

L'ORGANIZZAZIONE DELLA CULTURA CINEMATOGRAFICA

di Pierpaolo Loffreda

All'inizio degli anni '80 si è verificata una situazione straordinaria, in Italia, per chi – spesso appena reduce dalle esperienze di impegno del decennio precedente e in particolare di quel fenomeno unico e incredibile di produzione culturale oltre che di rivolta quale fu il movimento del '77 - voleva avvicinarsi alla cultura cinematografica senza disporre di mezzi economici, ma solo di una forsennata volontà di conoscere e sperimentare.

In quel periodo sorsero, quasi contemporaneamente in diverse parti del nostro paese (ma prevalentemente nella periferia della penisola), iniziative, manifestazioni, mostre animate da un lato dall'intervento pubblico - che allora si andava dispiegando con particolare attenzione nei confronti della diffusione della cultura - e dall'altro dal lavoro appassionato di giovani operatori culturali che avevano maturato le proprie capacità anche organizzative nell'ambito dei circoli, dei cineforum, dei cineclub e dello stesso movimento giovanile degli anni '70.

Le amministrazioni pubbliche erano generose e lungimiranti: vedevano nella cultura (in particolare in quella cinematografica, ma non solo: si pensi al rilievo avuto in quegli anni dalla diffusione della poesia e del teatro di ricerca) un terreno comune di sviluppo di potenzialità umane e di crescita di un tessuto connettivo capace di far “respirare” la collettività.

Il confronto con la situazione odierna appare disarmante: oggi le attività di cultura cinematografica vengono penalizzate (spesso per prime) dai tagli di bilancio o addirittura sopprese, e al tirarsi indietro degli enti locali non corrisponde un'attenzione decente (sul piano dei numeri) da parte delle forze produttive, che preferiscono investire nella sponsorizzazione di eventi (di natura televisiva o turistico-balneare) di dubbio o pessimo gusto, piuttosto che di manifestazioni culturali qualificate. Ne deriva un impoverimento e un involgarirsi progressivo dei gusti del pubblico (dei cittadini), che a nostro parere è un aspetto non marginale del declino – evidenziato da molti di recente – in cui l'Italia sta sprofondando.

Proviamo a prendere in esame le dinamiche sulla base delle quali si è andata organizzando (e talvolta disgregando, nel tempo) la cultura cinematografica in Italia negli ultimi 30 anni, tentando di individuare anche in positivo possibili sviluppi delle politiche culturali pubbliche riguardanti il mondo degli audiovisivi.

I festival

Nel 1986 su “Umus”, interessante rivista bimestrale dedicata all’“organizzazione della cultura nelle istituzioni pubbliche” (così recitava la testata: provate a pensare oggi a qualcosa del genere!), diretta da tre sindaci noti e culturalmente attrezzati del tempo, Massimo Bogianckino (Firenze), Leoluca Orlando (Palermo) e Giorgio Tornati (Pesaro), notava, polemicamente, Lino Micciché:

La questione dei festival cinematografici italiani non è di così poco momento da potersene disinteressare. Anche a tacere di quanto sia rivelante nello specifico – ovvero quanto e come incida sulla cultura cinematografica, e più in generale audiovisiva, nel nostro paese – essa implica e coinvolge linee politiche, gestionali e amministrative di realtà e istituzioni, pubbliche e private, di rilevantissimo interesse pubblico. (...) Nel nostro paese, probabilmente primo in Europa (seguito, ma a buona distanza, dalla Francia) per quantità di cinemanifestazioni periodiche ricorrenti (quelle che, con definizione impropriamente onnicomprensiva, si suole definire “festival”), vi sono

presumibilmente, un paio di centinaia di eventi cinematografici a scadenza annuale. Concorrono a comporre tale cifra, induttiva ma inesatta forse soltanto per difetto, cinemanifestazioni fra loro assai diverse per ragione sociale, bacino di utenza, forza economica ed eco presso i “media”. (...) La realtà è che, anche nel cinema, i finanziamenti pubblici (statali e non) deliberati sulla voce “cultura” (e affini, si capisce) dovrebbero corrispondere a veri e propri investimenti culturali, caratterizzati, dunque, da una fondata previsione di redditività (culturale) dell’investimento: che non ha, e non può avere, nulla a che vedere con il provincialismo patetico o con il mid-cult rumoroso che, pur talora consolato da qualche disponibile gazzettiere pronto a infiorescere cronache su “cinema e cultura” (o peggio che mai trovando ospitalità su un qualche teleschermo estivo), caratterizzano una buona parte delle duecento (e più, come si è detto) cinemanifestazioni italiane a finanziamento pubblico. Il problema, si badi bene, non è affatto di ridimensionare la spesa di 30 miliardi (di pubblico denaro). Si tratta, semmai, di incrementarla: ma con un sostanziale mutamento di indirizzo nei finanziamenti.

Miccichè, allora direttore della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (la prima manifestazione italiana nata e sviluppata sotto il segno della scoperta, della ricerca e del coinvolgimento delle forze giovanili di cui si diceva in apertura), puntava quindi l’attenzione, fra l’altro, sulla sproporzione fra il numero delle manifestazioni al tempo esistenti (e finanziate con denaro pubblico) e la qualità di molte di queste (spesso tuttora attive)

Precisava, dal canto suo, su “Cineforum”, Sandro Zambetti, direttore allora della rivista (come oggi) e del Bergamo Film Meeting (di cui ora è presidente):

Non c’è assolutamente da lamentarsi, e tantomeno da gridare allo scandalo (lo scandalo sta, semmai, nel ritenersi soddisfatti di una condizione da colonizzati) per il proliferare di manifestazioni cinematografiche tendenti a quell’allargamento delle conoscenze che il mercato non è in grado di assicurare. In questo senso, Porretta ha tutte le ragioni di affermare che “il cinema è vivo nei festival” [a Porretta Terme si era tenuto un dibattito su questo tema, organizzato nell’ambito della XV Mostra Internazionale del Cinema Libero – ndr], ma noi riteniamo più giusto dire “nelle manifestazioni cinematografiche” in genere, perché il merito di mantenere vivo il cinema va a tutte quelle iniziative che contribuiscono a colmare almeno in parte il vuoto di cui sopra. (...) Logico supporre che la finalità culturale faccia testo anche in sede di Enti locali, visto che la competenza in materia spetta generalmente agli Assessorati alla cultura o alla pubblica istruzione. Ma le cose, in pratica, vanno ben diversamente, quanto a identificazione di tale finalità, sia perché nessuno rinuncia a vantare una propria qualificazione “culturale”, sia perché nelle verifiche al riguardo entrano spesso in gioco valutazioni di tutt’altro genere. Le sovvenzioni e i contributi statali, infatti, sono senz’altro di determinante sostegno ad iniziative di grosso impegno e di indubbia serietà, ma vanno anche, in vari casi, a manifestazioni il cui merito principale, e spesso unico, è quello di avere qualche santo in cielo, di poter contare su un qualsiasi autorevole personaggio che abbia voce in capitolo a Roma e sia convinto di trar vantaggio elettorale dalle luminarie festivaliere.

Da questo punto di vista, insomma, nulla di troppo diverso dalla situazione attuale, che vede proprio il festival bergamasco, fra i pochi d’alta qualità e avvertito al contempo dai cittadini come strumento di crescita culturale e civile, penalizzato economicamente dalle logiche “devolutive” e dai consueti – in Lombardia come in altre aree del paese – maneggi elettoralistici. Dicevamo dei festival di qualità: innanzitutto la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, nata nel 1964 e arricchitasi negli anni ‘80 con la Rassegna Internazionale Retrospettiva (22 edizioni, dal 1982 al 2003), con il Convegno Internazionale di Studi sul cinema e l’Audiovisivo (avviato pure nel 1982) e con l’Evento Speciale, riservato al cinema italiano

(inaugurato nel 1987 con la personale completa dedicata a Roberto Rossellini: scelta emblematica per una manifestazione nata e sviluppatasi all'insegna della scoperta del nuovo cinema). Punto cruciale di svolta per la Mostra pesarese è stato senz'altro il '68, che ne ha rinnovato la natura e le scelte (abolizione del concorso, gratuità delle proiezioni, attenzione alle culture del sud del mondo, massima apertura all'innovazione), attirando l'interesse dei giovani spettatori critici (studenti universitari, animatori di cineforum e cineclub), che hanno eletto la manifestazione a luogo privilegiato della propria formazione, grazie anche alla mole imponente delle pubblicazioni proposte (altro elemento chiave della sua produttività culturale). Inoltre la manifestazione si è sempre, dai suoi esordi fino ad oggi, correlata oggettivamente (o è comunque proceduta in modo parallelo) con attività di cultura cinematografica diffuse sul territorio e presenti tutto l'anno (rassegne di film inediti, retrospettive e personali, cineforum per le scuole, corsi per gli insegnanti e per il pubblico) organizzate da operatori locali e promosse dal Comune di Pesaro. Il festival, come grande evento allestito in estate per nove giorni l'anno, ha avuto così una ricaduta immediata sulla diffusione della cultura a livello locale. Tale rapporto si è intensificato negli ultimi anni con l'iniziativa delle proiezioni in Piazza del Popolo e con rapporti di collaborazione stabili avviati con le istituzioni culturali di tutta la provincia pesarese.

Queste caratteristiche propositive sono state fatte proprie (e sviluppate in modo originale) anche da altre due manifestazioni nate nei primi anni '80: il Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino (diventato poi Torino Film Festival) e il Bergamo Film Meeting.

Il festival torinese (cresciuto a dismisura, in questi ultimi anni, nei programmi come nell'apparato organizzativo) è nato nel 1982 grazie al lavoro tenace di un gruppo di critici-operatori culturali cresciuti insieme nell'ambito delle attività dei circoli cittadini, cioè in un clima vivace di confronto culturale e politico. Punti di forza della manifestazione sono sempre stati il rapporto con la città e col pubblico, la pubblicazione di testi importanti, la realizzazione ogni anno di una retrospettiva di grande interesse, riservata – per numerose edizioni – alla rilettura critica e alla riproposizione del cinema delle nouvelles vagues di tutto il mondo (venendosi a configurare così come una vera e propria scuola di cinema per le giovani generazioni).

Il Bergamo Film Meeting è nato nel 1983 come mostra-mercato internazionale del cinema d'essai, e ha conservato nel tempo questa sua caratteristica peculiare: oltre ad operare scoperte e rivalutazioni critiche (e a produrre interessanti pubblicazioni), favorire la circuitazione in Italia di opere cinematografiche d'alto valore estetico, provenienti da tutto il mondo e appartenenti ad ogni epoca, ancora sconosciute da noi o comunque escluse dal circuito commerciale. Grazie al Bergamo Film Meeting (che opera in collaborazione con la Fondazione Alasca, con la cooperativa Lab 80 Film e con la Federazione Italiana Cineforum) sono arrivati nelle sale d'essai o sono stati distribuiti nel circuito culturale dei cineforum, dei cineclub e delle sale degli enti locali (prevalentemente in versione originale con sottotitoli, talvolta anche in edizione restaurata) più di cento film di grande rilievo diretti da autori (al momento) emergenti: da *Stranger than Paradise* di Jim Jarmusch a *L'eau froide* di Olivier Assayas, da *Il quarto uomo* di Paul Verhoeven a *Il mistero di Wetherby* di David Hare, da *My Beautiful Laundrette* di Stephen Frears a *Attraverso gli ulivi* di Abbas Kiarostami, da *Cosa ho fatto io per meritarmi questo* di Pedro Almodovar a *Il tempo dei miracoli* di Goran Paskaljevic, da *Lianna* di John Sayles a *El sur* di Victor Erice. Accanto ai film nuovi, poi, il festival ha scoperto e fatto conoscere anche da noi (grazie al circuito distributivo) l'opera sommersa di grandi registi come Shohei Imamura, Hou Hsiao Hsien, Edgar Ulmer, Robert Powell & Emeric Pressburger, e molti classici restaurati.

Pure nel 1983 è nato il festival Anteprima per il cinema indipendente italiano di Bellaria. Qui, in un breve tratto di costa romagnola nutrito d'alberghi ed ombrelloni, non si poteva contare sul pubblico locale e (anche per motivi finanziari) sul rapporto col territorio, come avvenuto invece a Pesaro, Torino e Bergamo. Gli organizzatori della manifestazione hanno scelto quindi di puntare su una identità precisa: la scelta di sondare con efficacia e senza pregiudizi le nuove tendenze in atto nel mondo dell'audiovisivo italiano e al contempo la riscoperta della serie B, nostrana e non (da Ed Wood, prima che se ne occupasse Tim Burton, a Mario Bava). Inoltre il festival di Bellaria ha allestito un archivio consultabile del cinema e video indipendente italiano: una riserva unica per chi voglia indagare il fenomeno.

Film-Maker, rassegna di film e video di nuovi autori (animata dall'omonima associazione), è nata nel 1980 a Milano ad opera di un gruppo di giovani cineasti che sentivano la necessità di confrontare e verificare i propri lavori mettendoli a contatto con un pubblico più vasto (che, in maniera rilevante, ha sempre seguito e accompagnato la manifestazione). Oltre a presentare opere realizzate da nuovi registi, Film-Maker (che propone una sezione competitiva e una retrospettiva specializzata nel cinema della realtà e nel documentario) ne favorisce anche la produzione e la circuitazione, facendo conoscere il lavoro di nuovi autori come Giovanni Marderna, Michelangelo Frammartino e Federico Rizzo, e proponendo, fra gli altri, film di Errol Morris, Gianikian e Ricci Lucchi, Straub-Hullet, Chris Petit, Chris Marker, Raymond Depardon, Nicolas Philibert.

Successiva (1988) è la nascita di AlpeAdriaCinema, manifestazione ideata originariamente dal gruppo La Cappella Underground di Trieste e cresciuta fino a diventare un punto di riferimento irrinunciabile per tutto il cinema dell'Europa centro-orientale. Anche qui novità e riscoperte (fra le quali quella, fondamentale, dell'"onda nera" del cinema jugoslavo), pubblicazioni di rilievo e sviluppo delle attività sul territorio (non solo italiano, ma di frontiera).

Un altro festival di qualità nato nel 1988 è purtroppo scomparso prematuramente: RiminiCinema, che ha avuto il merito di organizzare importanti personali e retrospettive (Raymond Depardon, Amos Gitai, Robert Frank, Melvin Val Peebles, Marlen Kuciev, Abbas Kiarostami) e di collegarsi con le attività permanenti presenti nella città romagnola (la Cineteca del Comune e il lavoro dei cineclub).

Una manifestazione interessante appena nata (nel 2002) è l'Infinity Festival di Alba, che ha a cuore soprattutto la spiritualità (intesa in senso piuttosto ampio) nel cinema. Ha proposto finora, oltre alle novità, personali e retrospettive, ma il suo punto di forza sono i seminari condotti dagli autori (da Nicolas Philibert a Corso Salani, da Lara Fremder a Ludovico Einaudi, da Andrej Koncalovskij a Luca Bigazzi), cui partecipano studenti universitari di tutt'Italia, invitati insieme ai loro insegnanti, che svolgono funzioni da tutor.

Abbiamo scelto di non trattare in questa sede la situazione complessa e contraddittoria della Mostra del Cinema di Venezia e quella dei festival più specialistici (le Giornate del Cinema muto di Pordenone e Sacile, Il Cinema Ritrovato di Bologna, i festival dedicati al thriller, al noir, al fantastico o al cinema dell'estremo oriente), che pure riteniamo interessanti: ci è sembrato più significativo dedicare attenzione alle manifestazioni rivolte ad indagare una (o meglio: diverse) ipotesi di nuovo cinema.

Le associazioni di cultura cinematografica

Una matura presa di coscienza dell'importanza della diffusione della cultura cinematografica

in Italia ha preso l'avvio negli anni '50, periodo in cui nacquero i primi circoli del cinema, cineforum e cineclub (ma i pionieri dell'associazionismo avevano mosso i loro primi passi subito dopo la fine della guerra e la Liberazione), ad opera di espressioni diverse, ma tutte legate a momenti di aggregazione di base (strutture parrocchiali o dopolavoristiche, case del popolo o gruppi giovanili spontanei). Il cinema è entrato inizialmente in questi ambiti come strumento di riflessione e proposta politica o sociale. Questa tendenza si è andata radicalizzando negli anni '60, sotto lo stimolo dei movimenti giovanili orientati al rinnovamento della società civile. Intanto la legge sul cinema n. 1213 (1965) regolamentava la situazione, riconoscendo una serie di associazioni nazionali di cultura cinematografica alle quali affidare credito (anche finanziario) da ripartire e incrementare attraverso la rete dei rispettivi circoli locali (ne andavano nascendo sempre nuovi). Nel tempo si sono costituite (anche in seguito a scissioni e ridefinizioni) nove federazioni nazionali di circoli, che operano senza fini di lucro per la diffusione della cultura cinematografica (e che attualmente raccolgono un migliaio di situazioni locali): FIC – Federazione Italiana Cineforum, CSC – Centro Studi Cinematografici, FICC - Federazione Italiana Circoli del Cinema, FEDIC - Federazione Italiana Cineclub, CGS – Cinecircoli Giovanili Socioculturali, ANCCI – Associazione Nazionale Circoli Cinematografici, UICC - Unione Italiana Circoli del Cinema, UCCA – Unione Circoli del Cinema Arci, CINIT – Cineforum Italiano. E' degna di nota l'attività di schedatura di tutti i film reperibili sul mercato e nelle cineteche portata avanti dalla Unione Italiana Circoli del Cinema, e quella avviata, dalla metà degli anni '80 ad oggi, dalla Federazione Italiana Cineforum che, oltre a promuovere la rivista "Cineforum" e la serie di libri collegati, organizza convegni e seminari di studio ("Vedere e studiare cinema") e distribuisce nel circuito culturale, in collaborazione con la Cooperativa Lab 80 Film, opere altrimenti introvabili fornite nelle versioni originali (dai film di Paolo Benvenuti a quelli di Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, Ernst Lubitsch, Andrej Tarkovskij, John Woo, Joao Botelho, Takeshi Kitano).

I circoli locali hanno lavorato spesso, fino ai nostri giorni, grazie alle sovvenzioni statali e all'intervento degli enti locali più sensibili, e si suddividono, grosso modo, in tre categorie:

- 1) I piccoli circoli di paese o di quartiere, che utilizzano il cinema per le loro attività primarie: l'animazione culturale del territorio, la promozione di idee e proposte, l'impegno civile. Hanno un rapporto stretto e diretto con la realtà sociale: in questo gruppo rientrano anche i cineforum spontanei che nascono nei Centri Sociali (più o meno occupati, ma tutti stabilmente impegnati sotto il profilo politico). Circoli di questo tipo incontrano sempre maggiori difficoltà sia per il reperimento delle pellicole (molti si sono convertiti forzatamente all'impiego – tutt'altro che legale, almeno attualmente - dei videoproiettori e dei DVD) che per condizioni oggettive di trasformazione del tessuto sociale, quali l'andamento altalenante della partecipazione politica nel nostro paese, la mobilità della popolazione giovanile, la concorrenza diretta di bar e locali che pure si avvalgono di videoproiettori e DVD (il cui uso in pubblico resta comunque illegale).
- 2) I circoli che operano in sale cinematografiche di città medie: mostrano ciò che la distribuzione commerciale di solito esclude dal mercato locale (rassegne di film di qualità spesso in prima visione, retrospettive e personali), acquisendo spesso competenze specifiche d'elaborazione culturale, programmazione e ricerca. Talvolta lavorano in collaborazione con l'esercizio commerciale, ma molto spesso entrano in conflitto con quegli esercenti che mal digeriscono una presenza "estranea" (e diversa per orizzonti e curiosità) e che, pur disdegnando (e considerando pericoloso come la peste!) ogni ingrediente culturale ravvisabile nel prodotto-film, avvertono – e contrastano come possono - la possibile concorrenza

degli “intrusi”.

- 3) I circoli più grandi, con migliaia di soci tesserati: gestiscono in proprio l'attività cinematografica in città medie e grandi, sviluppano iniziative editoriali, di studio (conferenze, convegni, corsi per insegnanti e cineforum per studenti) e talvolta contribuiscono anche alla distribuzione di film altrimenti introvabili. Alcuni circoli di questa fascia si sono trasformati, nel tempo, in vere e proprie piccole aziende (mettendo in crisi, in questi casi, il concetto di “attività senza fine di lucro”), e tendono a trovare un loro posto e ruolo nella struttura – diffusa a livello regionale – delle sale d'essai (la FICE – Federazione Italiana Cinema d'Essai, affiliata all'Agis).

Un'esperienza particolare è stata quella dei club-cinema (come il Filmstudio 70 di Roma, che fu il primo e la cui attività resta particolarmente significativa), durata dal 1967 alla fine degli anni '70. I club-cinema, nati in aperta polemica con l'istituzionalizzazione delle associazioni nazionali di cultura cinematografica (favorita dalla legge 1213 del 1965), e inaugurati sotto il segno di una contestazione-violazione dei limiti angusti stabiliti dalla legislazione vigente, operarono, fra l'altro, in collaborazione con i cineasti italiani della scena underground del tempo, favorendo la diffusione di film-chiave del periodo *come lo sono un autarchico* di Nanni Moretti e lo splendido *Anna* di Alberto Grifi. Scriveva uno dei fondatori del movimento dei Club-cinema, Adriano Aprà

Di fatto, i club-cinema sono nati su presupposti avventurosi, col gusto e la capacità dell'improvvisazione che ne hanno garantito finora la ampiamente riconosciuta vitalità, rompendo con l'accademismo culturale che caratterizzava i tradizionali cineclub, e segnalandone anche la sterilità (perlomeno al livello di una proposta volta al futuro). (...) Per limitarci alla fase dell'esercizio, la nuova proposta del Filmstudio 70 era centrata sulla attività quotidiana, con più spettacoli al giorno, come un vero cinema o, piuttosto, come la sala di una cineteca che in Italia non c'era (i modelli stranieri erano appunto la Cinémathèque Française e il National Film Theatre); la quale doveva ovviare a certi inconvenienti legali, proprio perché sala di cineteca non era, ma ciò facendo proponeva automaticamente l'apertura di altre sale analoghe ovunque, anche dove una cineteca non c'era (...); evitando legalmente l'imposizione del visto di censura, si apriva poi un canale di riferimento notevolmente più ampio di quello che era, ed è tuttora, distribuzione ufficiale culturale o commerciale (film underground, copie di provenienza estera o “non meglio identificata”). (...) Non mancavano naturalmente le scelte, e ogni club-cinema ha l'ambizione di aver scoperto o riscoperto un regista, un genere o un filone; ma nel loro complesso, a me sembra, i club-cinema hanno scoperto, se si vuole in contraddizione col loro “marginalismo” strutturale, il cinema come fenomeno popolare e industriale: per meglio dire, hanno storicizzato queste peculiarità delle più moderna di tutte le arti. Hitchcock e Louise Brooks, Ford e Bogart, Totò e Judex, l'erotismo di Ejzenstejn e le sinfonie dell'orrore di *Nosferatu* non avevano bisogno di “avvalli” critici per essere proiettati di fronte ad un pubblico che, forse per la prima volta, si *divertiva* in un club (col rispetto del mascherino e della velocità di scorrimento).

Oltre al club romano, furono particolarmente propositivi il Movie Club di Torino, Cinema Uno di Padova, La Cappella Underground di Trieste, Obraz-Cinestudio di Milano, Kino-spazio di Firenze. I club-cinema, anche per tentare di risolvere i problemi della distribuzione-reperimento dei film e della produzione indipendente da incentivare, arrivarono a coordinarsi fra loro fondando la LIACA – Lega italiana delle associazioni culturali alternative.

L'attività delle amministrazioni pubbliche

Fra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 molti circoli, cineforum e cineclub presenti nelle medie e grandi città, reagendo alla crisi del cinema nelle sale, hanno saputo cambiare pelle, mostrando una notevole capacità di adeguarsi al nuovo ed interpretarlo. E' mutato in quegli anni il tipo d'impegno nella diffusione della cultura cinematografica: a fianco delle funzioni di ricerca e di proposta emersero man mano da un lato nuovi modi di guardare e leggere il film che affinarono la lucidità di analisi degli operatori culturali, mentre nacquero, dall'altro, la scoperta del desiderio ludico (il cosiddetto "effimero"), favorito anche dalla diffusione di nuove tecnologie quali il dolby-stereo, e una nuova considerazione del valore socializzante del cinema, espresso in maniera emblematica dalle mega-rassegne romane di Massenzio, avviate da Renato Nicolini. Nicolini dal 1976, quando l'allora PCI gli affidò l'incarico di Assessore alla cultura, iniziò a lavorare in modo dinamico e coerente con gli indirizzi di politica culturale appena evidenziati da noi nel lavoro dei festival più interessanti e delle associazioni di cultura cinematografica fra gli anni '60 e gli '80: invece di distribuire finanziamenti a pioggia in maniera clientelare, scelse di finanziare le iniziative di base dei circoli, cineforum e cineclub, che coinvolse nell'organizzazione di una sorta di grande festa cinematografica della città. La prima edizione di Massenzio si tenne nel 1977 (ricependo anche certe spinte giocose ed inventive del movimento dei giovani ribelli di quell'anno), e il modello offerto dall'"Estate romana" (di portata fortemente innovativa, a nostro parere, e di grande valore) fu moltiplicato e riproposto successivamente in altre città. Leggiamo alcune significative considerazioni di Renato Nicolini nell'epoca d'oro della kermesse di Massenzio:

Mi pare che le novità di quest'anno si vedono nel confronto con quanto avviene nelle altre città italiane, dove da un lato c'è l'aspetto positivo dell'iniziativa culturale, insieme però, in qualche caso, a una certa confusione sugli "scopi" dell'iniziativa (che sono per noi di sollecitare il protagonismo delle masse, di riappropriarci della città, insomma far *vedere* la città interrompendo la trama quotidiana degli avvenimenti, rivedendola quasi allo stato nascente, come un luogo che può dare emozioni), con una politica della festa e dello "spettacolo popolare" che mi pare abbia una matrice diversa. Col rischio di volere "lo spettacolo più grande del mondo", col "maggior numero di presenze". A noi questo ovviamente non dispiace, però sono appunto due cose distinte. (...) A Roma, correttamente, dall'insediamento della giunta Argan nel '76, abbiamo dato un concetto unitario di cultura. Noi fra cultura *alta* e cultura *bassa* giustamente non vogliamo distinguere. Non che non esista un aspetto alto e uno basso della cultura, ma c'è un termine *medio* che è importante, ed è importante che le iniziative risuonino, come una sorta di diapason. (...) La "cultura" è una cosa curiosa, perché è sempre una ipotesi, una interpretazione, un tentativo di interpretare la realtà in modi corretti, e d'altra parte questo gioco di interpretarla, di metterla in crisi si accompagna col fatto che la cultura è sostanzialmente unitaria, ed è unitaria perché è divisa. Come si fa a capire Topolino o Walt Disney se non si conoscono Griffith o il *dada*?. (...) L'Estate romana ha portato a capire che alcuni luoghi della città appartengono a tutti i cittadini, a farli usare, e l'uso porta sempre a una maggiore consapevolezza dell'uso stesso.

La posizione, teorica e pratica, di Nicolini può anche apparire discutibile; e infatti all'epoca fu molto discussa (la famosa polemica sull'"effimero"), specie nel campo della sinistra, dove diversi critici cinematografici la contestarono scorgendovi l'inclinazione alla confusione e al pressapochismo estetico e culturale. Resta comunque il fatto che l'Estate romana si impose

e divenne un modello. Un modello diffusosi presto altrove, come si diceva, non senza inciampi e nuove questioni aperte. Sottolineava acutamente, a questo proposito, Corrado Morgia:

Anzitutto non si può più parlare soltanto di estate romana, infatti il fenomeno legato all'organizzazione di attività culturali e spettacolari si è ormai esteso su scala nazionale. Ma soprattutto mi sembra che spesso la discussione sia stata da un lato inficiata da pregiudizi di ordine estetico-ideologico, per cui l'esame dei contenuti ha prevalso su tutti gli altri discorsi, mentre d'altro canto quasi sempre è mancato il riferimento alle politiche nazionali, all'azione dei governi e dei vari enti pubblici che operano in questo campo. (...) Non bastano certo poche righe aggiunte frettolosamente a un documento di maggioranza per qualificare gli impegni di governo, soprattutto se si considera la negatività delle esperienze passate, quando ad esempio, di fronte all'esplosione dell'attivismo degli assessorati gli organi centrali dello Stato e in particolare i ministeri interessati ti hanno risposto con la repressione (i famosi tagli della spesa pubblica!) o con l'imitazione. Invischiati nelle vecchie logiche clientelari o prefettizie, i titolari dei dicasteri culturali, abituati ad essere considerati ministeri di serie B, non hanno fatto alcuno sforzo nel senso del cambiamento, della progettualità, dell'affermazione di una visione nuova della cultura. Eppure proprio dalle manifestazioni organizzate dai comuni o dagli altri enti locali, proveniva, e proviene tuttora, una spinta, che tuttavia non è stata raccolta e che quindi rischia di avvitarsi su se stessa, senza trovare interlocutori in grado di fornire risposte. (...) Più in generale sono stati i comuni a sostenere e a volte ad ampliare le conquiste dello stato sociale che si sono strappate nel nostro paese, dalla scuola alla sanità, dalla cultura alla casa e così via. Ma siamo arrivati ora ad un punto che è molto vicino al limite: c'è il rischio per gli enti locali di non poter più rispondere alla crescita di una domanda che non è solo di servizi, dinanzi ad una politica dei vari governi che è fonte di rinvii e tagli, di scelte mancate e di attacco aperto. L'espansione di servizi sociali che si è avuta in questi anni viene vista come l'unica causa della crisi dell'economia. L'attacco a queste conquiste è anche ideologico, è fatto sulla base di una presunta modernità; di qui la predica quotidiana sul ritorno al libero mercato, sulla privatizzazione, sulla critica dell'eccesso di Stato e di socialità. (...) Questi processi si verificano anche nel campo della cultura aggravati dalle pratiche tradizionali della lottizzazione, dal soffocamento delle competenze, dalla volontà di controllo dei messaggi.

A rileggere queste righe sembra davvero che vent'anni e più siano passati invano! Gli stessi problemi, le stesse questioni irrisolte e anzi di molto aggravate dalle politiche berlusconiane in atto e dai conseguenti ulteriori tagli alla spesa pubblica, operati anche da amministrazioni di sinistra (che oggi, spesso, si mettono a predicare "sul ritorno al libero mercato, sulla privatizzazione, sulla critica dell'eccesso di Stato e di socialità", come allora facevano i governi di pentapartito e del clan Craxi-Andreotti-Forlani). Amministrazioni che invece erano molto attive venti e più anni fa: sempre negli anni '80, infatti, si diffuse la pratica delle iniziative di cultura cinematografica organizzate in proprio dagli enti locali, che, oltre al sostegno generalizzato dato alle strutture di base, hanno saputo, in alcuni casi (soprattutto in Emilia Romagna, Umbria e Toscana, ma non solo: anche nella provincia lombarda, in quella torinese e nelle Marche si sono avute delle situazioni interessanti, mentre una situazione molto positiva, a nostro parere, era e resta quella del Circuito Cinema comunale di Venezia), sviluppare proposte di grande valore e interesse. Gli Uffici cinema dei Comuni e i Circuiti cinematografici regionali (sia pur con tutti i loro limiti e difetti) hanno dimostrato che quando l'ente locale vuole svolgere un lavoro culturale in profondità, allora le proposte si articolano e si sviluppano efficacemente, con indubbio vantaggio per la diffusione della cultura (non solo cinematografica) e per la qualità della vita di tutti.

La produzione indipendente

Anche il fenomeno delle produzioni indipendenti italiane ha avuto, nel nostro recente passato, una indubbia rilevanza culturale (e politica). In particolare alcune rassegne e alcuni festival (Bellaria, Torino, Film-Maker a Milano e la breve – purtroppo – stagione fortunata di Salsomaggiore) sono stati animati, nel corso degli anni '80 e in alcuni casi fino ad oggi, dalla presenza dei cineasti indipendenti, talvolta del tutto autonomi oppure riuniti in scuole, gruppi ed etichette distributive. E' il caso, quest'ultimo di Indigena, che ha veicolato il lavoro, fra gli altri, di autori come Paolo Rosa (*La variabile Felsen*, da un racconto di Gianfranco Manfredi, e *L'osservatorio nucleare del sig. Nanof*, sceneggiato insieme a Lara Fremder e Gennaro Fucile), Ranuccio Sodi (*My Sweet Camera*, da un racconto di Pier Vittorio Tondelli), Giorgio Barberio Corsetti (*La camera astratta*) e Studio Azzurro (*Programmi per videoambienti, Facce di festa*), Gianluca Di Re (*Viva gli sposi*, da un racconto di Marco Lodoli, e *The Pit*), Mimmo Caploresi (*Ripresi* e *West Front Video*, realizzati insieme ad altri giovani registi torinesi), Kiko Stella (*Rosso di sera*), Antonia Carmi (*Bugbear*), Bruno Bigoni (*Nome di battaglia: Bruno, Nel lago e Nothing*), Daniele Segre (*Il potere dev'essere bianconero, Ragazzi di stadio, Ritratto di un piccolo spacciatore, Testa dura, T'as compris le truc?, Vite di ballatoio, Andata e ritorno*), Donatello Alunni Pierucci (*Incidente di percorso*), Giancarlo Soldi (*No Future, Candid Kantor e Pisci sottili*), Silvio Soldini (*Drimage, Paesaggio con figure, Giulia in ottobre, Voci celate*).

Notavano Paolo Vecchi e Marco I. Zambelli in occasione della terza edizione del festival Anteprima di Bellaria: "Da salutare con estremo interesse è la costituzione di Indigena, un gruppo produttivo-distributivo che raccoglie alcuni fra gli autori più interessanti dell'area lombardo-piemontese, che si propone il compito, gravoso ma indispensabile, di organizzare un mercato per i *filmmakers*, sull'esempio più volte citato dell'ormai mitico *Filmverlag der Autoren*". In molti allora pensammo - chi dietro la macchina da presa, chi alla scrivania di lavoro o ad occhi aperti in sala - alla possibilità della nascita anche in Italia (magari nella marginalità creativa di Milano, di Torino, oppure di Bologna: lontano comunque da Roma) di un cinema indipendente di radici esteticamente solide e dotato di un pubblico non episodico di riferimento. Sottolineava Emanuela Martini a proposito dei giovani cineasti del tempo:

Certo, per molti la strada da percorrere per arrivare al lungometraggio è ancora lunga; ci sono molti narcisismi e molte farraginose teorie da abbandonare e una certa patina nervosa da video clip da addolcire; ma questi difetti non eliminano un'impressione di coerenza interna, assente da tanto cinema italiano. Nei limiti forzati del bassissimo costo, tutti ne aggirano gli ostacoli più limitanti attraverso un utilizzo intelligente ed espressivo della tecnica fotografica, una recitazione sempre professionale e un contenimento del progetto all'interno dei propri limiti temporali, linguistici, narrativi. Dimostrano che un bel documentario può essere più attraente sul piano del linguaggio di una piatta opera narrativa e che un mediometraggio di 60 minuti, oltre che più coraggioso, può essere più stringato e divertente di una tediosa storia dilatata per due ore.

Anche queste ci sembrano considerazioni di grande attualità. Quali erano i limiti evidenti del lavoro di quegli autori (reduci anche loro, in buona parte, dalla stagione della rivolta degli anni '70) pieni sempre di entusiasmo e talvolta di autentico talento, quali le illusioni sollevate dal fenomeno dei cineasti indipendenti? Evidenzia alcune risposte possibili la stessa Emanuela Martini:

Milano come New York? L'interrogativo è e rimane aperto, anche se non si può non sottolineare come New York faccia da contraltare e da fucina alla struttura cinematografica e immaginaria

hollywoodiana, tutt'altro che morta. Non è sufficiente che a Milano esista la potenzialità produttiva e tecnica offerta dagli studi pubblicitari perché si possa automaticamente immaginare un anticinema italiano; ci si può provare, scavando molto più a fondo di quanto non si sia fatto fino ad ora, ed evitando contemporaneamente il rischio della patinatura pubblicitaria, accurata, ma appiattente. Vale la pena di prestare attenzione all'esperienza dei film-maker torinesi (al lavoro, come 'scuola', da più tempo dei milanesi), che fanno un cinema 'sporco', ma ricco di potenzialità narrative.

Precisava bene la situazione più generale, a nostro parere, Goffredo Fofi:

Per un tempo - il '68, (...) poi il '77 (...) – è parso che vi fossero linee, proposte complessive cui rifarsi, valori da affermare, comportamenti da 'vivere' insieme. Ma la ricaduta è stata veloce e nera, e oggi grigia nonostante i belletti e gli strass di cui ci si ammantava: agli abbandoni del riflusso è subentrato il tecnicolor volgare dei nostri giorni. Per i più seri, la difficoltà è di una identità e di una autonomia; poiché non basta voler essere autonomi e originali per esserlo davvero. Mai tante proposte si sono accavallate così violentemente le une sulle altre, col risultato di una frantumazione, frammentazione, dispersione, che hanno lasciato buon gioco alle mediazioni superiori, all'impresa e all'imperio dei media, a certi inopinati ritorni di patetica rivendicazione del vecchio. C'è posto per tutti e tutto 'fa spettacolo', ma ben poche sono le cose che lasciano un segno e che oltrepassino il carnevale dei narcisismi. La difficoltà per chi oggi vuol 'creare' è quella di definirsi, *di motivarsi dentro un contesto e una storia*, di sapere bene cosa vuole, e chi sono i suoi interlocutori, il suo 'pubblico'. Di dove egli viene e dove vuole andare, e soprattutto se questo suo percorso ha un significato non solo individuale.

Ci sembra il quadro d'una rappresentazione amara ma realistica di un'intera generazione, quella dei festival, delle manifestazioni culturali, delle libere associazioni, passata dal furore – anche cinefilico – alla voglia di costruire qualcosa in prima persona, e giunta quindi a ripensarsi e ad elaborare nuovi progetti, magari con passi più lenti, maturi ma non necessariamente "moderati".

in Bruno Torri (a cura di), *Nuovo cinema (1965-2005)*, Marsilio, 2005