisazione: *film per la televisione* significa *racconto per immagini*, cioè concepito secondo lo stile e il linguaggio del cinema e non secondo i modelli ripetitivi della televisione).

Gli autori (reduci da tante battaglie per la libertà d'espressione sostenute nel mondo del cinema) lottavano per difendere anche in televisione la loro identità e la loro autonomia. Non sempre ci riuscivano fino in fondo, e naturalmente ne soffrivano. Qualche volta lo scontro fra gli autori e il committente si faceva più duro: in genere si trattava di problemi di censura politica o di censura di mercato. In quel caso gli *autori-autori* combattevano, si rifiutavano di apportare cambiamenti inaccettabili e respingevano le pressioni politiche. A quel punto l'azienda committente bloccava tutto. La rabbia degli autori era grande, ma loro non s'inginocchiavano, continuavano invece a non sentirsi "scrittori industriali".

Tutte le strade portavano a Roma

All'inizio degli Anni 80, cioè nel periodo della massima espansione e della miglior qualità, la televisione italiana cominciò a scritturare anche attori stranieri di grande prestigio internazionale nel mondo del cinema. Essi accorrevano a Roma con entusiasmo e rafforzavano il prodotto rendendolo di caratura mondiale. Tanto per fare qualche nome: Ingrid Thulin, Klaus Maria Brandauer, Philippe Leroy, Susan Sarandon, Anthony Hopkins, Bob Hoskins, Michael York, Andie MacDowell, Ben Kingsley, Annie Girardot, Helmut Griem e altri artisti di questo stesso livello.

Il destino ha voluto che alcuni film per la televisione a cui parteciparono quegli artisti li abbia scritti io. Si vede che sono nato fortunato, perché ho fatto in tempo a conoscere una R.A.I. ben diversa da quella attuale. Una grande R.A.I. che purtroppo è durata meno di un decennio.

Una precisazione. Quei film-tv erano tutti *prototipi*, come i film destinati alle sale cinematografiche (e infatti spesso uscivano, soprattutto all'estero, nelle sale cinematografiche e poi passavano in televisione). Vincevano in Europa, attraversavano l'Atlantico e sbucavano in America. Non era certo lo scrittore o il regista a vincere. Da solo non vince nessuno. Vincevano, tutti insieme, gli scrittori, i registi e gli attori che la televisione italiana sosteneva con fiducia, ma vinceva anche la stessa R.A.I. Certamente quei film costavano molto, ma il mercato internazionale rendeva moltissimo denaro. Quella R.A.I. era per davvero, e non come adesso per arbitraria autodefinizione, la più grande azienda culturale italiana.

Ora la R.A.I. non produce più film prestigiosi, si accontenta di confezionare modelli televisivi chiamati "domestici", i quali col linguaggio del film non hanno niente a che spartire. Questi prodotti, che sembrano tutti uguali, sono partoriti da una sola mente: quella che governa l'azienda. L'effetto è distruttivo, perché in questo modo i telespettatori seduti sul divano di casa vengono paralizzati da una sorta di potente sonnifero.

Conseguenza: chi s'addormenta non va più al cinema. Peggio: non sa più che cos'è il cinema.

Prima del primo incarico

Dopo questa lunga divagazione tutta romana, ritorno al punto di partenza, cioè al Festival di Freistadt. Sfogliando i cataloghi degli ultimi anni, ho trovato nomi di giovani registi italiani che conosco. Fra questi ne citerò uno: Giorgia Cecere. Ho conosciuto Giorgia al Centro Sperimentale di Cinematografia, nel triennio 1982-1985. Frequentava il corso di regia gestito da un maestro del cinema, Gianni Amelio, ma seguiva anche il corso di sceneggiatura e drammaturgia affidato a me. Mi accorsi subito che era brava, con una evidente vocazione per il cinema. Infatti, dopo il diploma, fu scelta da Gianni Amelio come assistente alla regia.

Per qualche anno ho perso i contatti con lei, poi, nel 1989, si presentò a casa mia: era venuta in missione per conto di Gianni Amelio. Si trattava di questo: Amelio voleva che io interpretassi, come caratterista, una piccola parte nel suo bellissimo film *"Porte Aperte"*. Giorgia mi illustrò il personaggio e mi convinse ad accettare l'offerta (bisogna precisare che non avevo mai recitato in vita mia). Da allora non ci siamo più né visti né sentiti. Il cinema è fatto così, gli autori si frequentano quando devono lavorare insieme, altrimenti, molto spesso, finiscono col perdersi di vista.

Giorgia Cecere meritava di esordire nel ruolo di regista presto e con tutti gli onori, come accadeva ai giovani bravi autori negli anni d'oro del cinema italiano (1960-1980). Ma ormai i tempi stavano cambiando. Giorgia Cecere realizzò, se non sbaglio, un mediometraggio e alcuni cortometraggi di qualità, ma scrisse anche una pregevole sceneggiatura, Poi, finalmente, diresse il suo primo lungometraggio, e Freistadt le aprì le porte. Era l'anno 2011.

Il titolo del film è: *"Il primo incarico"*: Che cosa strana! Sembra un gioco di parole suggerito da un crudele destino. Perché? Perché questa brava regista ha dovuto attendere un gran numero di anni prima di debuttare. Un caso unico? Niente affatto. Ho conosciuto tanti bravi allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia i cui nomi sono apparsi raramente sullo schermo. Bravi lo sono ancora, giovani non più. Ogni tanto un loro film viene proiettato per pochi giorni in qualche saletta, e la cosa finisce lì. Qualcuno è stato più fortunato, ma non sempre la fortuna premia i più meritevoli.