ALDO BERNARDINI – GIAN PIERO BRUNETTA

DAL TEATRO AL CINEMA. DAL CINEMA AL VIDEO*

Bernardini:

Comincerò con qualche schematica e sommaria spiegazione a proposito del titolo un po' provocatorio di questa conversazione, «Dal teatro al cinema – Dal cinema al video».

È un luogo comune l'idea che la conoscenza del passato e che lo studio della storia consentano di capire meglio i problemi del presente e le strade che ci si aprono per il futuro. Ma mi pare che nel caso dei campi che abbiamo scelto di analizzare e di mettere a confronto – il teatro, il cinema, il video – il luogo comune riveli un fondo indiscutibile di verità. Proviamo a rifletterci per un momento.

Tra la fine dell'"800 e gli inizi del '900 si verificò nel mondo dello spettacolo e della comunicazione una rivoluzione profonda, che per molti versi è paragonabile a quella in atto oggi, tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo. Nei primi anni del XX secolo, agli albori della comunicazione di massa, irrompeva sulla scena un nuovo, potentissimo medium, il cinema, il cui successo, nel giro di un decennio, soppiantava il primato di cui godeva lo spettacolo teatrale come intrattenimento privilegiato della media e alta borghesia. Per secoli il teatro era rimasto l'unico sistema di comunicazione e di spettacolo in grado di offrire a un largo pubblico momenti importanti di aggregazione sociale e di riflessione, oltre che naturalmente di divertimento e di godimento estetico. L'arrivo del cinema – con la sua capacità di raggiungere pubblici ancora più larghi e diversificati, coinvolgendo anche e soprattutto le masse popolari – provocò una crisi profonda nel sistema tradizionale di produzione e di consumo del teatro.

Oggi stiamo assistendo e partecipiamo a un processo altrettanto rivoluzionario, avviatosi verso al fine degli anni '70, di sostituzione del cinema, legato per oltre un secolo all'immagine fotografica, con nuovi potentissimi media basati sull'immagine elettronica, dalla diffusione ancora più larga e capillare: essi stanno mettendo ai margini la produzione e il consumo di quel cinema che lungo tutto l'arco del XX secolo

* Tavola rotonda svoltasi il 29 gennaio 2001 nell'Odeo Olimpico. Sono qui riproposti gli interventi, alternati, dei due relatori.

si era imposto come il linguaggio più importante e centrale nell'ambito della comunicazione di massa.

In entrambi i casi, come vedremo subito, nel passaggio da un sistema all'altro, quello nuovo trova il modo di avvantaggiarsi delle conquiste di quello vecchio, appropriandosi di risorse linguistiche e di esperienze organizzative e strutturali fatte dal medium che lo ha preceduto. Si verifica cioè un continuo scambio di risorse tecniche, di energie creative, di modalità espressive, che conferma come il passaggio da una forma espressiva all'altra, da un linguaggio all'altro, non avvenga mai in maniera brusca, attraverso scontri frontali, ma attraverso modalità che comportano, almeno all'inizio, un reciproco arricchimento e varie forme di reciproca collaborazione.

La riflessione che faremo su questi temi terrà conto soprattutto del contesto italiano, che è quello che conosciamo di più. Ma caratteri e fasi di questi due momenti epocali di svolta riguardano il sistema dei mass media a livello internazionale, coinvolgendo le società più avanzate del mondo. Essendo molto complessi e variati gli aspetti e i problemi derivanti dal gioco reciproco di influenze tra i vari sistemi linguistici, cercheremo di metterne a fuoco almeno alcuni tra i più significativi. Divideremo, dunque, l'argomento in due momenti distinti, analizzando a grandi linee le caratteristiche dell'uno e dell'altro passaggio epocale, illustrandoli da diverse angolazioni, che corrispondono ai diversi percorsi culturali che hanno caratterizzato le ricerche svolte da me e dal Prof. Brunetta. Lo ringrazio di aver accettato di portarci qui i frutti delle sue esperienze di studioso dei mass media e del cinema italiano. Abbiamo fatto parecchi tratti di strada e di ricerca insieme e in direzioni convergenti, ma può essere interessante, su questo tema specifico, mettere a confronto due angolazioni, due prospettive diverse da cui avviare una riflessione e una interpretazione della storia del cinema e dei mass media che almeno nelle linee generali ci trova concordi.

Cominciamo, quindi, a vedere meglio il primo corno del problema: il passaggio dal teatro al cinema. Partendo da alcuni riferimenti cronologici che mi sembrano significativi e importanti. Come sapete, l'avvento e lo sviluppo del cinema come spettacolo e come linguaggio inizia, almeno ufficialmente, nel 1895, dopo una lunga preistoria che aveva visto, nei decenni precedenti, la nascita della fotografia e i progressi tecnologici ed espressivi degli spettacoli basati sulla lanterna magica. In Italia nel 1896 comincia per il cinema un periodo che chiamiamo "preindustriale", in cui la "fotografia animata", dopo le prime proiezioni sperimentali, sopravvive soprattutto all'interno degli spettacoli di varietà, negli atri dei teatri, oppure grazie ai carrozzoni degli ambulanti che portano il cinematografo nelle piazze e nelle fiere di quasi tutta l'Italia.

Si arriva poi alla fase cosiddetta "industriale", che comincia con lo sviluppo e la diffusione dell'esercizio stabile negli anni tra il 1904 e il 1905, seguito dall'apertura delle prime società di produzione cinematografica, con l'avvio anche nel nostro paese della realizzazione seriale dei film. È questa per il nuovo medium una prima importante fase, di assestamento industriale e strutturale e di sperimentazione linguistica: attraverso l'esplorazione delle possibilità del film a cortometraggio, cineasti e imprenditori inventano e costruiscono le strutture di base su cui si baserà anche in futuro lo spettacolo cinematografico, nei tre fondamentali settori dell'esercizio, del commercio e della produzione di film.

Si arriva poi – vado naturalmente per sintesi molto ampie – all'altro grande momento di svolta e di maturazione del linguaggio cinematografico, che è segnato dal passaggio dalla fase, dall'epoca del film corto (il cortometraggio), all'epoca del film lungo (il lungometraggio). Siamo negli anni fra il 1911 e il 1914. Allora l'Italia dà un particolare contributo, molto importante anche a livello internazionale, per favorire quella svolta che consente al cinema e al suo linguaggio di elaborare pienamente, nella nuova dimensione del lungometraggio, i propri mezzi espressivi, di raggiungere una sua prima maturità: si avviano allora, in Europa e negli Stati Uniti, ricerche espressive che culmineranno, alla fine degli anni '20, in una serie di opere straordinarie, con le quali si concluderà il periodo muto del cinema.

In queste varie fasi di sviluppo, anche i rapporti del cinema con le altre arti, e soprattutto con il teatro, si sono configurati diversamente. Naturalmente qui il teatro lo intendo in senso lato, e vi comprendo non solo il teatro tradizionale (la commedia, la tragedia), ma anche lo spettacolo lirico e il varietà: tutte le forme, cioè, di rappresentazione spettacolare di un testo. Semplificando molto, possiamo distinguere due fasi attraverso le quali si sviluppano i rapporti tra il teatro così inteso e il cinema all'epoca delle origini del cinema italiano.

La prima fase va appunto dai primi passi compiuti dal cinema, dalle prime proiezioni del 1896, fino alla fine dell'epoca del cortometraggio. Siccome sono entrambi linguaggi, il teatro e il cinema, che nascono e si sviluppano in forme analoghe, con spettacoli indirizzati a una folla, a un pubblico, è logico che inizialmente ci sia tra loro una forma di osmosi. Per esempio, il cinema si avvale delle strutture teatrali per fare proiezioni negli atri dei teatri oppure per diventare un "numero" in spettacoli di arte varia effettuati nei caffè-concerto, allora diffusi anche nelle principali città italiane. È cioè un primo connubio, per il momento solo materiale e fisico, fra i due mezzi, che si trovano convergenti nel fare appello a un pubblico popolare il più largo possibile.

Poi però si sviluppa una commistione, un'osmosi più profonda,

perché il cinema, quando comincia a raccontare delle storie diventando "a soggetto", ha bisogno di attori che interpretino delle parti, ha bisogno di scenografi che allestiscano delle scene e di realizzatori che sappiano allestire una rappresentazione. Ha bisogno di registi – "direttori artistici" si chiamavano allora, con una terminologia di derivazione teatrale – che organizzino le riprese. Per cui inizialmente il cinema italiano parte soprattutto reclutando i propri attori nelle filodrammatiche, mentre solo in una seconda fase coinvolgerà anche i professionisti. Già agli inizi si tratta comunque di una commistione significativa tra cinema a teatro: anche se limitata dal fatto che, non avendo il cinema la parola, la recitazione muta si basava soprattutto sulla mimica. Questo spiega come accanto agli attori, fra i primi protagonisti dei film girati in Italia, ci fossero "artisti" provenienti dal varietà, dal mondo del circo: acrobati, fantasisti, pagliacci, che eseguivano le loro divertenti improvvisazioni davanti alla macchina da presa.

Il cinema prendeva a prestito allora dal teatro non solo, come abbiamo detto, gli interpreti e i luoghi dello spettacolo, ma anche la terminologia. Ho già citato il caso del direttore artistico; ma penso anche al fatto che i vari momenti dei film venivano individuati come scene, atti. Ma anche certe tecnologie erano comuni, perché per esempio i primi set erano allestiti su piattaforme che assomigliavano molto ai palcoscenici teatrali, con tende mobili che venivano aperte e chiuse a seconda dell'andare e venire del sole, allora unica fonte di illuminazione usata nel cinema. Penso poi a come la scena recitata si svolgeva davanti a una macchina da presa che traguardava gli attori da un'angolazione fissa, che si identificava con il punto di vita di uno spettatore seduto in sala a guardare il palcoscenico: la macchina da presa, immobile, si limitava a registrare quanto avveniva sul set/palcoscenico.

Dopo le prime dimostrazioni pubbliche, dopo il 1896, il cinema riesce a sopravvivere, in Italia e in molti altri paesi, approfittando del circuito dei teatri, dei varietà, dei caffè-concerto, diventando un numero tra altri numeri, fino alla nascita di una apposita rete di locali specializzati in proiezioni cinematografiche, il cosiddetto esercizio stabile. Questa svolta nel cammino del cinema si verifica in Italia a partire dal 1904, quando cominciano a nascere e a svilupparsi le prime strutture industriali e commerciali del nuovo spettacolo.

Inizialmente sono piccoli teatri in disuso oppure retrobottega di negozi che vengono adattati a cinematografi. Però quello che importa è che la diffusione dell'esercizio comporta subito una diminuzione del pubblico che va a teatro, offrendo un'alternativa soprattutto ai ceti popolari. Il teatro si sente minacciato da questa improvvisa proliferazione delle sale cinematografiche. Per cui si verificano proteste più o meno ufficiali, interventi polemici da parte delle corporazioni del tea-

tro, che sollecitano le autorità a imporre ai cinematografi le stesse regole per l'agibilità, l'igiene e la moralità alle quali allora dovevano sottostare gli spettacoli teatrali: regole dalle quali le sale cinematografiche si ritenevano esenti.

In questa prima fase gli intellettuali guardano al cinema con molta sufficienza, con molto distacco; lo considerano una delle tante curiosità fin di secolo, un fuoco di paglia destinato a durare molto poco e volto comunque ad accontentare soltanto il pubblico degli sprovveduti, degli uomini privi di un minimo di cultura. Ricordiamo che la popolazione italiana registra a quel tempo quasi il 70 % di analfabeti: e in effetti è soprattutto a questo pubblico che il cinema inizialmente si rivolge.

Brunetta:

Il cinema delle origini ha bisogno di trovare dei pubblici, ma nasce dentro la grande piazza dello spettacolo popolare. Attinge alla fotografia, realizza il sogno delle fotografia che si anima e quindi intanto rende protagonisti, soggetti di storia, in qualche modo, milioni di persone che non avevano storia alle spalle, che non erano mai stati riconosciuti all'anagrafe della storia. Il film girato per le strade dà alle persone qualunque, anonime, la possibilità di assumere il ruolo di attori sociali. Però, parallelamente, proprio perché il cinema ha bisogno di strutture, di luoghi pubblici, di piccoli teatri, di cinematografi ambulanti ecc. ha anche bisogno di creare degli spettacoli. Allora utilizza, cannibalizza, metamorfizza delle realtà che già esistono; di qui la ricerca del meraviglioso, il recupero di spettacoli teatrali di illusionismo, per esempio, oppure l'impiego e la valorizzazione di scenografie colorate. Il cinema delle origini è un cinema a colori. E si muove, crea una sorta di rete per pubblici appunto popolari, analfabeti, che però leggevano le immagini da prima. Erano in grado di riconoscere le immagini, soprattutto se illustravano scene molto elementari. Si divertivano a veder volare dei personaggi, a vederli scomparire o ricomparire. Quindi il cinema pesca, in questa primissima fase, soprattutto dalle forme di spettacolo da circo, dallo spettacolo popolare, dalla tradizione dell'illusionismo. Il cinema diventa come una sorta di imbuto, un contenitore dentro il quale entrano progressivamente le varie forme artistiche. Perché in prima battuta c'è bisogno di conquistare i pubblici popolari, ma poi si vuole anche andare a conquistare i grandi pubblici borghesi. Il cinema è la carrozza di tutti, però è bene dargli anche un segno di cultura alta, di legittimazione culturale.

Allora, appunto, tra la prima e la seconda fase, quando il cinema tenterà di andare alla conquista delle città e dei centri delle città, è importante che riprenda delle storie già conosciute o che abbiano di

per se stesse una buona qualità culturale. Sono già presenti nel teatro, nella letteratura, e il cinema le utilizza traducendole e divulgandole. Lo schermo è come una pagina bianca che assume questo nuovo linguaggio. E quindi in questo senso c'è questo progressivo travaso di forme, di moduli, che porta poi molto rapidamente a far crescere questo tipo di spettacolo, e a fargli ricercare una legittimazione alta. Il teatro all'epoca è molto importante e il cinema attinge al teatro, nelle varie forme che ha segnalato Bernardini: forme di repertorio teatrale, forme di gesti che vengono dai repertori ottocenteschi, che vengono adottati perché la gente li capisce e li capisca; ma anche luoghi – perché tutti i teatri popolari dell'"800 diventano anche spazi per il cinema – e attori, perché intere compagnie teatrali vengono assunte e utilizzate dai cineasti; e, non ultimi. gli autori del teatro, i drammaturghi.

Ecco, su tutto questo il cinema italiano, rispetto a tutte le altre cinematografie europee, è il più affetto dalla sindrome pedagogizzante del "grillo parlante" o dalla sindrome di *Cuore* di De Amicis. Concepisce il cinema – ed è una zavorra, una cosa che il cinema americano non ha mai considerato – come una forma privilegiata di educazione, una sorta di università per il popolo. Allora, in questo senso i repertori teatrali sono molto importanti, perché servono a legittimarlo e a far sì anche che questa cinematografia, che è nata ritardata rispetto a tutte le altre (nasce infatti dieci anni dopo rispetto alla Francia o agli Stati Uniti), affronti i pubblici internazionali. Il cinema è una delle prime arti globali; nasce e subito questi piccoli produttori pensano di esportare i loro film, di aprire agenzie in Russia o in America, e allora trovano utile attingere ai repertori teatrali. Perché Shakespeare lo conoscono tutti.

Bernardini:

Il primo film shakespeariano italiano è infatti del 1906, l'*Otello* della Cines, un film di 150 m. Potete immaginare che cosa potesse diventare la storia di Otello raccontata nel giro di 150 m di pellicola; eppure apparivano allora come molto importanti la vocazione e la funzione educativa, divulgativa che il cinema poteva svolgere: soprattutto da quando, nella seconda fase, era nato e si era affermato come industria (negli anni dal 1905 al 1907-08) e più ancora nella terza fase, quando (dopo il 1911), con il passaggio dal film corto al film lungo, con l'avvento del lungometraggio, conquistò il centro della scena, pretese di fare concorrenza al teatro con opere "artistiche" e spettacoli che duravano ormai da un'ora e mezza a due ore: molti teatri cittadini si trasformarono allora in cinematografi e il film raggiunse allora per la prima volta una vasta udienza, va dal pubblico popolare a quello della media e alta borghesia.

Perché naturalmente il lungometraggio comportava un pubblico molto più ampio di quello delle piccole salette dove si consumavano i cortometraggi. Per cui i primi film a lungometraggio, da *La Divina Commedia: Inferno* (prima riduzione dantesca della Milano Films) al *Quo Vadis?* della Cines, in mancanza di sale cinematografiche sufficientemente capienti venivano proiettati nei maggiori teatri cittadini requisiti per l'occasione. Non solo. Finalmente il cinema riuscì a ottenere attenzione anche dalla grande stampa, come gli spettacoli teatrali anche i film cominciavano ad avere dei recensori e nasceva una critica specializzata. C'erano a quel punto critici che commentavano i film importanti, i lungometraggi, così come prima appunto si occupavano soltanto degli spettacoli teatrali più importanti.

Ne consegue un travaso di talenti (registi, scenografi, attori) dal mondo del teatro a quello del cinema: anche perché la nuova industria cinematografica è più dotata di risorse economiche rispetto a quelle che avevano a disposizione gli impresari del teatro, può quindi permettersi di pagare meglio gli attori, come i registi, gli sceneggiatori, gli scenografi che collaborano ai film. Non solo. Il cinema ottiene sempre più spesso prestigio e riconoscimenti di "artisticità" chiedendo in prestito al teatro attori e soggetti (a questo punto le riduzioni dai classici del teatro e della letteratura si moltiplicano); e nello stesso tempo offre occasioni di lavoro a intere compagnie teatrali, sottraendole alla precarietà che ne caratterizzava la vita e l'attività nel circuito teatrale; nello stesso tempo le apparizioni sul grande schermo offrono ad attori professionisti, di primo e di secondo piano, l'occasione di acquisire una popolarità, una familiarità col grande pubblico, che non erano certo paragonabili a quelle assicurate in precedenza dall'attività teatrale. Grazie al cinema e all'introduzione del primo piano, il pubblico comincia a familiarizzarsi con i volti, i gesti e i corpi di questi attori: per cui nasce e prende piede proprio con il lungometraggio il fenomeno del divismo, l'idealizzazione di figure maschili e soprattutto femminili che colpiscono l'immaginazione del pubblico, diventando delle icone che favoriscono la diffusione, la popolarità e il successo economico del cinema e della sua industria.

Anche molti registi del primo cinema italiano vengono dal teatro: è logico che il cinema assimili dal teatro anche dal punto di vista stilistico molti elementi, molti ingredienti. Inizialmente gli ingredienti teatrali sono una ricchezza per il cinema, perché gli consentono di utilizzare professionalità già collaudate sul palcoscenico di registi, di scenografi, di interpreti. Non a caso lo stesso Brunetta ha sottolineato come nel fenomeno divistico che esplode nel cinema italiano degli anni Dieci – attraverso personaggi come Francesca Bertini, Pina Menichelli, Italia Almirante Manzini e soprattutto Lyda Borelli (grande attrice teatrale

diventata subito anche grande attrice cinematografica) – ci sia un collegamento con quanto accadeva già nel mondo del melodramma, nell'opera lirica: ma con una moltiplicazione e dilatazione esponenziale delle dimensioni del fenomeno, prima riservato a pubblici di élite e ora in grado di coinvolgere il più largo pubblico popolare.

I rapporti tra mondo del melodramma, opera lirica e cinema è uno dei temi su cui ha più lavorato il Prof. Brunetta; che credo voglia qui illustrarlo anche attraverso un video, che a questo punto è forse il caso di vedere.

Brunetta:

Introducendo brevemente il video, aggiungerei due ulteriori considerazioni sul travaso di letterati e di teatranti che entrano allora nel cinema. Gli uomini di teatro, molti uomini di teatro, tra il 1909 e il 1912-15 vogliono portare nel cinema il repertorio dei testi che negli stessi anni facevano in teatro. Dagli anni 1909-1910 i produttori cominciano dunque a comprare il repertorio teatrale e a cercare di ridurlo per il grande schermo. D'Annunzio vede la riduzione di sei sue opere, e anche a Verga viene chiesto di ridurre ecc. Ognuno di questi scrittori reagisce in modo diverso; però nel complesso è sempre percepibile questa specie di "attrazione fatale" del cinema sugli uomini della letteratura e del teatro: attrazione dovuta soprattutto al fatto che molti di loro con una sola paginetta riescono a guadagnare molti soldi, quanti non se li sognavano nemmeno con l'intera edizione di un libro.

Questo vale per i poeti come Gozzano, ma anche per uomini come Bracco, come Capuana. Verga è molto generoso e lascia i diritti a una sua amica, che è una contessa, e dice: «Occupatevi voi di queste cose, perché io a sceneggiare le opere mie non sono capace, ma vi prego, vi scongiuro, che non si sappia mai che ho messo mano all'opera mia». Quindi si vergogna, come se compisse un adulterio sulle sue opere, mentre altri accettano felicemente, e anzi sollecitano le richieste dei cineasti. Ci sono lettere bellissime di Pirandello che si sente escluso, e dice di essere così pieno di soggetti, che potrebbe farne uno al giorno e che gli basterebbero pochi soldi. O Capuana, che dirà: «Le cose si metton bene. Ho avuto delle offerte, se le cose vanno come mi aspetto dovrò ringraziare san cinematografo».

Quindi si assiste, in Italia come in tutta Europa, a questo travaso importante dalle altre arti al cinema, che serve poi alla legittimazione di quest'ultimo come arte. La legittimazione suprema la darà poi D'Annunzio, al meglio delle sue capacità di vendita della propria immagine. D'Annunzio scrive le didascalie per *Cabiria*, gli basta poi firmare, oggi diremmo come un testimonial del film, e così lo legittima. Ma lo legittima così tanto, scrivendo queste didascalie, firmando alla

fine l'opera, che poi deciderà anche di far rientrare queste didascalie nella sua opera nazionale. È piuttosto importante capire bene questo passaggio.

L'altro passaggio altrettanto importante è, appunto, quello delle compagnie di attori, che passano dal teatro al cinema, e per molti di questi attori il ritorno indietro non sarà possibile. Qualcuno non capisce in che cosa consista la novità di questa confluenza di tanti attori dal teatro al cinema. Antonio Gramsci scrive un articolo memorabile sulla Borelli, che comincia così: «In principio era il sesso...». Lasciando trasparire, pur senza volerlo, un atteggiamento moralistico, lo sconcerto provocato dall'uso del corpo troppo sfacciato della Borelli. E dice: «Si parla tanto dell'arte della Borelli, ma l'arte della Borelli non esiste. Tutto quello che lei esibisce è il suo corpo».

La Borelli esibisce questo corpo poderoso, ma di fatto è una delle attrici – oggi, rivedendo i suoi film, lo possiamo capire – che tenta di interiorizzare la recitazione, di condurre lo spettatore e il pubblico sulle strade della pazzia, dell'amore folle, dell'amore che distrugge tutto. Cerca quindi di trovare dei gesti, delle soluzioni che le consentano di superare la recitazione di tipo ottocentesco e teatrale, per trovare delle chiavi nuove che l'avvicinino alla macchina da presa, per fare in modo che la macchina da presa indichi dei passaggi, delle svolte interiori, conducendo appunto verso itinerari inediti.

Ed è un po' quello che abbiamo cercato di fare con questo piccolo video, che interpreta questo passaggio e cerca di mostrare come il divismo italiano – un fenomeno gigantesco esploso poi anche a livello mondiale, durato per molto tempo ma anche molto effimero – nasca proprio da questo passaggio di attrici teatrali che cercano un linguaggio nuovo. Sono forti, hanno grande personalità, grande talento e sono la Bertini e la Borelli. Ma anche la Duse, una delle massime sovrane della scena, che di fronte al cinema si trova non più giovane e chiede alla macchina da presa di non riprenderla, di riprendere le proprie mani, e si chiede come dovrebbe fare la macchina da presa per filmarle l'anima.

È questo uno dei temi del teatro del decadentismo, il viaggio interiore, da cui deriva anche una polemica nei confronti del realismo. Il cinema mette in scena tutti i generi di teatro: mette in scena il teatro verista, soprattutto con la Bertini, mette in scena il teatro decadente, il teatro simbolista, la "femme fatale", delle tipologie di donne. Mette in scena dei gesti che il nuovo mezzo sarà in grado di esaltare. Uno dei passaggi che a me sembra fondamentale è quello del primo piano. La scoperta del primo piano, cioè di un mezzo cinematografico come elemento distintivo rispetto al teatro, vuole essere qualcosa di simile all'acuto del tenore o del soprano, al do di petto; cioè un ingrediente che

viene derivato dal melodramma e che non ha una particolare funzione narrativa: ci sono due minuti di primo piano dell'attrice, esattamente come il do di petto del tenore che non si spiega con la storia, con l'intreccio, ma che è anche un momento di grande bravura. Il cinema scopre questa risorsa, e la deve al melodramma, così come deve al melodramma tutta una serie di repertori narrativi basati su storie di amori fatali, di passioni sfrenate, di tigri reali, ecc.

Queste tipologie che vengono dal teatro le ho raccolte in questo video che abbiamo fatto per la Mostra dei cent'anni a Cinecittà. È un video molto sintetico con un'idea dentro. Ci sono più donne che uomini, ma ci sono anche uomini – che nascono soprattutto dal teatro popolare, mentre le donne scendono dall'alto «come a miracolo mostrare» – e sono appunto tigri reali, sono donne-serpi, donne in cui avvengono delle metamorfosi, come nel teatro, nel melodramma, ma anche nelle arti figurative. È il divismo che accoglie e fa suoi questi messaggi.

[Segue la proiezione del video dedicato alle principali dive del cinema muto italiano].

Bernardini:

Il video che abbiamo visto rende perfettamente l'idea di come questo cinema italiano delle dive (soprattutto nella prima parte dedicata alle attrici), fosse collegato al teatro, proponendo un tipo di recitazione a effetto, sopra le righe, e intrecci melodrammatici, ricchi di personaggi e di risvolti mutuati da un certo tipo di teatro: il teatro francese, soprattutto (l'opera di Sardou, per esempio, ebbe molte riduzioni cinematografiche proprio in Italia). Il cinema all'inizio trova in questi spunti tratti dal teatro e dalla letteratura, soprattutto grazie all'originale personalità di alcuni registi, oltre che di attrici e attori, occasioni preziose per costruire film di grande rilevanza espressiva, distribuiti a livello internazionale, che fanno conoscere le nostre dive in tutto il mondo. Pensiamo per esempio a film come *Assunta Spina* (1915) di Gustavo Serena, da Salvatore Di Giacomo, o a *Sperduti nel buio* (1914) di Nino Martoglio, o anche a un film come *Ma l'amore mio non muore!* (1913) di Mario Caserini, che, pur non essendo tratto da un'opera teatrale, prende proprio lo spazio del palcoscenico come cifra stilistica di partenza per inserire poi i suoi personaggi in una dimensione prettamente cinematografica.

Però alla lunga, soprattutto negli anni coincidenti con la prima guerra mondiale e in quelli dell'immediato dopoguerra, una delle componenti della crisi gravissima che investe il cinema italiano – crisi che è certo anche industriale, organizzativa e finanziaria e collegata alla concorrenza divenuta massiccia del cinema americano – è anche la

perdurante predilezione dei nostri cineasti per moduli espressivi, per stili di recitazione e ingredienti narrativi derivanti dal teatro, che se erano risultati originali ed efficaci negli anni dal 1913 al 1916, apparivano a quel punto desueti, ripetitivi ed espressivamente inconsistenti: condizionando dall'interno il sistema e il linguaggio del cinema italiano, impedendone l'aggiornamento ai progressi che la settima arte andava invece compiendo negli stessi anni all'interno di altre cinematografie più avanzate, dall'Unione Sovietica alla Scandinavia, agli Stati Uniti. Sarò solo nel secondo dopoguerra, con la nascita e le affermazioni del Neorealismo che il cinema italiano riuscirà a liberarsi dal peso di una tradizione teatrale, che rinchiudeva personaggi e soggetti dentro mondi artificiali di bellissime donne, di amori fatali, di melodrammi che avevano ben scarsi contatti con la realtà della vita, con i problemi della gente comune, di cui si faranno invece interpreti soprattutto i nuovi registi del Neorealismo.

E qui si conclude la mia riflessione sulla prima parte del nostro tema, sul rapporto tra il teatro e il cinema al tempo del muto.

Brunetta:

Io aggiungerei una osservazione, prima di passare alla seconda parte del nostro tema. Negli anni '30, quando il cinema trova la parola, esso ha ancora bisogno degli attori teatrali. Perché sono nuove figure quelle che bisogna inventare e curiosamente nell'Italia autarchica, che vuole che si parli in italiano, entrano nel cinema intere compagnie teatrali e grandi attori teatrali che recitano in dialetto. Dal siciliano al ligure, da Totò a Cesco Baseggio, ai fratelli De Filippo, poi negli anni '40 Anna Magnani, Fabrizi, recitano preferibilmente in forme regionali, in cui ci sono forti componenti dialettali. E portano se stessi, e molto spesso i propri repertori, però appunto in una situazione nuova rispetto a quella giustamente sottolineata da Bernardini. Cioè la gente che esce dalla prima Guerra Mondiale, un po' in tutto il mondo, rifiuta i grandi fenomeni di culto che avevano caratterizzato gli anni precedenti, l'adorazione di dive, di divinità che risultavano lontane e irraggiungibili, appartenenti ad un'altra dimensione. Vuole riconoscersi, vuole ritrovarsi sullo schermo. Si diffonde cioè un nuovo atteggiamento mentale che prelude a quanto probabilmente osserveremo alla fine di questa nostra riflessione: il pubblico vuole incontrare al cinema persone che gli assomiglino. Genina, quando fece quel geniale film del '30 che si chiama *Prix de beauté*, con Louise Brooks, racconta appunto di un concorso di bellezza vincendoo il quale una ragazza qualsiasi, una commessa, diventa diva. A chiunque di noi è riconosciuta dunque, a quel punto, la possibilità di diventare divo.

Quindi molto prima che Andy Warhol dica che tutti noi avremo i

nostri cinque minuti di riflettori all'interno dei mass media, il cinema si pone questo problema dagli anni '20. Perché si vogliono offrire ancora dei modelli divistici così fissi e rigidi, delle icone così lontane dalla realtà, quando in fondo premono milioni di persone che vogliono diventare protagonisti di storie?

Bernardini:

E veniamo ora all'altra svolta epocale, il passaggio dal cinema al video (ai sistemi linguistici, cioè, basati sull'immagine elettronica in tutte le sue espressioni: dalle televisioni terrestri, via cavo e satellitari al videotape, dal computer al video-disco). Accenneremo cioè ai nuovi modi di utilizzare il linguaggio delle immagini in movimento che si stanno ora affermando in tutto il mondo, e che si differenziano notevolmente da quello tradizionale del cinema, basato sull'immagine fotografica e pellicolare.

Per capirci meglio, è forse utile fornire, anche su questa seconda parte del tema, qualche indicazione cronologica, che definisca le tappe di una trasformazione epocale in cui siamo tuttora immersi, ma che forse i più giovani qui presenti non hanno vissuto di persona.

Anche qui possiamo individuare tre fasi del nuovo processo di trasformazione, che ha contrassegnato i rapporti tra il mondo del cinema e i nuovi mezzi elettronici.

La prima fase comincia praticamente negli anni Cinquanta con l'esordio in Italia della televisione, per arrivare fino ai primi anni Settanta. L'introduzione in Italia del sistema televisivo crea subito delle situazioni di concorrenza con il cinema; il caso più eclatante da citare è forse quello delle trasmissioni del programma «Lascia o raddoppia» di Mike Bongiorno ospitate nelle sale cinematografiche: a una certa ora, in prima serata, si sospendeva la proiezione del film in programma per assistere agli indovinelli in diretta di Mike Bongiorno. Ma il sistema televisivo stabilisce molto presto, in Italia, un rapporto di equilibrio con quello cinematografico, anche perché ci sono degli interventi governativi per regolamentare e limitare fortemente l'uso e la presenza quantitativa del cinema nelle programmazioni televisive; così il sistema televisivo può svilupparsi e diffondersi capillarmente incidendo in maniera contenuta sulle frequenze nelle sale cinematografiche: rimane il principio generale che chi vuol vedere un film debba recarsi nella sala che lo proietta sul grande schermo.

La televisione all'inizio ha naturalmente bisogno del cinema e dei cineasti, è logico che approfitti delle esperienze con l'immagine che il cinema ha fatto nei decenni precedenti. Si ripete dunque quello che era già avvenuto nei rapporti tra teatro e cinema all'inizio del secolo: una situazione per cui i nuovi enti che producono ora i programmi

televisivi hanno bisogno di attori, di scenografi, di registi, di operatori, e va a cercarli proprio nel mondo nel cinema. I cineasti sono ben lieti di trovare nuovi clienti che procurano loro nuovi guadagni: e sono in molti ad avviare, accanto alla carriera nel cinema, una carriera parallela in televisione; così come, viceversa, la televisione – grazie ai minori costi che comporta l'immagine elettronica e alla necessità di alimentare i palinsesti quotidiani con una quantità sempre crescente di prodotti – diventa per alcuni giovani autori una palestra, una scuola che dà loro la possibilità di imparare il mestiere prima di intraprendere una carriera nel cinema. E tengono anche conto – mi ricollego ancora una volta a una delle ragioni che aveva indotto gli attori di teatro a entrare nel cinema – della larghissima popolarità che può assicurare il mezzo televisivo. Facendo un esempio possiamo dire che il teatro procurava fama e popolarità tra centinaia di persone, il cinema tra migliaia, mentre con la televisione siamo invece nell'ordine dei milioni di spettatori. È quindi ben comprensibile che per la carriera di un attore o di un autore l'avere un'udienza così ampia e capillare costituisca senz'altro un valore aggiunto importante, anche indipendentemente dai vantaggi economici immediati (che sono naturalmente molto consistenti).

Tornando all'evoluzione dei rapporti tra cinema e video, rilevavo come si fosse determinata una situazione di equilibrio, anche a livello internazionale, durata praticamente fino alla metà degli anni Settanta. Il cinema aveva risentito certo già negli anni Cinquanta della concorrenza della televisione, ed era corso ai ripari (in maniera forse non troppo convincente), puntando sui nuovi formati, amplificando, ingrandendo l'immagine proiettata nelle sale cinematografiche con il Cinemascope, il VistaVision, il Technirama, ecc. Ma al di là di questi tentativi, che ebbero un successo limitato, l'industria cinematografica internazionale aveva comunque risorse sufficienti da investire anche in sperimentazioni linguistiche coraggiose, in esperienze artistiche di alto livello, grazie all'avvicendarsi di generazioni di autori di talento (pensiamo anche al rinnovamento portato in tante cinematografie in tutto il mondo, dall'Est all'Ovest, al Brasile, dalle esperienze del cosiddetto "nuovo cinema"), che continuavano ad attirare il pubblico nelle sale del circuito.

Si approfondiva intanto, tra gli addetti ai lavori, il dibattito sulle convergenze e sulle differenze tra cinema e televisione, sulle specificità del linguaggio cinematografico rispetto a quelle dell'immagine elettronica, sulle mortificazioni espressive, sullo snaturamento che il cinema subiva passando dal grande al piccolo schermo; c'erano registi di cinema che rifiutavano orgogliosamente di piegarsi e di lavorare per i produttori televisivi; mentre molti autori televisivi si accorgevano dei limi-

ti del mezzo che utilizzavano. È questo un dibattito che arriverà fino ai nostri giorni e che è ancora in atto. Ma, tornando agli anni Settanta, devo a questo punto accennare agli aspetti più importanti di quella nuova fase dei rapporti tra cinema e televisione, focalizzando meglio, ora, la riflessione sul contesto italiano.

Per capire meglio quello che successe allora, vorrei proporre alcuni concetti di base, indicazioni teoriche e di principio sulle quali sarà interessante anche sentire il parere di Brunetta, trattandosi appunto il un dibattito ancora molto aperto. Al di là delle differenze legate alle dimensioni dell'immagine (il grande e il piccolo schermo), alla sua definizione (massima nella pellicola e molto minore nel video), alle condizioni del suo consumo (nella sala o in casa propria), risalta soprattutto la diversa funzione svolta dalla televisione e dal video rispetto a quella del cinema.

Cioè mentre quest'ultimo tende a trovare la propria espressività soprattutto nell'uso delle risorse dell'immagine in movimento – angolazione, gioco luministico, ritmo del montaggio, ecc. – l'immagine televisiva valorizza maggiormente i contenuti piuttosto che i modi della rappresentazione. L'immagine più che esprimere informa, media rispetto a realtà che devono avere in se stesse motivi di interesse per lo spettatore. Abbiamo così la televisione che mostra una partita di calcio o un altro avvenimento sportivo, quella che illustra uno spettacolo teatrale, quella che ci fa conoscere i protagonisti della cronaca politica o della cronaca nera, ecc. È per questo che la televisione, e il video che deriva dalla televisione, in molti casi mortificano e snaturano i film nati per il grande schermo, soprattutto quelli che comportino forti componenti espressive legate all'uso dell'immagine.

Questi concetti ci consentono di comprendere meglio in che cosa sia consistita quella che ho chiamata la seconda fase del rapporto cinema-televisione, che si avvia in Italia verso a metà degli anni '70.

Brunetta:

Direi che è giusto: la televisione, la paleotelevisione, cioè quella che va da quando viene inventata agli anni Settanta, è abbastanza ricca ed articolata, è ancora appunto un giornale illustrato visivamente, con tanti pubblici a cui si rivolge, e il cinema all'inizio entra occupando un piccolissimo spazio.

I film vengono trasmessi il lunedì sera; si tratta dunque di circa cinquanta film all'anno, presentati, offerti in giorni in cui le sale per lo più avevano il turno di riposo settimanale. Quindi c'è uno stato di non belligeranza, che resiste, diciamo, fino agli anni Settanta: è allora che avviene la svolta, con la proliferazione delle televisioni private il cliente della televisione arriva a poter vedere anche 1500 film alla settimana.

Si prendeva tutto, si trasmetteva di tutto. Cambia quindi di colpo tutto lo scenario precedente.

Negli anni Cinquanta e Sessanta il processo è progressivo e si attinge comunque ad un repertorio tutt'altro che recente. Negli anni '50, ad esempio, in piena guerra fredda, si riportano a nuova vita film degli anni '30, dei telefoni bianchi, o anche attori scomparsi dalla memoria. Oppure, poco per volta, si fa il cineforum, si creano dei cicli, per pubblici che vogliono vedere cinque film di Kurosawa, o i primi tre film di Rossellini, con un critico che introduce e illustra il ciclo. Oggi pensate a cos'è Tele+ o Canal Plus o Cine Classique, dove si può ritrovare la memoria del cinema, il cinema muto, che torna di nuovo a vivere.

Il cinema in televisione occupa un piccolo spazio, ma progressivamente, anno dopo anno, ci si accorge che comunque il pubblico televisivo è interessato al cinema. Nei primi anni Sessanta tra agli spettacoli ricorrenti nel palinsesto televisivo il cinema è quello più amato, ha un'audience maggiore degli altri, e le cose resteranno a lungo così.

Un altro aspetto che forse è bene sottolineare è che ci sono stati registi, negli anni Cinquanta, che con l'avvento della televisione entrarono in crisi e furono attirati dalla televisione. Il primo, e il più lungimirante, quello che era in crisi per conto suo, con molte inquietudini, fu Roberto Rossellini. Rossellini si pone una serie di problemi che influiscono sulla paleotelevisione, si interroga sul modo di fare con il cinema degli spettacoli educativi di grande qualità culturale, che affrontino problemi di storia, di teatro filmato, ecc. Indica quindi una strada importante.

Ci sono poi altre tendenze: per esempio il travaso di professionisti del cinema che, molto numerosi, si convertono non proprio alla televisione, ma alla pubblicità. Non è mai stato fatto un vero censimento, ma i registi italiani nei momenti di crisi si dedicano ai caroselli, tutti i grandi registi italiani. Lavorano per i caroselli a lungo, lasciano delle tracce anche stilistiche, e i caroselli per esempio sono dei luoghi di sperimentazione linguistica interessante. Raccontare una storia in tre minuti non è così semplice. E alcuni di quei professionisti addirittura passano nel nuovo settore e non tornano più indietro. Uno di questi, per esempio, è stato Luciano Emmer, che nel 1961-62 aveva realizzato un film così tagliuzzato dalla censura da farlo entrare in crisi e da indurlo a passare alla pubblicità, dove realizzò qualcosa come 5000 titoli.

Si arriva poi alla metà degli anni Settanta, dove si verifica quella che oggi chiameremmo una "deregulation", una libertà di antenna e di trasmissione di film che produce effetti devastanti. Un pubblico di 800 milioni di persone, che andava regolarmente al cinema intorno alla

metà degli anni Cinquanta (il cinema era allora vissuto come un bene di prima necessità), si riduce dagli anni Settanta a poche centinaia di milioni; e all'inizio degli anni Novanta arriva a 90 milioni. Nel giro di vent'anni cioè, scompaiono 700 milioni di spettatori.

Bernardini:

Volevo parlare anch'io di questo crollo del sistema cinematografico italiano: è stata la conseguenza di una liberalizzazione autorizzata da una famosa sentenza della Corte Costituzionale, che apriva la porta alle televisioni private e che di fatto consentiva al cinema di dilagare nelle televisioni, con quella che giustamente Brunetta ha chiamato "deregulation". È un crollo progressivo che prima colpisce soprattutto il settore dell'esercizio (le sale cinematografiche si spopolano), ma che poi ha ovviamente ripercussioni anche sul sistema produttivo. L'esercizio cinematografico italiano si dimezza e pian piano anche la produzione diminuisce sempre più, anno dopo anno, dal 1975 fino a tutti gli anni Ottanta.

L'immagine elettronica (la televisione ha intanto moltiplicato il suo impatto sul pubblico grazie alla diffusione del videoregistratore) assume a questo punto l'egemonia nel campo della comunicazione audiovisiva, prendendo il posto che nei decenni precedenti era stato del cinema, il quale a sua volta aveva soppiantato il teatro. La televisione relega ai margini il mondo del cinema, anche perché a questo punto gli organismi televisivi pubblici e privati cominciano a diventare i principali produttori di film. Con l'entrata in campo nell'industria cinematografica degli enti televisivi interessati a produrre film – perché poi i film passeranno in televisione, prima o dopo il passaggio nel circuito delle sale – è chiaro che il sistema televisivo pian piano passa a controllare i cordoni della borsa e a condizionare le iniziative del cinema, è in grado di intervenire, per regolare e orientare i prodotti cinematografici in funzione dei propri interessi e degli interessi del proprio pubblico.

E negli anni Novanta il cinema sopravvive appunto a stento, soprattutto grazie al sostegno e alle misure protezionistiche varate dai governi, così come il teatro, all'epoca del predominio del cinema – e soprattutto il teatro lirico – era sopravvissuto non per il sostegno del pubblico ma per merito dei contributi, delle sovvenzioni statali sempre più consistenti. Ancora oggi è così per il teatro lirico, che continua a esistere soprattutto grazie ai contributi statali. Anche il cinema ormai sta arrivando allo stesso punto, la sua sopravvivenza non è quasi più collegata alla riuscita commerciale di certi film (i film di successo in ogni stagione sono davvero pochi), ma al sostegno, offerto prima, durante e dopo la realizzazione, dai singoli stati o anche – negli anni Novanta – da appositi interventi della Comunità Europea, previsti per

sostenere sia la produzione cinematografica, sia la distribuzione e il commercio dei film.

Come dicevo, è questo il periodo in cui i film arrivano in televisione e passano sul piccolo schermo in quantità enormi, e vengono interrotti sistematicamente dagli spot, vengono distrutti, vengono tagliuzzati. Si perde addirittura la memoria di quello che un film era stato all'epoca in cui lo si era visto in sala, ridotto a spezzoni, umiliato dal piccolo schermo.

Mi sembra però che, dalla seconda metà degli anni Novanta, siamo entrati in una terza, nuova fase dei rapporti tra cinema e video (e vorrei verificare anche su questo punto se Brunetta è d'accordo). Questa nuova fase, tuttora in corso, mi sembra che stia aprendo al futuro del cinema prospettive meno catastrofiche di quelle che si erano delineate negli anni Ottanta. In questi ultimi anni la televisione mostra di non aver più tanto bisogno del cinema, perché scopre i propri generi specifici, anche nella fiction: citando alla rinfusa ricordo, per esempio, i successi degli sceneggiati seriali, delle soap-operas, del sit-com, del reality-show, ecc.

L'episodio più recente, quello del «Grande fratello», mostra come il piccolo schermo possa esaltare le potenzialità informative dell'immagine televisiva, il suo farsi mediatrice di realtà umane e sociali di cui rispetta e rispecchia la complessità, nonostante molti ingredienti risultino programmati in anticipo. Il cinema intanto, almeno in parte, recupera spazi di consumo: il sistema dell'esercizio si rinnova, sia pure ridimensionato, e si assesta su nuovi standard qualitativi, grazie alla diffusione sempre più ampia delle multisale, dei multiplex (anche qui a Torri di Quartesolo ne abbiamo un esempio tipico). Nascono centri multimediali che, potendo contare anche su iniziative di sostegno e di promozione a livello europeo, offrono anche allo spettatore del cinema livelli qualitativi accettabili: dopo il tramonto dell'idea, a mio avviso, insensata, che aveva circolato negli anni Ottanta, di una soluzione della crisi del cinema trovata potenziando la formula del cosiddetto film "europeo".

Il consumo del cinema, comunque, attraverso l'elettronica e i sistemi digitali – penso soprattutto al video-disco, al DVD, ai satelliti, alla pay-per-view – si fa meno selvaggio, più rispettoso delle caratteristiche delle opere cinematografiche trasmesse, con la diminuzione o l'esclusione degli spot pubblicitari. Oggi dai satelliti si può vedere finalmente un film senza le interruzioni pubblicitarie. Si apre così anche alle nuove generazioni la possibilità di accedere ai capolavori del passato.

Non sappiamo ancora se questa osmosi sempre più profonda tra cinema e video consentirà ai due linguaggi di utilizzare al meglio le proprie specifiche possibilità di comunicazione. Mi sembra comunque

indubbio che, per quanto riguarda il cinema, la sua stagione d'oro sia ormai da un pezzo tramontata. Il connubio con il video non è stato senza conseguenze; questa fase intermedia in cui la televisione ha condizionato così a lungo il cinema non solo a livello di trasmissione, ma anche a livello di confezione dei film, ha indotto nei realizzatori pratiche che devono tener conto del passaggio in televisione, ha quindi, almeno in parte, compromessa la libertà espressiva che avevano registi e autori quando potevano lavorare tenendo conto solo del grande schermo.

Ci stiamo avviando verso un nuovo mondo mediatico, altri mezzi di comunicazione stanno nascendo nel campo dell'immagine. Pensiamo al grande sviluppo di Internet, del cinema in DVD, dei sistemi multimediali come il cd-rom, dei video-giochi. Nuove prospettive espressive si stanno aprendo con lo sviluppo delle ricerche nel campo della realtà virtuale, con le possibilità che esse ormai offrono al pubblico di non essere più spettatore passivo, ma di interagire con le opere audiovisive, diventandone in certa misura protagonista, piegandole alle proprie esigenze, alla propria creatività. Sono tutte risorse e possibilità che offrono alle nuove generazioni prospettive di comunicazione inedite, di cui possiamo già oggi comunque intravedere gli esiti positivi. Mi sembra che questo potrebbe essere il bilancio della situazione attuale.

Brunetta:

Sembra anche a me che il quadro sia quello descritto da Bernardini. Ci sono alcune osservazioni che posso aggiungere sulle tre fasi che ha individuato e che mi sembrano molto corrette.

All'inizio sembra che la TV cannibalizzi il cinema, lo vampirizzi e quindi sia la grande responsabile della sua fine. Di fatto dalla metà degli anni Ottanta, quando per esempio Berlusconi, senza sapere niente di produzione, interviene con un investimento nel cinema di 700 miliardi (allora corrispondevano a cinque, dieci anni di investimenti disponibili per il cinema italiano), le regole del gioco cambiano. La televisione, da un certo momento in poi, diventa il vero produttore del cinema, sia come RAI sia come televisione privata. Il terzo produttore diventa lo Stato, sulla base di una constatazione obiettiva, e di un elemento distintivo sia del cinema italiano che di quello europeo. Il cinema europeo da solo, senza interventi dello Stato, non ce la farebbe a sopravvivere. Perché? Perché il cinema in Europa non ha quasi mai pensato, nella sua storia, a produrre in base a una logica industriale. Qualsiasi giovane sfortunato e ambizioso che produca un film da 50 milioni in America pensa a chi, a quale pubblico vuole rivolgersi, ritiene il suo film un prodotto fatto innanzitutto per il divertimento della

gente, quindi guarda negli occhi il suo pubblico. Si pone il problema: a chi voglio raccontare questa storia?

Dagli anni Sessanta in poi, dalla Nouvelle Vague in poi soprattutto, ma anche prima, il prodotto cinematografico italiano ed europeo viene considerato un prodotto artistico, quindi i registi (almeno una buona percentuale di loro) non si occupano del mercato. Ma quando era molto forte il cinema italiano produceva in un anno 300 film, c'erano 50 film d'autore e i produttori guadagnavano con gli altri film più commerciali, che li aiutavano a colmare le perdite; così le nostri opere migliori potevano rappresentare l'Italia all'estero. Oggi il meccanismo è più o meno lo stesso, ma sono spariti i generi minori, che in passato alimentavano il cinema e la sua capacità di sopravvivenza.

Gli stessi produttori oggi non investono più neanche una lira. non c'è un produttore privato che voglia investire danaro in un film. Il produttore è diventato un mediatore, spera che lo Stato dia delle sovvenzioni, mentre i registi e gli autori continuano a pensare – salvo quelli che vogliono andare subito in televisione – di fare dei prodotti artistici. Molti sono modestissimi personaggi carichi di ambizioni, e questo è bello, ma le loro opere hanno qualità narrative, espressive, molto modeste, e girano già pensando che poi il loro lavoro diventerà un prodotto televisivo.

In sostanza, che questi film guadagnino poco o tanto è irrilevante, perché oggi la circolazione di un film non si gioca più sulla sala, la sala è solo una delle pedine, delle opzioni in gioco. Se un film che è costato poco e che ha avuto una buona copertura dalla Stato, ci può rappresentare nei festival, poi però non arriva in sala. C'è un film del 1998 di Fulvio Wetzl intitolato *Prima la musica poi le parole*, che è stato presentato a sessantaquattro festival ma per due anni non ha trovato un distributore in Italia; poi, quando è riuscito a entrare in circolazione, ha avuto degli esiti semi-catastrofici. Ci sono dei film che costano poco, ma che incassano appena sette milioni. Anche Alberto Tomba ha conosciuto una analoga catastrofe quando ha cominciato a fare l'attore.

Bernardini:

Questi sono tutti esempi che dimostrano come in realtà, come dicevo, il condizionamento esercitato dalla televisione sulla mentalità dei registi e degli autori, abbia prodotto un diffuso abbassamento del livello medio di qualità dei prodotti cinematografici. È questa una delle componenti della crisi in atto nel cinema, e non solo in quello italiano: non è la sola, intendiamoci – naturalmente anche la mancanza di idee è una componente fondamentale – ma è stata questa influenza a far sì che il cinema sopravvivesse in tono minore e come uno spettacolo, come dicevo, basato sulle sovvenzioni pubbliche; per cui le ambizioni

autorali – come giustamente osserva Brunetta – consentono di realizzare film che non tengono conto dell'esito poi al botteghino, del gradimento del pubblico cui dovrebbero essere destinati, proprio perché c'è una copertura finanziaria di partenza. Quella del cinema è dunque una sopravvivenza un po' incerta e precaria, indifesa di fronte alla televisione e al video e con un impatto sul pubblico più largo molto meno consistente ed incisivo. Così come un po' incerta e precaria è stata l'esistenza del teatro, da quando il cinema conquistò il centro dell'universo mediatico che si stava formando nelle prime decadi del Novecento. Dato che comunque il teatro è arrivato fino ai nostri giorni, ritengo probabile che ancora per diversi anni, per diversi decenni, il cinema continuerà a sopravvivere così come lo conosciamo: grazie appunto ai sostegni e agli accorgimenti di cui abbiamo parlato, alla ristrutturazione profonda che è avvenuta in Italia e in Europa nella rete dell'esercizio e grazie al successo di questi nuovi mezzi espressivi legati all'elettronica, che hanno comunque indirizzato verso i cineasti del passato (grazie alla cessione dei diritti per la televisione e il video) un fiume insperato di denaro. Occorre comunque riconoscere che il cinema oggi non è più al centro dell'attenzione, l'immagine cinematografica è stata soppiantata da quella elettronica in tutte le sue diverse configurazioni. Al centro della scena ci sono queste nuove realtà mediatiche, i nuovi linguaggi, l'informatica, il mondo virtuale, un universo di cui si è appena cominciato a sperimentare le potenzialità di comunicazione, all'interno del quale potrà farsi strada e svilupparsi un nuovo tipo di creatività, un diverso modo di usare l'immagine in movimento, anche per operazioni artistiche.

È un altro modo e un altro mondo quello che avanza, che scoprirà forse risorse e ricchezze espressive ancora maggiori di quelle che hanno caratterizzato l'epoca del massimo splendore del cinema: esso sarà alimentato da nuove generazioni di autori che avranno caratteristiche diverse da quelle dei grandi registi del cinema e che troveranno spazi per operare ancora più ampi di quelli che avevano a disposizione i cineasti. Anche perché questi nuovi linguaggi – a differenza dal teatro e dal cinema che ne aveva raccolto l'eredità – sono dotati di possibilità interattive, lo spettatore non è più passivo di fronte all'opera ma è sollecitato a intervenire, a dare il suo contributo, modificandola, interpretandola in base alla propria creatività personale.

Questo mi sembra essere il futuro, e verso questo futuro mi sentirei di indirizzare le nuove generazioni di autori, di registi, di artisti dell'immagine, che rischiano di farsi oggi coinvolgere in un mezzo – il cinema – entrato ormai in una fase di involuzione, forse senza ritorno.

Brunetta:

Il fatto è che per sentirsi raccontare storie di una studentessa che non riesce a dare esami o di amori sfortunati non si va al cinema, spendendo dei soldi. Sono le piccole storie che ha raccontato il cinema italiano negli anni Novanta, o anche le storie di certi comici (non di Aldo, Giovanni e Giacomo, che sono a parte), le storie di certi comici televisivi diventati anche registi teatrali, come Chiambretti, come Sabina Guzzanti, di tanti comici che hanno fatto passaggi televisivi e che sono stati promossi registi perché avevano avuto un po' di fortuna.

Però vale comunque la pena di investire, perché se il pubblico della sala cinematografica decreta l'insuccesso di questi film, poi invece le altre forme di circolazione, le cassette, le vendite ai canali satellitari, a Tele+, le vendite all'estero ecc. danno la possibilità di recuperare. Quindi il mercato è abbastanza florido, ha anche bisogno di questi piccoli prodotti. Ne ha bisogno perché in Italia bisogna comunque produrre, che siano film o trasmissioni televisive. Il mercato ha anche bisogno di gente di cinema che passi in televisione, Anche se effettivamente deve fare i conti con tutta una serie di limitazioni, non ultima quella legata al fatto che il pubblico televisivo che non apprezza le avventure stilistiche, è un pubblico che ama moltissimo la macchina ferma e i personaggi in campo e controcampo che parlano. Non vuole essere messo sotto scacco da un linguaggio troppo sofisticato. Gli è indifferente il regista bravo che muove la macchina da presa in modo particolarmente complesso o che fa dei montaggi molto elaborati. Sono cose che il pubblico giovane trova nei videoclip, o che va a vedere al cinema, anche se sembra sempre più interessato alla dimensione sonora piuttosto che a quella visiva dei film. Il nuovo cinema è fatto di sale che ti immettono in particolari dimensioni sonore, oltre che darti certe meraviglie visive, con i trucchi fatti al computer, ecc.

Bernardini:

Essendo ormai in chiusura, volevo lanciare un'ultima provocazione, per cogliere alcuni segni dei tempi che mi sembrano interessanti. È una notazione che riguarda la mentalità che si sta diffondendo nella nostra società, anche grazie all'eclissi del cinema e alla diffusione sempre più incisiva e capillare della televisione. Si tratta della percezione sempre più difficile da parte del pubblico della distinzione tra il mondo della realtà e il mondo della rappresentazione, il mondo della finzione. Nel nostro vivere quotidiano, in rapporto quotidianamente con milioni di immagini che ci trasmettono la televisione, il video e i computer, in un gioco che è molto assecondato anche dagli altri mass media, dai giornali per esempio, dai settimanali, dai mensili, comincia a prendere piede la convinzione che tutto quello che appare in quella

dimensione mediatica esista e che tutto quello che non vi compare non esista.

Non solo; ma all'interno di questa finzione, di questo gioco perverso per cui la finzione diventa più reale della realtà, c'è un altro sintomo sottile di un'involuzione del costume, collegato alle fasi più recenti di evoluzione del divismo. Abbiamo parlato del divismo dei grandi attori del tempo del muto, seguito poi da quello dei grandi interpreti del cinema sonoro. Poi arriva la televisione e con la televisione il divismo cinematografico quasi scompare, di fatto subentra una nuova categoria di divi, composta soprattutto da persone che per mestiere compaiono in televisione: presentatori, giornalisti mezzibusti dei telegiornali, gli ancorman, gli opinionisti che parlano tutti i giorni dalla televisione. Sono i Pippo Baudo della situazione, o i calciatori che sempre in televisione si vedono all'opera sui campi di gioco, ecc. È tutta gente che in qualche maniera si è guadagnata il diritto di apparire sullo schermo, e cioè gente che ha della professionalità. Un calciatore fa bene il suo mestiere di calciatore, quindi è anche giusto che il pubblico lo veda, che milioni di persone lo vedano. Così anche un buon presentatore, un buon giornalista televisivo hanno alle spalle un mestiere, una cultura specifica, un'esperienza, ed è giusto che abbiano un'udienza di milioni di persone: se lo sono guadagnato, in qualche maniera, questo loro apparire.

Oggi però c'è una svolta importante, un cambiamento di rotta: per cui vengono promossi eroi e quindi divi persone senza qualità, dei signori nessuno, come è stato detto. Alludo chiaramente ai personaggi del «Grande fratello», che diventano eroi e che verranno poi divorati, come rileveva Giorgio Bocca sull'ultimo numero dell'«Espresso», giorno dopo giorno, sera dopo sera. La televisione li ha espressi, li ha creati e poi li divorerà in poco tempo, in pochi giorni: forse qualcuno avrà la fortuna di possedere anche dei talenti e potrà poi diventare famoso per meriti propri.

Però ci sono anche altri segnali di questa mentalità distorta, di questa confusione tra realtà e finzione che stanno inducendo nel pubblico i mass media. Ricordo lo stupore che mi prende di fronte a certi interventi su giornali anche importanti, e succede sempre più spesso; l'episodio più recente mi è accaduto leggendo una pagina del «Corriere della Sera» e riguarda Gigi Proietti. Proietti è un bravissimo attore, che ha interpretato in una serie famosa, molto popolare, il personaggio di un maresciallo dei carabinieri. Poi un bel giorno trovo che il «Corriere della Sera» è andato a raccogliere dall'attore Proietti la sua "autorevole" opinione sui problemi dell'ordine pubblico nel nostro paese, sull'efficienza dell'arma dei carabinieri, e via dicendo: senza che nessuno sia intervenuto il giorno dopo a protestare, per la confusione, a mio

parere incredibile e gravissima perché evidentemente programmata, tra l'attore e il suo personaggio; un fatto analogo del resto era accaduto a un altro attore, mi pare Nino Manfredi, che avendo interpretato il personaggio di un maestro di scuola, veniva poi interpellato sul giornale sui criteri di riforma della scuola media o della scuola materna: come se il fatto di aver interpretato quei ruoli avesse assicurato ai loro interpreti una competenza in materie di cui probabilmente, e legittimamente, erano ignari.

Sono anche questi segnali di una confusione che si sta diffondendo, di una sempre maggiore sfiducia nella competenza; e soprattutto sulla particolare qualità, sul senso di realtà e di verità che la televisione attribuisce alle cose, ai fatti, alle facce, alle persone che vi compaiono, e sulla perdita di qualità, di verità, di attendibilità e di interesse dei fatti e delle persone che, non essendo rappresentati, ne rimangono esclusi. Lo considero un segnale preoccupante, ma può anche darsi che sia giusto così, perché la gente accetta questi fatti, non reagisce a questa mentalità, e vive coltivando magari l'illusione di poter a sua volta, per un attimo, comparire e quindi acquistare un minimo di esistenza.

E con quest'ultima osservazione credo che possiamo davvero chiudere il nostro incontro.