

---

Introduzione  
di Renato Brunetta

**S**e volete capire come e perché neppure un film italiano sia stato ammesso in concorso al Festival di Cannes 2007, questo libro ha le risposte che cercate e che nessun editore ha finora avuto il coraggio di pubblicare. Intendiamoci, la coincidenza tra il Festival e questo libro è del tutto fortuita: quando abbiamo messo in agenda un volume sull'egemonia rossa nel cinema, nessuno si aspettava una bocciatura così clamorosa della produzione italiana da parte di un festival che ha sempre mostrato grande simpatia per la gauche caviar europea, compresa quella italiana. Ma la crisi del nostro cinema, soprattutto dei film di interesse culturale nazionale (Icn), cioè di quelle pellicole che dovrebbero tenere alta la bandiera della qualità artistica, sembra ormai evidente più all'estero che in Italia, dove l'ipocrisia dei media funziona ancora da comodo paravento. Ed è una crisi dove le responsabilità politiche della sinistra sono enormi: l'egemonia gramsciana che nell'arco di alcuni decenni i comunisti e i postcomunisti hanno costruito nel mondo del cinema, per una certa fase in gara con la Dc di Giulio Andreotti, alla resa dei conti ha portato a risultati catastrofici sotto ogni profilo, sia artistico sia economico. Oggi quello della cinematografia italiana è un settore assistito e clientelare, ampiamente foraggiato con i finanziamenti del ministero per i Beni culturali, che di fatto mettono a carico dei con-

## Introduzione

tribuenti il mantenimento di una sterminata clientela rossa di finti produttori, di finti registi, di finti sceneggiatori, i quali con l'impiego di attori e comparse schierati pure loro a sinistra producono film-flop che non sempre riescono ad uscire nelle sale, tanto sono inguardabili, e che quando ci arrivano, salvo rare eccezioni, incassano dal botteghino pochi spiccioli, per poi sparire nel dimenticatoio. Una vergogna per la politica e per la cultura, un fallimento che vogliamo denunciare con forza come un frutto avvelenato dell'egemonia instaurata dalla sinistra, in un settore di enorme importanza nel campo della comunicazione.

Questo volume racconta molto bene come, negli anni Cinquanta e Sessanta, il Pci di Togliatti e la Dc di Andreotti abbiano fatto a gara per mettere il proprio cappello su un settore che, da quando esiste, è considerato strategico per la conquista del consenso. A suo tempo, sostenuto dalle major americane, Andreotti ha avuto il pallino in mano per alcuni anni. Ma dal 1968 in poi non c'è stata più partita: sull'onda della contestazione studentesca, il Pci ha avuto il sopravvento anche in questo settore della cultura e ha piazzato uomini suoi in tutta la filiera, dalle commissioni ministeriali che decidevano i film da finanziare, ai registi che li dovevano realizzare, fino ai "chierici rossi" che sui giornali firmavano recensioni entusiastiche di opere modeste e di pura propaganda. Film tanto schierati a sinistra quanto poco graditi al pubblico, che in poco tempo è sceso da 800 a circa 100 milioni di spettatori l'anno.

Per anni, la sinistra ha dato la colpa della crisi del cinema alla televisione, soprattutto alle tv private. Un alibi penoso: all'estero, dove le tv private non mancano, il cinema si è rilanciato con opere di qualità, gradite al pubblico. La verità è che in Italia la sinistra non ha uno Spike Lee o un Ken Loach. Produce solo robetta propagandistica, per lo più autoreferenziale, mettendo al centro dei suoi film a volte la classe operaia, a volte l'antifascismo, ma più spesso la crisi esistenziale del ceto medio di sinistra, con le sue

## Introduzione

corni, le sue canne, le confidenze pruriginose all'analista e le confortevoli case dei quartieri bene di Roma, con l'immancabile inquadratura sulle bibliotechine domestiche che fanno molto libreria Rinascita. Film per lo più di una noia mortale e inguardabili. Oppure, per alzare il tiro, opere di pura ideologia antiberlusconiana, come "Il Caimano" di Nanni Moretti, regista più vicino ai girotondini che ai ds, al quale va riconosciuto almeno un merito: non ha mai fatto parte della folta schiera di registi rossi che prendono i soldi dalla greppia pubblica. E forse questo gli ha dato l'autonomia sufficiente per criticare anche D'Alema e Fassino, incapaci a suo avviso di fare qualcosa di sinistra.

Il politico che più si è distinto nell'impresa di sostenere il cinema rosso con il denaro pubblico è Walter Veltroni. Quando è stato alla guida del ministero dei Beni culturali, ha modellato una legge sul cinema che sembra fondata sul principio "prendi i soldi e scappa", legge con la quale ha regalato centinaia di miliardi del vecchio conio alla "intelligenza" rossa, che lo ha eletto a proprio eroe. Un nome per tutti tra i suoi cantori: Roberto Benigni. Certo, non tutti a sinistra hanno condiviso quei metodi. E non è un caso se Salvatore Settis ha indicato proprio Veltroni come il campione della "cultura prêt a porter", che ha spostato "l'asse d'interesse dei Beni culturali dal monumento al cinema, dal paesaggio al concerto rock". Critiche scivolte via come acqua sul marmo. Vestiti i panni del sindaco della capitale, colui che si considera un uomo di cinema prestato alla politica ha portato avanti una volta di più la sua ricetta assistenzialista ("più soldi pubblici, più cinema") con il lancio di Roma Film Fest, una delle 150 mostre cinematografiche in Italia, mostre che messe assieme costituiscono un gigantesco e costoso circuito autoreferenziale per i cinematografari di sinistra e per gli amministratori locali che giocano di sponda in cerca di visibilità. Se Roma e Torino sono entrati in gara con Venezia per montare un festival più ricco e scintillante di quello lagunare, non significa affatto che il cinema stia bene. È purtroppo la conferma di una vocazio-

## Introduzione

ne degli enti locali allo sperpero del denaro pubblico e al dirigismo d'accatto, ormai senza più argini con un governo come quello di Romano Prodi che ha dato il cattivo esempio ripristinando, di fatto, il controllo pubblico su Telecom.

Le timide correzioni a questo andazzo che il governo di centrodestra aveva cercato di introdurre con la riforma di Giuliano Urbani, fondata sui criteri del reference system e del product placement, hanno indotto alcuni ottimisti a sperare nel recupero di qualche timida regola di mercato. In fondo con il reference system si cerca solo di appurare la solidità del produttore cinematografico (se ha già prodotto film, se ha vinto dei premi, se ha un capitale vero), prima di affidargli due o tre milioni di euro di denaro pubblico, che prima venivano concessi dalla commissione ministeriale a occhi chiusi, solo in virtù della comune militanza politica a sinistra. E con il product placement si autorizza la ripresa di marchi all'interno di un film, come avviene negli Usa, aprendo il finanziamento della pellicola anche agli sponsor. Cose ragionevoli, ma del tutto inaccettabili per la sinistra cinematografica abituata alla lex veltroniana del "prendi i soldi e scappa".

Mercatista a parole, ma assistenzialista nei fatti, anche l'attuale responsabile dei Beni culturali, Francesco Rutelli, si è rapidamente collocato sulla scia di Veltroni. Gli sono bastati due articoli infilati nella legge finanziaria 2007 per trasformare il finanziamento pubblico del cinema in una straordinaria regalia. Così i produttori e i registi che finora non avevano mai restituito neppure un euro e che per questo non potevano avere più alcun finanziamento, ora potranno rifarsi sotto.

Un'alternativa alla pessima politica della sinistra sul cinema, ma anche a quella sul teatro e sulla lirica, ai quali sono dedicati gli ultimi due capitoli, c'è. Si chiama mercato. È una medicina amara, che richiede soltanto a proporla (e noi la proponiamo) quella dose di coraggio politico indi-

Introduzione

spensabile per fare fronte all'inevitabile levata di scudi di una nomenclatura presuntuosa, abituata a fare i propri comodi con i soldi dei contribuenti. Ma anche dopo la sconfessione di Cannes, sarebbe illusorio immaginare una virata in tempi brevi. Se l'egemonia rossa sul cinema ha richiesto decenni per affermarsi, per smontarla ci vorranno tempi non brevi, agire lucido e molta pazienza, come si conviene ai buoni riformisti. Per intanto, ben vengano altre legnate sui denti come quella di Cannes.

---

# Guida alla lettura

di Tino Oldani

**N**epppure un film italiano in concorso a Cannes 2007. Anche al di là delle Alpi cominciano a capire? Tranne poche e lodevoli eccezioni, come raccontano in questo libro Luisa Arezzo e Gabriella Mecucci, il cinema italiano è un settore assistito, parassitario e clientelare, messo a carico dei contribuenti da una serie di leggi una più demenziale dell'altra. Il padrino politico che più si è distinto nell'impresa, dalla metà degli anni Novanta in poi, è Walter Veltroni: la riforma che porta il suo nome ha consegnato nel 1996 il cinema nelle mani di una selezionata clientela di sinistra (produttori, sceneggiatori, registi, attori), alla quale sono stati regalati centinaia di milioni di euro per produrre film di scarsa qualità, quasi sempre accompagnati da clamorosi flop al botteghino, ma con una costante: la militanza a sinistra. Una politica statalista e sciagurata, che ha prodotto i seguenti risultati: dal 1994 ad oggi lo Stato italiano, di fatto la più grande major cinematografica in Europa, ha finanziato con 730 milioni di euro la produzione di circa 500 film, dei quali solo 300 sono usciti nelle sale, con un incasso di cento milioni. Per qualunque impresa sarebbe stata la bancarotta. Ma in Italia, con i media appiattiti a sinistra, zitti e mosca. Un silenzio tanto più colpevole se si considera che questa politica assistenzialista ha condotto il cinema italiano in fondo alla classifica mondiale: in Francia, Ger-

mania, Gran Bretagna e Spagna, per non parlare degli Stati Uniti, i film italiani, che un tempo attiravano il 10 per cento degli spettatori, ora hanno un peso marginale, tra lo 0,3 e l'1 per cento del botteghino. Perfino in Italia il consumo cinematografico è sceso sotto la media europea: da noi si staccano 110 milioni di biglietti l'anno, contro i 140 milioni della Spagna, che è meno popolosa del Belpaese, i 184 della Francia e i 175 della Gran Bretagna.

Per anni, la sinistra politico-cinematografica italiana ha dato la colpa della propria crisi alla tv e agli spot, cioè all'imprenditore Silvio Berlusconi. Non una sola volta ha provato a fare autocritica, a elencare - come fa questo libro per la prima volta - le centinaia di film-flop prodotti con i soldi dello Stato, a interrogarsi sui veri perché di una crisi gravissima, politica e culturale, crisi che i suoi artefici cercano inutilmente di mascherare con l'invenzione di nuove rassegne, come la Rome Film Fest, dove anche i ciechi hanno potuto constatare che il cinema italiano, salvo pochissime eccezioni, non ha più nulla da dire. Eppure i rimedi per uscire dal tunnel ci sono, sono lì a portata di mano. Questo libro li spiega come nessuno ha fatto finora: per esempio, l'ultima riforma del cinema, voluta nel 2004 dall'ex ministro dei Beni Culturali Giuliano Urbani (governo di centrodestra), senza la pretesa di risolvere tutti i problemi, ha almeno cercato di introdurre qualche elemento di serietà e di rigore nella selezione dei film da finanziare, per ridurre gli sprechi di denaro pubblico. Era una strada obbligata e di buon senso, da incoraggiare. Ma la sinistra, appena è tornata al governo, ha fatto l'esatto contrario. Una cosa da non credere, tanto è spudorata.

Avete presente la Finanziaria 2007, quella del "più tasse per tutti"? Ebbene, per le clientele cinematografiche di sinistra è stata una vera cuccagna. Nascosti nei 1400 articoli della Finanziaria, ce n'erano due che di colpo hanno cambiato i criteri di assegnazione dei finanziamenti pubblici al cinema, estinguendo così tutti i debiti che i produttori dei film-flop avevano con lo Stato. L'operazione, passata nel

## Guida alla lettura

più assoluto silenzio dei media, si basa su alcune trovate semantiche, degne dei politici della prima Repubblica votati all'assistenzialismo puro. D'ora in poi i film italiani di interesse culturale nazionale (Icn), quelli che dovrebbero tenere alta la bandiera del cinema italiano nel mondo, non riceveranno più "finanziamenti", ma "sovvenzioni". Cioè soldi a fondo perduto. Finora i finanziamenti, almeno in parte, dovevano essere restituiti. E chi non lo faceva, finiva in una *black list*: così non poteva più avanzare nuove richieste di fondi. Una situazione, quest'ultima, ormai generalizzata, perché i prestiti restituiti dai produttori sono stati grosso modo appena il 10-20 per cento del dovuto. Bene, ora è tutto cancellato. Grazie alla finanziaria che ha stangato le famiglie italiane e i pensionati, i produttori cinematografici che dovevano restituire diversi milioni di euro allo Stato hanno avuto una bella sanatoria e per il futuro possono rifarsi sotto con nuove domande, ottenere nuovi finanziamenti, nuove mance clientelari. Anche per chi vuole cimentarsi con la stesura di una sceneggiatura, ecco la novità di 35 mila euro da spartirsi con il produttore che accetti di farne domanda al ministero. È tutto nero su bianco: articoli 673 e 674 della Finanziaria 2007. Quanto basta per dire che il primo passo nel cinema del ministro dei Beni Culturali Francesco Rutelli (che molti indicano in competizione con Veltroni), non poteva essere peggiore. Giusto per rompere il silenzio omertoso che ha accompagnato la scandalosa operazione, questo libro pubblica per intero, nel primo capitolo, i due articoli-vergogna della Finanziaria 2007.

Tra i tanti nomi che Arezzo e Mecucci ricordano per i flop clamorosi, alcuni meritano una citazione particolare. Per esempio, il regista Lucio Gaudino, che nel 1994 è stata la maglia nera degli incassi: il suo film *Io e il re*, a fronte di un finanziamento di un miliardo e 600 milioni del vecchio conio, al botteghino vendette appena 13.594 biglietti. A uno così, nessuno avrebbe dato più un centesimo. Invece nel 1998 ottenne incredibilmente (Veltroni era il ministro com-

## Guida alla lettura

petente) un nuovo finanziamento di 1.249.300 euro per produrre *Prime luci dell'alba*, che in sala non andò oltre 12 mila euro di incasso. Come la vogliamo definire la differenza tra i finanziamenti concessi e i proventi del botteghino? Incentivo culturale o mancia politica? E gli operai della catena di montaggio che portano a casa 1.200 euro al mese lo sanno che simili regalie della sinistra sono pagate anche con i soldi trattenuti dalle loro buste-paga?

Se Gaudino è un illustre sconosciuto, lo stesso non si può dire per Veltroni, che nel 1996 è al governo come ministro per i Beni Culturali e vara la sua riforma del cinema, insediando una commissione che avalla i seguenti film: *Donna del nord* di Franz Weisz incassa 6.922 euro dopo avere ottenuto un prestito di un milione 277.714; *Il popolo degli uccelli* di Rocco Cesareo va alla deriva con 2 mila euro al botteghino contro un finanziamento di un miliardo 200 milioni di lire; *La rumbera* di Piero Vivarelli porta a casa 8.440 euro contro un prestito di un milione 289.592, *Oltremare* di Nello Correale incassa 11 mila euro dopo averne ricevuti un milione 603.598. L'unico a salvarsi è Pupi Avati, con *Il testimone dello sposo*: 2 milioni 600 mila al botteghino, dopo un finanziamento di un milione 600 mila.

Quando, nel 1999, Veltroni passa la mano a Giovanna Melandri, una sua protégée, metodi e risultati non cambiano. Anzi, la gestione Melandri è rimasta celebre per avere negato il finanziamento a *L'ultimo bacio* di Gabriele Muccino, che poi si è rivelato campione di incassi. Un infortunio imbarazzante, che però non ha impedito nel 2004 alla ministra di attaccare la riforma di Giuliano Urbani con queste parole: "Io affidavo a nove persone competenti di cinema una scelta molto delicata, quella di dire a te ti finanzia, a te no. Ho ignorato ogni forma di pressione... Senza offesa per nessuno, Urbani ha insediato una commissione di incompetenti".

Il lettore avido di dettagli può sbizzarrirsi e leggere nel secondo capitolo quali e quanti film "le persone competenti" della Melandri abbiano finanziato nel 1999 e con quali

## Guida alla lettura

incassi. Le statistiche dicono che su 38, soltanto uno (*I cento passi* di Marco Tullio Giordana) ha colpito il pubblico, spingendolo al botteghino. Idem l'anno dopo: su 24 film, solo *Vajont* di Renzo Martinelli ha incassato più del finanziamento ricevuto. Sono questi i "successi" che autorizzano la Melandri a dare lezioni con saccenteria a Urbani? Ma stiamo ai fatti. Per cercare di porre fine allo scempio del denaro pubblico che i politici e le clientele cinematografiche di sinistra portavano avanti da sempre, Urbani vara nel 2004 una riforma che riduce dal 70 al 50 per cento la quota finanziabile dei film Icn (di interesse culturale nazionale) e introduce due criteri nuovi: il *reference system* e il *product placement*. Con il primo sposta per la prima volta l'attenzione sul produttore e lo valuta in base alle opere realizzate negli ultimi cinque anni. Se ha un'impresa stabile, ha prodotto dei film, partecipato ai festival e vinto qualcosa, lo Stato lo finanzia. Altrimenti, nisba. Con il secondo criterio consente, come avviene in Usa e altrove, di riprendere dei marchi commerciali all'interno dei film, così da agevolarne il finanziamento con gli sponsor. Apriti cielo. Per la sinistra i due criteri sono inaccettabili, una sorta di lesa maestà della Cultura con la C maiuscola (che è solo quella di sinistra, of course), soprattutto il *reference system*, che mette a rischio i finanziamenti facili, del tipo "prendi i soldi e scappa", sui quali ha sempre campato. Per questo attacca la riforma a testa bassa. E al teatro Capranica di Roma, dove l'intelligenza rossa si dà convegno per una manifestazione, è Roberto Benigni che più di tutti ne interpreta le proteste. Ma non uno dei presenti fa il minimo cenno autocritico alle centinaia di film-flop finanziati con il denaro pubblico dai politici-compagni-di-sinistra. Non uno che riconosca quanto sia stata fallimentare la ricetta Veltroni applicata al cinema. Ma non deve stupire: l'autocritica non è mai esistita nel cinema di sinistra. E neppure Veltroni sa cosa sia. In tutta la carriera politica, quando si è trovato di fronte a un problema dovuto a errori suoi, ha preferito ignorare gli errori e scansare il problema, aggirarlo. Ma l'autocritica, quella mai.

## Guida alla lettura

Merito incontestabile di questo libro è quello di vedere il cinema con occhio politico e capacità di sintesi storica, ricostruendo le scelte strategiche per il settore a partire dalla fine della seconda guerra mondiale. È nel 1946 infatti che inizia la scalata del Pci al potere nel cinema, coronata poi da una vera e propria egemonia. Veltroni arriverà sulla scena quasi 40 anni dopo, a metà degli anni Ottanta, e lo farà subito da protagonista come vedremo più avanti. Ma torniamo alla storia. Il capitolo che Arezzo e Mecucci dedicano all'egemonia del Pci è una miniera di informazioni, roba che in un paese serio si dovrebbe insegnare nelle scuole. Per i lettori che non lo sappiano già, spiega come alcuni tra i maggiori registi del neorealismo, un filone che gettò le basi dell'egemonia rossa, erano stati fascisti fino al 1945, per diventare antifascisti l'anno dopo. Qualche nome? Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis, Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani e i fratelli Puccini. Nel cinema, ricorda Mecucci "non ci fu alcuna forma di epurazione". A questi nomi si aggiunsero poi Luchino Visconti, che aveva la tessera del Pci in tasca ed era amico di Palmiro Togliatti, e Cesare Zavattini, comunista convinto e stretto collaboratore di Vittorio De Sica, il quale (come Rossellini) non si è mai legato in modo organico al Pci. Ma la collaborazione di Zavattini con De Sica, incoraggiata da Elio Vittorini che vedeva nella collaborazione tra marxisti, cattolici e idealisti la premessa indispensabile di un mondo migliore, risultò decisiva per dare il tono neorealista (cioè di sinistra) ad alcuni film come *Umberto D* e *Ladri di biciclette*, che davano dell'Italia un'immagine da Paese in miseria, popolato da diseredati.

Andò a finire che la Dc, che all'inizio aveva visto di buon occhio il neorealismo, cominciò a sentirlo come una spina nel fianco, una critica all'operato dei suoi governi. Un classico nella strategia politica della sinistra: sessant'anni dopo l'Unione di Romano Prodi si inventerà un "declino dell'Italia" come arma elettorale contro Berlusconi, pur sapendo che il declino non c'era. Allora a contrastare l'offensiva culturale comunista c'era il giovane Giulio

## Guida alla lettura

Andreotti, sottosegretario di Alcide De Gasperi, che scrisse una lettera a De Sica per fargli notare che l'Italia non era quel concentrato di miseria che i suoi film dipingevano. Ovviamente, Andreotti fu subissato di critiche dalla sinistra e la sua lettera giudicata una forma di pressione indebita. Ma Andreotti e la Dc avevano un alleato formidabile: sua maestà il pubblico. Che preferiva riempire le sale dove si proiettavano *Totò, Don Camillo e Peppone* e *Pane amore e...* Così il neorealismo andò in crisi per lasciare il posto a una fase nuova, segnata dal rilancio di Cinecittà e dall'arrivo delle grandi major americane. Il merito fu di Andreotti, che con due leggi, una del 1948 e l'altra del 1949, introdusse novità importanti. Con la prima ottenne che i profitti dei film americani fossero utilizzati per la produzione di film nazionali. Con la seconda introdusse incentivi e credito agevolato per il settore. L'effetto combinato delle due leggi portò alla piena occupazione degli studi di Cinecittà e alla produzione di kolossal come *Quo vadis?* nella Hollywood sul Tevere.

Per il cinema italiano quella degli anni Cinquanta e Sessanta fu un'epoca d'oro. Gli spettatori raggiunsero il top di 765 milioni l'anno (contro i 110 attuali). E i due maggiori partiti, il Pci e la Dc, convinti che fosse una formidabile macchina di consenso, in gara fra loro dedicarono al cinema grandissime attenzioni e impegni finanziari, seguiti a ruota dal Psi che con Mario Gallo capì per primo l'importanza della distribuzione.

Lo scontro politico si risolse, in coincidenza con le rivolte studentesche del 1968, a favore del Pci, che poteva contare su una estesa schiera di critici militanti, presenti in tutti i media più diffusi e prontissimi nell'anteporre l'ideologia alla qualità artistica. I film, per i "chierici rossi", non erano belli o brutti, ma buoni o cattivi, dove per buoni si doveva intendere quelli schierati a sinistra. Così quando uscì *Notorius* di Alfred Hitchcock, Gillo Pontecorvo scrisse sull'*Unità* che "è un film assolutamente sprovvisto di qualità artistiche". Al *Cacciatore* di Michael Cimino andò peggio. Alberto Moravia si scusò sull'*Espresso* per dover-

## Guida alla lettura

lo recensire e lo svillaneggiò citando Oscar Wilde: “Bisognerebbe avere un cuore di pietra per non ridere”. E Tullio Kezich su *Panorama* ne rilevò “l’aspetto sguaiato e inaccettabile: la raffigurazione dei vietcong come mostri che torturano barbaramente i prigionieri sotto il ritratto dello zio Ho”.

Di tutte queste scemenze, sua maestà il pubblico fece giustizia in pochissimo tempo. Lasciò deserte le sale in cui si proiettavano i film che tanto piacevano alla casta dei “critici di sinistra”, i biglietti precipitarono da 800 a 80 milioni l’anno, e per il cinema egemonizzato dai comunisti fu l’inizio di una crisi che dura tuttora.

Come tutti i lettori con i capelli grigi sanno bene, la causa della crisi fu attribuita dall’intelligenza rossa al dilagare della fiction e dei film sulle tv pubbliche e private, soprattutto su quelle del Biscione. E almeno questa volta qualcosa di vero c’era. Ma i film in tv erano proposti non solo in Italia, ma in tutto il mondo occidentale, dove la crisi del cinema è stata rapidamente risolta con la produzione di film di grande qualità e graditi dal pubblico, che è tornato a fare la fila al botteghino.

In Italia, invece, l’emergenza cinema diventava per la politica l’occasione irresistibile per introdurre con una nuova legge, la riforma del socialista Achille Corona (fine anni Sessanta), una valanga di finanziamenti al settore. I partiti, soprattutto quelli di sinistra, furono sveltissimi nell’impadronirsi delle commissioni che erogavano i finanziamenti. E chi produceva i film si adattò in fretta: il soggetto non metteva più al primo posto il gradimento del pubblico, ma quello dei politici che garantivano gli stanziamenti. Tanto più diminuivano gli spettatori nelle sale, tanto più diventavano importanti i finanziamenti pubblici. Il Pci fu abilissimo nell’infilare i suoi uomini in tutta la filiera, dai membri delle commissioni ministeriali ai produttori, e poi giù giù fino ai registi, agli sceneggiatori, agli attori e ai critici cinematografici. È nata così un’intera generazione di registi comunisti, da Pier Paolo Pasolini a Giorgio Belloc-

## Guida alla lettura

cio a Bernardo Bertolucci. I film di questa fase erano tutto uno sventolio di bandiere rosse e *Novecento*, il film che celebrava la Resistenza, ne rappresentò l'apoteosi.

Creare un'emergenza, denunciarla sui media e poi proporsi con lauti finanziamenti pubblici per risolverla è un'arte in cui la sinistra ha ben poco da imparare. Se posso fare un breve excursus, è solo con questa premessa che si possono capire le misure cervelotiche messe in campo dal governo Prodi in febbraio per il calcio, dopo la tragedia di Catania: proibendo l'ingresso dei tifosi in molti stadi per alcune settimane, la crisi finanziaria di gran parte dei club sarà inevitabile quando verrà il momento dei bilanci. A quel punto la richiesta di un fondo salva-calcio diventerà un sol grido dalle Alpi a Capo Passero e la sinistra, potete scommetterci, calerà il suo asso nella manica: distribuirà soldi a pioggia e metterà così il cappello su un settore che neppure con lo scandalo delle intercettazioni telefoniche e la successiva chiamata alle armi di Guido Rossi e di Francesco Saverio Borrelli era riuscita a portare sotto il proprio controllo politico.

L'esperienza del cinema insegna però che non sempre questa strategia porta bene. Il produttore cinematografico Aurelio De Laurentis, nonché presidente del Napoli calcio, quando gli hanno chiuso lo stadio di San Paolo, ha commentato da intenditore: "La sinistra, dopo avere distrutto il cinema, ora ci prova con il calcio". Parole tutt'altro che infondate. I miliardi che a centinaia sono piovuti sull'industria della celluloide dal 1968 in poi, non hanno fatto per nulla bene al cinema. Anzi. Hanno soltanto dato da lavorare a un settore in crisi, parassitario e clientelare, premiando l'appartenenza di sinistra. Un insulto alla cultura vera (gabellato per aiuto), ma anche una spinta verso il baratro che, paradossalmente, ha agevolato il rampantismo di Veltroni, rivelatosi il politico più abile nel mettere a frutto questa crisi per la propria carriera, fino a fondare una sorta di impero personale nel mondo dello spettacolo.

Il capitolo che Arezzo e Mecucci dedicano al fenomeno del veltronismo è una lettura godibile, divertente e istrutti-

## Guida alla lettura

va nello stesso tempo. Non volendo togliere questo piacere ai lettori, mi limito a ricordare l'inizio della carriera dell'attuale sindaco di Roma. Un esordio legato a uno slogan, "Non si interrompe un'emozione", coniato a metà degli anni Ottanta per lanciare una campagna contro le tv commerciali, cioè contro le tv di Berlusconi. La Fininvest, argomentava Veltroni, inonda i suoi palinsesti di film, soprattutto americani, e questo provoca un allontanamento del pubblico dalle sale cinematografiche. Non solo. I film sulle tv commerciali sono interrotti dagli spot, e questo appare intollerabile. Che fosse una battaglia di retroguardia, sbagliatissima dal punto di vista imprenditoriale, Veltroni lo sapeva benissimo e non la fece certo per vincerla: l'inserimento degli spot nei film era d'uso comune in tutti i Paesi occidentali, una necessità per i privati che facevano tv senza poter disporre di un canone. Eppure su quella campagna antispot scommise molto, ci diede dentro alla grande, perché così riusciva ad aggregare intorno a sé tutti i protagonisti di un settore in crisi come il cinema, in testa i registi più celebri (alla campagna aderì anche Federico Fellini), e a distogliere l'attenzione dalle cause vere della crisi: i film-flop di scarsa qualità finanziati dall'erario che il pubblico italiano si rifiutava di andare a vedere e che all'estero nessuno prendeva più in considerazione. Quella campagna fu il piedestallo su cui Veltroni ha poi costruito tutta la sua carriera di uomo di cinema prestato alla politica. Non solo. L'attacco alle reti Fininvest mise per la prima volta in campo una vasta rete di sinistra, fatta di politici, intellettuali e media, contro Berlusconi e la cultura liberal di cui le sue tv si stavano facendo portatrici, con l'obiettivo di demonizzare il Cavaliere, che aveva per di più il torto di essere amico di Bettino Craxi. Quel duello e quella demonizzazione, iniziati con la guerra agli spot nei film, sono proseguiti nel tempo, mettendo la sinistra in costante conflitto prima con il Berlusconi imprenditore su temi come l'affollamento pubblicitario nei palinsesti tv e poi, dal 1994 in poi, con il Berlusconi politico sceso in campo "per salvare l'Italia dai comunisti".

Che Veltroni e Berlusconi siano due avversari di grande capacità comunicativa, non stupisce: entrambi vengono dal mondo della comunicazione e ne padroneggiano i meccanismi come pochi altri. Anche per questo riescono a nascondere i propri punti deboli. Per Berlusconi si tratta del conflitto di interessi, che essendo sotto gli occhi di tutti viene percepito dall'elettorato come un male minore, a volte addirittura come una virtù, poiché il politico ricco del suo non ha bisogno di rubare. Per Veltroni, invece, il punto debole è rappresentato proprio dalle sue scelte sul cinema che finora, a detta dei cantori, ne hanno agevolato l'ascesa. Giusto per capirci: il Veltroni acclamato come grande politico è lo stesso che come ministro dei Beni Culturali ha regalato 300 miliardi di vecchie lire (a fondo perduto) al cinema di sinistra, con l'introduzione di regole che hanno consolidato la prassi del "prendi i soldi e scappa" e posto così le premesse di una gigantesca spreco-poli di celluloidi, accompagnata dal discredito mondiale per le centinaia di film-flop prodotti. È strano che nessuno se lo sia mai chiesto: ma come è possibile scambiare per un politico di rango, degno di governare un paese industriale, chi avrebbe dilapidato, come risulta dagli stessi atti ministeriali, i soldi dei contribuenti per finanziare i film-flop dei compagni della parrocchietta? Come è possibile scambiare un campione dell'assistenzialismo e dello sperpero del denaro pubblico con un uomo di governo al passo con il mercato e con le regole europee sui bilanci pubblici?

Eppure, come dimostrano anche le "notte bianche" e il Rome Film Fest, l'equivoco di fondo del veltronismo, basato su un'equazione sbagliatissima (più soldi pubblici uguale a più sviluppo del cinema), è tuttora in piedi e continua a fare danni sia al cinema che alle tasche dei contribuenti.

Lungi da noi l'idea di proporre una ricetta risolutiva di tutti i mali del cinema italiano. Ma come sostengono le autrici di questo libro, una terapia come quella che ha salvato la Fiat sarebbe la benvenuta. Se la fine delle rottamazioni e del denaro pubblico facile ha costretto la casa tori-

## Guida alla lettura

nese a fare i conti con la qualità del prodotto e a uscire con le sue gambe dalla crisi, così la fine dei finanziamenti a fondo perduto ai film-flop potrebbe costringere i produttori cinematografici a concentrarsi di più sui gusti del pubblico e un po' meno sull'orientamento politico dei finanziatori. Vorrebbe dire sostituire le leggi del mercato agli intralazzi di tipo clientelare. Una regola semplice ed efficace, che purtroppo né Veltroni né la Finanziaria 2007 mostrano di avere recepito. Un motivo in più per riproporla con forza dalle pagine di questo libro.

Al teatro e alla lirica sono dedicati gli ultimi due capitoli. Ce ne occupiamo in questo libro perché anche in quei due settori dello spettacolo hanno preso piede e si sono affermate le stesse regole perverse che dominano il cinema. Il discorso ruota sempre intorno al rapporto con la politica e con i soldi. O meglio, con il Fus, il Fondo unico per lo spettacolo, che dipende dal ministero per i Beni Culturali e che per molti anni, prima che il governo Berlusconi imponesse una dieta salutare, è oscillato intorno ai 500 milioni di euro l'anno. Di questi, circa la metà se li è sempre presi la lirica, con i risultati pessimi che vedremo più avanti, al cinema è toccato il 18 per cento e alla prosa il 16-17 per cento. A conti fatti, il teatro ha avuto dall'erario circa 85 milioni di euro l'anno per il 2003 e il 2004, mentre nel 2005 ha dovuto accontentarsi di 75 milioni. Non sono cifre astronomiche, ma coprono comunque un terzo del fatturato del teatro italiano. Gli altri due terzi arrivano dai biglietti (150 milioni nel 2004 e 200 milioni nel 2005: guarda caso, il taglio dei fondi pubblici deciso dal centrodestra per il 2005 ha spinto più gente a teatro, segno evidente che la fame aguzza l'ingegno dei produttori di spettacolo e stimola la concorrenza) e dai fondi stanziati dagli enti locali, pronti a tutto pur di avere un po' di prosa da servire ai concittadini. Che gli italiani vadano matti per il teatro è comunque una balla colossale. In media si staccano 12 milioni di biglietti l'anno, il che non significa 12 milioni di italiani in platea, perché gli spettatori che comprano i

biglietti sono quasi sempre gli stessi, per lo più con i capelli grigi, e pochissimi i giovani.

Intorno a questa greppia di serie B che è il teatro c'è comunque una bella guerra politica, e questo libro la racconta con nomi e cognomi, portando le prove che le lobby teatrali di sinistra sono assai più numerose e voraci di quelle di destra, che si devono accontentare delle briciole. Confesso che prima di leggere questo capitolo, pur amando il teatro, non avevo la più pallida idea di chi vi comandasse. Ora mi sento molto informato e potrei fare sfoggio di queste conoscenze rubacchiando le informazioni al bel capitolo scritto da Arezzo e Mecucci. Resisto alla tentazione, ma solo in parte. Registro qui solo due chicche per invitarvi a leggere anche il resto.

Prima chicca. “Quando Walter Veltroni diventò ministro per i Beni Culturali, la prima cosa che chiese fu di avere nelle sue mani tutte le deleghe agli spettacoli” scrivono le autrici. “Allora cinema, teatro, musica e altro non avevano più un dicastero di riferimento e trovarono posto nella nuova casa veltroniana. Si racconta che il regista Le Moli, uno dei più autorevoli amici di Franco Quadri (critico teatrale della *Repubblica* e capo di una lobby potentissima nel settore; ndr), si appiccicò come un francobollo al nuovo titolare dei Beni Culturali. Aspettò di essere ricevuto e si candidò al ruolo di suo ‘commissario’ al teatro. L'enfant prodige di Botteghe Oscure, dopo essersi saggiamente informato, non si lasciò sfuggire l'offerta di amicizia e di collaborazione. Ne nacque un sodalizio che è ancora molto solido. La lobby Quadri, Le Moli e Borghi diventò dunque interlocutrice privilegiata del politico di sinistra che ha avuto negli ultimi 15 anni più potere in materia di cinema, teatro e musica e che in seguito avrebbe costruito nella capitale una sorta di Disneyland dello spettacolo: Roma è la città che spende di gran lunga più soldi in questo settore e il budget a disposizione crescerà ancora”.

Seconda chicca: “A destra c'è un solo importante sodalizio in grado di contrattare risorse con la mano pubblica. Il punto di riferimento è Luca Di Fusco, direttore del teatro

## Guida alla lettura

stabile del Veneto. L'altro uomo forte è Pietro Carriglio, direttore dello stabile di Palermo. Entrambi hanno goduto di un finanziamento notevole a livello ministeriale, ma hanno molte difficoltà ad avere soldi dagli enti locali”.

Sul ruolo di tutti gli altri mostri sacri del teatro e sui loro legami politici (Luca Ronconi, Giorgio Albertazzi, Mario Martone, Marco Paolini, Gigi Proietti, Dario Fo, Ascanio Celestini, Paolo Rossi, Sabina Guzzanti, Luttazzi, Aldo Giovanni e Giacomo, il Bagaglino e Zelig), questo libro offre una guida disincantata e imperdibile.

Quanto alla lirica, è in piena sindrome Alitalia: stipendi da nababbi, deficit alle stelle e tutti contro tutti, direttori contro orchestrali, sindacati contro governo, prime stelle contro direzioni artistiche, mentre la barca affonda. Le somme dilapidate sono impressionanti: in appena dieci anni, dal 1995 al 2005, lo Stato ha finanziato la lirica con 3 miliardi e mezzo di euro, pari a 6 mila 500 miliardi del vecchio conio. Denari spesi quasi interamente per pagare gli stipendi degli orchestrali meno produttivi al mondo. “Un musicista in Germania lavora 300 giorni, in Italia solo 190” aveva osato sussurrare l'ex ministro per i Beni Culturali, Rocco Bottiglione. Una verità sacrosanta, ma è stato subito assalito dalla canizza di tutti i sindacati. Le autrici hanno fatto un ulteriore confronto tra i costi di una singola recita operistica in Italia e in Europa. C'è da spararsi: alla Scala di Milano, dove si fanno in media 197 recite l'anno, il costo di ciascuna è pari a 548 mila euro. Ovvero più del doppio di quanto si registra a Monaco di Baviera (230 mila euro per ciascuna delle 300 recite annuali) e a Vienna (254 mila euro per ciascuna delle 360 recite annuali). In ogni caso, un costo largamente superiore perfino a quelli di Parigi (430 mila euro per ciascuna delle 360 recite annuali) e di Londra (450 mila euro per ognuna delle 275 recite).

Dare la colpa di una malagestione così scandalosa a un uomo solo sarebbe sbagliato. Ma è fuori di dubbio che anche sulle disastrose condizioni della lirica Walter Veltroni ha delle responsabilità pesanti. Nel 1996 quando l'allora

## Guida alla lettura

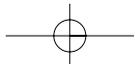
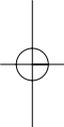
ministro dei Beni Culturali annunciò il decreto legislativo che prevedeva la trasformazione dei 13 enti lirico-sinfonici (nati con Mussolini) in fondazioni di diritto privato, si presentò come un novello Thatcher, artefice di una “terza via” tra il modello americano (“mercato puro e defiscalizzazione” precisò Veltroni) e quello francese (“esclusivi e massicci finanziamenti pubblici”): l’ingresso dei privati nella lirica, accanto agli enti pubblici. Il risultato? Zero. I privati si sono guardati bene dal buttare i loro soldi in un calderone dove i sindacati e i dirigenti difendono privilegi folli con le unghie e con i denti. Il caso del San Carlo di Napoli, descritto benissimo in questo libro, lo dimostra. Le fondazioni sono al collasso. Le produzioni sono al minimo, con una “prima” di solito molto strombazzata e il resto del cartellone ridotto all’osso. Il buco delle fondazioni lirico-sinfoniche, stando ai si dice, sarebbe di oltre 150 milioni di euro, ma nessuno è in grado di confermarlo o di smentirlo perché leggere nei bilanci delle fondazioni è impossibile e il ministero sostiene di non avere neppure il mandato di farlo. Ogni anno deve versare la metà del Fus alla lirica e poi stare zitto. Lo prescrive una delle leggi più idiote che si conoscano e che nessun ministro ha avuto finora il coraggio di cambiare, attribuendo a chi di dovere le responsabilità del disastro.

Chiamare tutto questo “contributo alla cultura” non fa nemmeno ridere, fa semplicemente venire il voltastomaco. Gli italiani che vivono di stipendio non vanno a vedere l’opera. Tutt’al più guardano in tv le sciure impellicciate che ogni anno fanno mostra di sé alle prime della Scala, all’Opera di Roma o al San Carlo di Napoli. E se per caso al signor Rossi venisse in mente di portare la famigliola, moglie e due figli, a vedere un’opera lirica, che è interamente già pagata con i soldi dei contribuenti, scoprirebbe di dovere versare al botteghino come minimo 350 euro. Un salasso che stronca all’istante il più timido dei desideri, almeno tra gli italiani del ceto medio di cui chi scrive ritiene di fare parte.

Per non farla troppo lunga, chiudo con una recente cita-

Guida alla lettura

zione del *Times*: “L’opera italiana è finita”. Verissimo. Il primato che l’Italia ha avuto nella lirica in anni molto lontani, ora è perso a favore di New York, Parigi, Vienna e perfino di Zurigo, dove gli allestimenti operistici sono migliori dei nostri sul piano sia della quantità che della qualità, compresa la Scala di Milano. Per uscire dal baratro, anche qui c’è una sola ricetta: il mercato. Troppo comodo suonare il piffero con i soldi dei contribuenti.



# 1

---

Un colpo di spugna scandaloso  
*Con una mano la raffica di tasse,  
con l'altra condoni e regali di milioni  
di euro al cinema "de sinistra"*

## **F**inanziaria 2007. Tasse con una mano, regalie al cinema con l'altra

Altro che colpo di spugna: la finanziaria più sanguinosa che si ricordi nella storia della Repubblica è stata un'autentica miniera d'oro per chi lavora nel mondo della celluloide. Il cinema di Stato fa flop, i titoli non incassano, i produttori non restituiscono i prestiti, il disavanzo è di milioni di euro, con tanto di rischio per molti autori di non potere più accedere ai finanziamenti pubblici perché insolventi, e il nuovo governo di centrosinistra cosa fa? Cancella i debiti (che poi sono crediti suoi), accetta di restare in perdita e, con una manica larga senza precedenti, assolve tutti i debitori. Ma non finisce qui: fatta passare la strabiliante sanatoria in pochi commi della finanziaria 2007 (il tutto coperto da un incredibile silenzio), anziché interrogarsi sul perché continuare a finanziare progetti perdenti, privi di qualsiasi piano d'impresa, e cambiare il sistema, il governo di Romano Prodi, per mano del (preparatissimo) *ghost writer* della Margherita, Andrea Colasio, introduce un altro importante cavillo: i film in futuro non godranno più di "finanziamenti", ma solo di "sovvenzioni". A fondo perduto. Il ragionamento – figlio di una logica da assistenzialismo puro – non fa una piega: visto che non

**La finanziaria è stata una autentica miniera d'oro per chi lavora nel mondo della celluloide**

## Un colpo di spugna scandaloso

si rientra dei prestiti, rimoderniamo il sistema concedendo direttamente sovvenzioni. Nella misura del 50% del costo del film per i lungometraggi e nella misura del 90% per le opere prime e seconde. Per i cortometraggi invece il finanziamento è del 100%.

**I film in futuro non godranno più di "finanziamenti" ma solo di "sovvenzioni". A fondo perduto**

Che volesse cambiare le carte in tavola il ministro dei Beni Culturali Francesco

Rutelli non lo aveva certo nascosto, annunciandolo pubblicamente davanti al presidente della Repubblica, Giorgio Napolitano, alla cerimonia dei premi per il cinema "De Sica": «Il 2007 sarà l'anno in cui il Parlamento inizierà e, confido, concluderà l'iter che porta all'approvazione di una legge di sistema sul cinema; una legge che serve a questa arte che è anche un'industria culturale». Che dire: l'iter in Parlamento ancora non è stato avviato, ma le cinquanta righe in calce alla finanziaria valgono quasi una legge, dettando d'imperio alcune delle regole cardine a cui la futura legge potrebbe assomigliare.

Né il decreto attuativo firmato lo scorso aprile dal vicepresidente del Consiglio e ministro dei Beni culturali ha mostrato il benché minimo ripensamento in materia: insomma, il dado è tratto. E qualora i proventi netti derivanti dallo sfruttamento delle due quote - quella pubblica e quella dell'impresa, per capirci - consentissero la copertura dei costi, allo Stato verrà corrisposta la percentuale relativa alla propria quota di diritti di sfruttamento del film fino alla concorrenza di quanto erogato. Ma se entro cinque anni dalla prima erogazione gli incassi legati allo sfruttamento non raggiungeranno almeno il 30% del contributo complessivo (e basta scorrere le tabelle allegate per capire che gli incassi raramente superano cifre dignitose), i diritti di titolarità dell'impresa di produzione passeranno allo Stato fino alla copertura delle somme concesse e per un periodo non superiore al quinquennio. Diritti che saranno gestiti per conto del dicastero da Cinecittà Holding Spa. Insomma, se il film sarà un flop verrà al massimo considerato un cattivo affare. E pazienza che si tratti di soldi pubblici.

Un colpo di spugna scandaloso

**Con ogni  
probabilità  
i diritti che  
passeranno  
a Cinecittà  
Holding  
saranno quelli  
dei titoli che  
hanno incassato  
poco o nulla  
nelle sale**

Ma che ne sarà delle centinaia di titoli (e dunque dei diritti su di essi) che giacciono come sospesi nel caveau della Bnl (o meglio, Bnl-Bnp Paribas) fino a ieri in attesa di rientrare dei prestiti accordati? Passeranno sotto il controllo di Cinecittà Holding. Se tuttavia qualcuno avesse voluto evitare il passaggio di proprietà (leggi: i produttori di film che hanno incassato), ha avuto tempo fino al 31 dicembre scorso per

sanare la propria posizione e mantenere "il controllo". Come dire: con ogni probabilità i diritti che passeranno a Cinecittà Holding saranno quelli dei titoli che hanno incassato poco o nulla nelle sale. A fronte di questo, resta l'incognita di capire cosa farà Cinecittà Holding di tante pizze in giacenza, "pizze", lo ricordiamo, che hanno già spremuto ogni possibile centesimo dal circuito (sala, pay per view, home video, eccetera) e che dunque, al momento, sembrano essere materiale poco appetibile per il mercato. Non è una nostra malevola interpretazione. Lo stesso Andrea Colasio, l'uomo cinema della Margherita, ha ammesso in

**Chi dopo aver  
avuto buoni  
risultati  
al botteghino,  
volesse tenere  
i diritti per sé,  
non ha che  
da farsi avanti  
e restituire  
il contributo**

aula a Montecitorio che «noi oggi produciamo 100 film, 75 dei quali sono destinati a finire negli archivi del centro sperimentale o nel caveau della Bnl e che dunque possono far parte della storia cinematografica, ma non creano un mercato». Magari in futuro, dopo il contributo dello Stato a fondo perduto, i pochi titoli che andranno bene potranno garantire un certo rientro del denaro perduto. Magari. Perché la norma in

finanziaria lascia poco spazio alle speranze: chi infatti, dopo aver avuto buoni risultati al botteghino, volesse tenere i diritti per sé, non ha che da farsi avanti e restituire il contributo. I flop, invece, andranno ad ingrossare il magazzino di Cinecittà (che al momento non è certo dotata di un dipartimento per la vendita e commercializzazione dei titoli, però in futuro chissà...). Insomma, è stato dato il via ad

Un colpo di spugna scandaloso

un sistema a restituzione “liberale”: chi vuole, lo può fare e si tiene i diritti. Chi non vuole, non rischia nulla.

Ma scava scava, c'è ancora dell'altro: la finanziaria toglie ogni macchia e restituisce speranze non solo ai produttori, ma anche ai distributori ed esportatori. “Che c'azzecca?” potrebbe obiettare Antonio Di Pietro, e noi infatti lo chiediamo. Perché azzerare i debiti contratti dai distributori e dagli esportatori, che quasi sempre hanno firmato contratti privati direttamente con la produzione (in quel momento unica titolare dei diritti in perpetuo) in cambio di una percentuale sui ricavi per distribuire i film? Quale ratio ha guidato la mano del legislatore nel mettere fine alle insolvenze dirette di privati con la propria banca? Certamente non la stessa che ha guidato l'articolo “Oltre la Musa assistita” pubblicato su *Reset* da quello stesso on. Colasio che vuole «estendere la logica della legge Veltroni a tutti i segmenti della filiera» cinematografica e che virtuosamente spiega: «Qui torna in scena la Politica, quella con la P maiuscola, altrimenti qualcuno potrebbe essere portato a pensare alle cose più becere che sono sotto gli occhi di tutti. (...) È chiuso il ciclo della “Musa assistita”».

**La finanziaria toglie ogni macchia e restituisce speranze non solo ai produttori, ma anche ai distributori ed esportatori**

**Ecco la riforma “*de sinistra*”: i finanziamenti diventano sovvenzioni a fondo perduto.**

**Così non c'è più l'obbligo di restituire i debiti**

Certo, per essere chiuso un ciclo, cominciamo bene. Deve essere stato partorito proprio sotto questo rigore metodologico anche il contributo a fondo perduto per la scrittura. Passi se fosse destinato solo agli esordienti, ma la norma ancora questo non lo spiega. In sostanza, la finanziaria ci dice che verranno corrisposti annualmente contributi alle imprese di produzione per lo sviluppo di sceneggiature originali. Facciamo un esempio: io scrivo una sceneggiatura, la propongo a un'impresa di produzione che a sua volta la gira al Ministero, il quale eroga (dati attuali)

Un colpo di spugna scandaloso

**Imbiancati  
i sepolcri,  
tutto può  
ricominciare.  
Sanati i debiti,  
nomi vecchi  
e nuovi  
torneranno  
a bussare  
alla porta  
di mamma  
Ministero**

35mila euro (20% all'autore, 80% al produttore). Da questo momento la produzione ha tempo due anni per avanzare la domanda di finanziamento del progetto alla Commissione Cinema. Domanda fondamentale, quale che sia il suo esito (promosso o bocciato, per intenderci), perché il solo fatto di averla presentata la esonera dalla restituzione del contributo. E il cerchio è chiuso. Non si parla di sovvenzione a fondo perduto, ma il risultato pratico non cambia. Resta da chiedersi perché, fra le tante denunce su questa finanziaria spaccaossa, che ha massacrato di nuovi balzelli le famiglie, nessuno abbia puntato il dito su questa facoltosa regalia fatta al mondo del cinema «al fine di conseguire i massimi risultati in termini di recupero delle somme a suo tempo erogate dallo Stato a sostegno delle attività di produzione nel settore cinematografico». Imbiancati i sepolcri, tutto può ricominciare. Sanati i debiti, nomi vecchi e nuovi torneranno a bussare alla porta di mamma Ministero: così il grande circo Barnum potrà rimettersi all'opera. Resta ancora da capire se la norma sia in contrasto con quella comunitaria che vieta gli aiuti di Stato alle spese industriali. Certo, qui si parla solo di sostegno alla cultura, ma è un dato di fatto che molti autori (e dunque le loro sceneggiature) siano prodotti da società private: Fandango, Cattleya, Medusa, solo per citarne alcune. Il confine è labilissimo, attenzione. Però è un confine reale che sarebbe meglio approfondire. Forse ci penseranno i decreti ministeriali dei prossimi mesi a chiarire le idee. Forse.

**Per chi vuole toccare con mano le varie regalíe  
al cinema, ecco cosa dice il testo della Finanziaria**

Articolo 673. Al fine di conseguire i massimi risultati in termini di recupero delle somme a suo tempo erogate dallo Stato a sostegno delle attività di produzione nel settore cinematografico, all'articolo 18, comma 2, del decreto-legge 10 gennaio 2006, n. 4, convertito, con modificazioni,

## Un colpo di spugna scandaloso

dalla legge 9 marzo 2006, n. 80, è aggiunto, in fine, il seguente periodo: “In tale convenzione sono stabilite, altresì, per tutte le deliberazioni di risorse statali ad imprese cinematografiche di produzione, distribuzione ed esportazione avvenute entro il 31 dicembre 2006, per le quali non vi sia stata completa restituzione, in base a quanto accertato e comunicato alla Direzione generale per il cinema dall’istituto gestore del Fondo di cui all’articolo 12, comma 1, del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 28, le modalità per pervenire all’estinzione del debito maturato, per le singole opere finanziate secondo un meccanismo che preveda, tra l’altro, l’attribuzione della totalità dei diritti del film in capo, alternativamente, all’impresa ovvero al Ministero per i beni e le attività culturali, per conto dello Stato”.

Articolo 674. Al fine di razionalizzare e rendere più efficiente l’erogazione e l’utilizzo delle risorse destinate dallo Stato a sostegno delle attività di produzione nel settore cinematografico, al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 28, e successive modificazioni, sono apportate le seguenti modificazioni:

a) all’articolo 12, comma 3, lettera a), la parola: “finanziamento” è sostituita dalla seguente: “sostegno”;

b) all’articolo 12, comma 5, le parole: “erogazione dei finanziamenti e dei contributi” sono sostituite dalle seguenti: “erogazione dei contributi” e le parole: “finanziamenti concessi” sono sostituite dalle seguenti: “contributi concessi”;

c) l’articolo 13 è sostituito dal seguente:

“Art. 13. - (*Disposizioni per le attività di produzione*).

1. A valere sul Fondo di cui all’articolo 12, comma 1, sono concessi i contributi indicati nei commi 2, 3 e 6.

2. Per i lungometraggi riconosciuti di interesse culturale, è concesso un contributo, a valere sul Fondo di cui all’articolo 12, comma 1, in misura non superiore al 50 per cento del costo del film, per un costo industriale massimo definito con il decreto ministeriale di cui all’articolo 12, comma 5. Per le opere prime e seconde, la misura di cui al

## Un colpo di spugna scandaloso

periodo precedente è elevata fino al 90 per cento.

3. Per i cortometraggi riconosciuti di interesse culturale, è concesso un contributo, a valere sul Fondo di cui all'articolo 12, comma 1, fino al 100 per cento del costo del film, per un costo industriale massimo definito con il decreto ministeriale di cui all'articolo 12, comma 5.

4. Nel decreto ministeriale di cui all'articolo 12, comma 5, sono stabilite le modalità con le quali, decorsi cinque anni dall'erogazione del contributo, e nel caso in cui quest'ultimo non sia stato interamente restituito, è attribuita al Ministero per i beni e le attività culturali, per conto dello Stato, o, in alternativa, all'impresa di produzione interessata, la piena titolarità dei diritti di sfruttamento e di utilizzazione economica dell'opera.

5. Variazioni sostanziali nel trattamento e nel *cast* tecnico-artistico del film realizzato, rispetto al progetto valutato dalla sottocommissione di cui all'articolo 8, comma 1, lettera a), idonee a fare venire meno i requisiti per la concessione dei benefici di legge, e che non siano state comunicate ed approvate dalla predetta sottocommissione, comportano la revoca del contributo concesso, la sua intera restituzione, nonché la cancellazione per cinque anni dagli elenchi di cui all'articolo 3. Per un analogo periodo di tempo, non possono essere iscritte ai medesimi elenchi imprese di produzione che comprendono soci, amministratori e legali rappresentanti dell'impresa esclusa.

6. Sono corrisposti annualmente contributi alle imprese di produzione, iscritte negli elenchi di cui all'articolo 3, per lo sviluppo di sceneggiature originali, di particolare rilievo culturale o sociale. Il contributo è revocato in caso di mancata presentazione del corrispondente progetto filmico entro due anni dalla data di erogazione. Esso viene restituito in caso di concessione dei contributi previsti ai commi 2 e 3. Una quota percentuale della somma, definita con il decreto ministeriale di cui all'articolo 12, comma 5, è destinata all'autore della sceneggiatura.

7. Un'apposita giuria, composta da cinque eminenti personalità della cultura, designate dal Ministro, provvede

Un colpo di spugna scandaloso

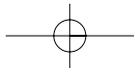
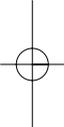
all'attribuzione dei premi di qualità di cui all'articolo 17”;

*d)* all'articolo 8, comma 1, alla lettera *a)*, le parole: “nonché all'ammissione al finanziamento di cui all'articolo 13, comma 6, del presente decreto, ed alla valutazione delle sceneggiature di cui all'articolo 13, comma 8” sono sostituite dalle seguenti: “nonché alla valutazione delle sceneggiature di cui all'articolo 13, comma 6” e, alla lettera *d)*, le parole: “comma 8” sono sostituite dalle seguenti: “comma 6”;

*e)* all'articolo 17, comma 1, le parole: “comma 9” sono sostituite dalle seguenti: “comma 7”;

*f)* all'articolo 20, comma 1, secondo periodo, le parole: “comma 8” sono sostituite dalle seguenti: “comma 6”.

Tutto chiaro. Tutto condonato. Così se per caso Prodi aveva contratto qualche debito per il sostegno avuto in campagna elettorale dalla lobby “*de sinistra*” che sempre domina il cinema, il conto è saldato.



# 2

---

Sprecopoli di celluloide

*Come lo stato finanzia i film-flop.  
La sinistra e i suoi protetti.  
Dalle abbuffate degli amici di Veltroni  
alla dieta imposta da Urbani*

## **C**inema di Stato: 730 milioni di euro spesi, 100 incassati

Il tempo passa e non è galantuomo: almeno per il nostro cinema “pubblico”. E poiché è solo attraverso i numeri che spesso si prende coscienza delle cose, ecco i conti che fotografano il legame tra il cinema italiano e le sovvenzioni pubbliche: lo Stato italiano è in assoluto il maggior produttore cinematografico d’Europa avendo investito, dal 1994 ad oggi, qualcosa come 730 milioni di euro per 500 film italiani, di cui poco più di 300 usciti in sala. Per un incasso totale che, al momento, oscilla intorno ai cento milioni di euro. Un trionfo *sui generis*, insomma: quello del sussidio a perdere, che in nome del sostegno alla cinematografia nostrana ha barattato milioni in cambio di bruscolini. Numeri in negativo che se fossero trasferiti in una qualsiasi impresa farebbero parlare di stato fallimentare e che invece da noi – nonostante l’intervento di associazioni di categoria e sibille mediatiche – passano sotto silenzio come se fossero solo vulgata demagogica e popolare contro il cinema d’autore. Oppure non si contestano perché – come dice il direttore generale di Rai Cinema, Carlo Macchitella – «sono figli di un cinema pubblico diventato appendice dei partiti, un serbatoio a cui

**Lo Stato  
italiano  
è in assoluto  
il maggior  
produttore  
cinematografico  
d’Europa**

Sprecopoli di celluloidi

attingere quando battono cassa clienti, portaborse o fornitori».

Il “serbatoio” non è facile da controllare. Perché a fronte di un’inestricabile legislazione ricca di cavilli e postille che rende davvero pernicioso il tentativo di mettere ordine per far parlare le cifre, a fronte di varie riforme e di un fiume carsico di milioni di euro pronti a svanire fra lungometraggi, cortometraggi, opere prime, finanziamenti di genere, sceneggiature originali, premi qualità e contributi sugli incassi, contributi sugli incassi destinati agli autori, beneficiari del contributo sugli incassi, ci siamo limitati a puntare il dito solo sui “grandi” flop. Estrapolando dunque solo i sussidi destinati ai film di interesse culturale nazionale, quelli, tanto per chiarirci le idee, che dovrebbero risollevarle le sorti della nostra cinematografia e tenere alto il nome della nostra cultura sia in Italia che nel mondo. Quelli, per chiosare con stile, che ricevono la maggiore fetta di denaro. E che rispondono ai numeri di cui sopra: fra il 1994 ed il 2005, per un totale stanziato di 729 milioni di euro (per la precisione 729.295.573) il corrispettivo incasso non supera i cento milioni (ma non tutti i film hanno ancora visto la luce). E attenzione, l’incasso non torna tutto nelle casse dello Stato. Anzi. Bisogna prima dedurre la quota all’ esercente, alla Siae, al distributore: alla fine, restano briciole.

Per doverosa lealtà di inchiesta, mi è stato più volte fatto notare che questo paragone fra dare ed avere non è un metro particolarmente corretto, che ogni cifra dovrebbe essere monitorata nel corso di più anni (la vita economica di ogni film), che nell’ultimo triennio (la critica si limita al triennio) bisognerebbe prendere in considerazione anche il percorso delle vendite per pay, free tv e rientri del canale home video. Ma qui entriamo in un altro ginepraio: innanzi tutto tali cifre fino al 2003 sono sostanzialmente trascu-

**Il “serbatoio” non è facile da controllare. Ci siamo limitati a puntare il dito solo sui “grandi” flop**

**L’incasso non torna tutto nelle casse dello Stato. Anzi. Bisogna prima dedurre la quota all’ esercente, alla Siae, al distributore**

Spreco di celluloidi

rabili e dal 2003 in poi, anno di decollo di questo business cinematografico parallelo, le tabelle esaustive e comparative si trovano con il contagocce. Male, anzi malissimo: in un libro imperdibile di Edward Jay Epstein, *The Big Picture*, i dati Usa sono dettagliati a semestre, ma le Major li

**Le tabelle  
esaustive  
e comparative  
si trovano con  
il contagocce**

ricevono a cadenza mensile. Ma qui non siamo negli Stati Uniti, qui non ci sono dati certi ed aggiornati su questi nuovi canali di promozione (promette di darli Cinecittà Holding nel suo secondo e annuale volume sul mercato cinematografico italiano) e quando ci sono si tratta, per tanti film che hanno incassato pochissimo al cinema, di cifre sostanzialmente irrisorie. Non c'è bisogno di un economista per capire che se un titolo incassa 7 mila euro al cinema, certamente non potrà essere venduto per un suo passaggio in Tv a cifre – non dico importanti – ma almeno decenti. Settemila euro sono una stroncatura (e le pessime distribuzioni danno una mano) che a malapena consente un passaggio notturno in tv e il soggiorno *sine die* in uno scaffale impolverato dell'home video. Settemila euro di incasso significano quasi sempre la mancata restituzione del prestito ottenuto dallo Stato, il fallimento della casa di produzione (sempre una srl) e come massima punizione – fino a ieri – l'inserimento del nominativo fraudolento in una *black list* che impediva l'accesso a un nuovo finanziamento statale. Divieto peraltro aggirabile: utilizzando la vecchia formula matematica “cambiando l'ordine dei fattori il risultato finale resta invariato”, la casa di produzione fallita ne costituiva un'altra scegliendo un nuovo nome e responsabile, magari il vice della precedente.

Stando così le cose, in maniera forse greve e senza troppi approfondimenti di carattere culturale sulle ragioni della crisi del nostro cinema, la domanda a cui rispondere resta quella posta dal bravo Antonio Autieri, direttore di una rivista di settore *Box office*: quanti soldi sono stati stanziati e quanti spesi dallo Stato in questi undici anni, per quanti film, con quali risultati concreti, ovvero di circolazione, e

Sprecopoli di celluloidi

quindi di incasso in sala? Perché è questo l'unico termine certo di paragone che abbiamo a disposizione. Con una precisazione: non tutti i film sono stati portati a termine (soprattutto quelli relativi ai Fondi unici per lo spettacolo – detti Fus – 2004 e 2005, spesso in fase di lavorazione) e quindi non tutti i milioni di euro davvero erogati ai produttori. Ma nessuna carta ufficiale ci dirà mai per quali film è stata messa la parola fine alla pratica. È uno dei tanti aspetti di questa storia in cui si ripete l'abitudine che dei soldi pubblici (ovvero dei contribuenti) non si possa controllare fino in fondo l'utilizzo. Qualcosa sarà sicuramente sfuggito alla nostra inchiesta (il sistema è veramente poco trasparente), anche per i frequenti cambi di titolo. Ma il quadro che ne emerge è paradossale, degno *plot* di quelle meravigliose commedie all'italiana che a suo tempo resero davvero grande il nostro cinema.

**Quanti soldi sono stati stanziati e quanti spesi dallo Stato in questi undici anni, per quanti film, con quali risultati concreti, ovvero di circolazione, e quindi di incasso in sala?**

### **Ecco una rassegna di film-flop dal 1994 a oggi**

Se passiamo in rassegna i finanziamenti pubblici e gli incassi a partire dal 1994, l'esperienza ci insegna che un paio di successi nella stessa stagione non fanno primavera, al massimo sono una fortuita coincidenza. È il caso di *Farinelli* di Gerard Corbiau, *La Lupa* di Gabriele Lavia (che godeva di finanziamenti anche per le rappresentazioni al Teatro Eliseo di Roma) e *Con gli occhi chiusi* di Francesca Archibugi. Tutti titoli che realizzano buoni incassi, assestandosi sopra il milione di euro. Ma sono gli unici nel 1994. La maglia nera degli incassi la conquista *Io e il re* di Lucio Gaudino con 13.594 euro di biglietti venduti a fronte di un finanziamento di 1 miliardo e 600 milioni del vecchio conio, seguono a ruota i film *Messaggi quasi segreti* di Valerio Jalongo e *Nemici d'infanzia* di Luigi Magni che rispettivamente incassano 28.360 euro (711.677 euro di finanziamento) e 29.697 (1.390.818 euro la sovvenzione).

Ma basta scorrere le tabelle allegate per vedere che gli

Sprecopoli di celluloido

altri non se la passano meglio: *Con rabbia e con amore* di Alfredo Angeli conquista 55.890 euro al botteghino, ma lo Stato lo finanzia con 1.621.158 euro, *La stanza dello scirocco* di Maurizio Sciarra si attesta a 128 mila euro circa, ma ne ha presi 1.414.058 e *Segreto di Stato* di Giuseppe Ferrara guadagna 83.635 euro a fronte dei 1.296.823 rice-

**La percentuale di rientro in quest'ultimo decennio da parte del sistema cinema è estremamente bassa e si attesta intorno al 20%**

vuti. Tutti fondi che le casse dello Stato non hanno più rivisto. Facciamo due conti per spiegarlo meglio: tutti hanno avuto un prestito del quale devono obbligatoriamente restituire il 30%, il resto si copre con l'incasso al botteghino (a cui però va sottratto il 27% a favore del produttore, più quote Siae, esercente e distributore. Restano briciole). Se quest'ultimo è insufficiente scatta il cosiddetto fondo di garanzia, cioè copre lo Stato. E se la società fallisce (o rimane insolvente), non rientra nemmeno il 30% obbligatorio. Secondo Antonio Autieri di *Box Office*, la percentuale di rientro in quest'ultimo decennio da parte del sistema cinema è estremamente bassa e si attesta intorno al 20%.

E ora, con le idee più chiare, continuiamo a scorrere la nostra lista.

Anno 1995: *Cervellini fritti impanati* di Maurizio Zaccaro conquista circa 16 mila euro al botteghino, ma dallo Stato ben 1.189.916 euro; *Ali Babà e i pirati* di Zlata Belli arriva ai 22mila dopo averne presi 818.067; *Crepacuore* di Felice Farina, prodotto dalla Bianca film del neopresidente del Festival cinematografico di Torino, di "listino" accede a 855mila euro, ma del film nessuna traccia. *Cronache del Terzo Millennio* di Francesco Maselli arriva a 5 mila euro di incasso a fronte di 1.321.613 euro di aiuto statale, *La medaglia* del regista Sergio Rossi attrae incassi per 4 mila euro con soltanto 771 spettatori paganti, contro un finanziamento pubblico di due miliardi e 160 milioni del vecchio conio. Un finanziamento, in altre parole, pari a qualcosa come quasi tre milioni a spettatore. *Silenzio si nasce* di Giovanni Veronesi va molto meglio, ma non abbastanza

## Spreco di celluloidi

da ripianare i conti: 464.896 mila euro a fronte di 1.715.699 euro ricevuti. Sarà forse per questo suo parziale successo che alla trasmissione *Report* della Gabanelli, su Rai 3, dichiarerà qualche anno dopo: “Sì, di solito i finanziamenti non li danno a quelli che incassano. Certi (film) vengono passati alla Commissione (quella del Mbac, ndr) forse addirittura senza leggere il copione. Penso che Scola abbia sempre preso le sovvenzioni non perché se le meriti, ma le ha sempre prese. Muccino, ad esempio, che se le meritava, non le ha prese”. Il caso citato attiene alla gestione Melandri, quando la Commissione da lei nominata rifiutò la sceneggiatura del campione di incassi *L'ultimo bacio*.

Ma restiamo all'*annus horribilis* 1995, campione di flop: *Nel profondo paese straniero* di Fabio Carpi incassa 20mila euro dal botteghino e 1.346.919 dallo Stato, *La vita è un paradiso di bugie* di Stefania Casini 18.210 a fronte di 1.436.783 di aiuto, *Santo Stefano* di Angelo Pasquini 21.294 euro in cambio di un finanziamento di oltre un milione, *Volare!* di Vittorio De Sisti 9.601 euro per circa un miliardo e 700 milioni del vecchio conio. E la lista è ancora lunga. Resta da segnalare, di contro, il grande successo di pubblico e botteghino del film di Cristina

Comencini *Va dove ti porta il cuore*, che guadagna oltre 3 milioni e mezzo di euro a fronte di 1.279.780 euro di finanziamento. Come dire: ogni tanto una buona notizia. Di notizie simili, in undici anni, ce ne saranno soltanto una dozzina. Per la precisione, sei oscillano fra i due e tre milioni di euro e cin-

**Ogni tanto una buona notizia. Di notizie simili, in undici anni, ce ne saranno soltanto una dozzina**

que superano i tre milioni (Comencini inclusa, gli altri campioni d'incasso saranno: *I cento passi* di Marco Tullio Giordana, *Vajont* di Renzo Martinelli, *Prendimi l'anima* di Roberto Faenza, *Buongiorno notte* di Bellocchio). La massima iniziale trova conferma: una rondine non fa primavera.

E veniamo al 1996: 12 mila euro gli incassi per *Al centro dell'area di rigore* di Bruno Garbuglia e Ivan Orano, che dallo Stato percepiscono “appena” 536 mila euro; 42mila euro l'incasso per *Ardena* di Luca Barbareschi al

Sprecopoli di celluloidi

quale la Commissione assegna 1.108.316 euro ma che ha il coraggio di affermare: “Il film è andato male, forse quello che ho sottovalutato è stato il marketing; la mia faccia da sola per il cinema non ha più noleggjo”. *Chapeau* per aver spiegato, senza giri di parole, un paradosso in vigore almeno fino alla riforma Urbani. Quello dei finanziamenti sbilanciati sulla produzione che mai hanno preso in considerazione le strategie distributive che dovrebbero essere parte integrante della filiera cinematografica. Le Commissioni, infatti, non concedono finanziamenti a progetti che sulla carta lasciano presagire un ritorno economico. Per dirla tutta, non verificano (d'altronde la legge non lo richiedeva!

**Le Commissioni non concedono finanziamenti a progetti che sulla carta lasciano presagire un ritorno economico**

Giuliano Urbani ha cambiato in parte questo sistema, ma è in vigore da troppo poco tempo per valutarne la portata) la capacità del produttore di far lievitare il progetto, né analizzano la sceneggiatura per valutarne le potenzialità commerciali. *Mutatis mutandis* è come se un imprenditore chiedesse a una banca di dargli 2-3 milioni di euro solo in base ad un'idea, senza presentare una valu-

tazione di rischio né tantomeno un quadro complessivo dell'iniziativa che si appresta a realizzare. Diamine. Non per essere demagogici, ma solo per ottenere un prestito da 3mila euro, l'incasso ad esempio di *Donna di piacere* di Paolo Fondato, un cittadino comune deve faticare non poco con la propria banca. Fondato, invece, si porta a casa 1.214.706 euro. Leggermente meglio il film *Ti amo Maria* del regista e attore Carlo Delle Piane che ha attratto un migliaio di spettatori paganti, ottenendo dall'erario un finanziamento in vecchie lire di un miliardo e 296 milioni, pari a circa un milione e trecentomila lire per spettatore. *Ultimo Bersaglio* di Andrea Albino Frezza conquista 1.431mila euro per un incasso che non supera i 14mila, *Onorevoli detenuti* di Giancarlo Planta ottiene quasi 1 milione ma al botteghino di euro ne realizza 15mila, *Tra Scilla e Cariddi* di Demetrio Casile incassa 19mila euro a fronte di un contributo che supera il milione e 300mila.

## Spreco di celluloidi

Insomma, non occorre un esperto per capire che qualcosa non funziona se la maggior parte dei film finanziati dallo Stato non incassano, non restituiscono il prestito e a volte spariscono pure nel nulla o non sono distribuiti.

Già solo a fronte di queste annate buie qualcosa sarebbe dovuto cambiare, e invece il 1997 va ancora peggio. La Commissione nominata dall'allora ministro e "cineamatore" Walter Veltroni crede e avalla i seguenti flop: *Donna del nord* di Franz Weisz incassa 6.922 euro (ma il prestito è di 1.277.714), *E insieme vivremo tutte le stagioni* va peggio (!) e realizza 3.390 euro (per un "aiuto" di 1miliardo e 700milioni di lire del vecchio conio), *Il popolo degli uccelli* di Rocco Cesareo va alla deriva con 2 mila euro al botteghino e un finanziamento di 1miliardo e 200milioni di lire, e ancora: *La rumbera* di Piero Vivarelli che porta a casa 8.440 euro (la Commissione gliene assegna 1.289.592), *Oltremare* di Nello Correale nella cui sceneggiatura si crede 1.603.598 euro e che ne riporta ben 11mila. Una stagione davvero nera, dove l'unico spiraglio è rappresentato dai 2milioni e 600mila euro guadagnati da Pupi Avati con *Il testimone dello sposo* (finanziato per un milione di meno). Da segnalare anche il triste destino di *Cartoni animati*, già intitolato *il trasloco dei sogni*: diretto da Franco Citti, finanziato con un milione di euro, interpretato da Fiorello e mai uscito in sala. Il conduttore di Viva Radio 2 ha commentato la mancata programmazione con un esplicito

"meno male". Ancora una nota: tutti i titoli di cui stiamo parlando hanno una caratteristica comune, il bassissimo numero di giornate di programmazione. La media non supera le 40-50 giornate, che però si devono suddividere per il numero di copie. Per capirci: se un film esce in 5 copie (praticamente una distribuzione non nazionale, visto che le cosiddette città capozona sono 12), con 10 giorni di

**La maggior parte dei film finanziati dallo Stato non incassano, non restituiscono il prestito e a volte spariscono pure nel nulla**

**Tutti i titoli di cui stiamo parlando hanno una caratteristica comune, il bassissimo numero di giornate di programmazione**

Spreco di celluloidi

programmazione ne ha coperte 50. E spesso sono anche meno, perché ognuno di questi film recupera in serate o rassegne a tema (a prezzo scontato, naturalmente), a volte proprio ideate per i film “invisibili”. La distribuzione commerciale, in sala e a prezzo pieno, si riduce a pochissimi giorni. E allora, come è stato possibile questo continuo e

**Solo alcuni produttori e autori beneficiavano dei finanziamenti elargiti da commissioni in sintonia con l'autore sul modo di intendere il cinema**

volontario spreco dei nostri soldi? “Come corollario del principio della divisione dei compiti in campo culturale, in vigore fin dagli albori della prima Repubblica – alla Dc i gangli del potere, alla sinistra gli autori – solo alcuni produttori e autori beneficiavano dei finanziamenti elargiti da commissioni in sintonia con l'autore sul modo di intendere il cinema. Commissione e autore concordavano su un punto: cinema d'autore uguale racconto del proprio ombelico.

Mi permetto di aggiungere, uguale perdita di miliardi e miliardi. (...) i soldi piovevano in tasca a un autore in sintonia ideologica, politica e culturale con il mondo di cui facevano parte i membri delle commissioni, una sorta di controllori controllati”.

La teoria coraggiosamente esposta dal direttore di Rai Cinema Macchitella sembra essere l'unica spiegazione, in effetti, di questa fallimentare gestione del settore. Perché a fronte di tanti insuccessi e fondi perduti lo stato delle cose non cambia: nel 1998 *Besame Mucho* di Maurizio Ponzi incassa 10mila euro e dall'erario ne ottiene 1.610.312, *Il gioco* di Claudia Florio e *Branchie* di Francesco Martinetti si fermano a quota 18mila dopo aver ottenuto, entrambi, oltre 4 miliardi di vecchie lire dallo Stato. *Film*, di Laura Belli al botteghino è una meteora che conquista 11mila euro a fronte di un milione di euro finanziato, *Amor nello specchio* arriva a 56mila euro circa dopo averne presi 2.391.195, cede anche Roberto Faenza, un *aficionado* dei contributi statali, che si ferma a quota 678mila per un aiuto di 2 milioni e 366mila euro con il suo *L'amante perduto*, Giorgio Treves si assesta a 112mila euro di incasso dopo

Sprecopoli di celluloidi

averne ricevuti 2.967.044 per il suo *L'attesa di Rosa e Cornelia*. Restano da segnalare, fra i molti, i 33mila euro conquistati da un altro *abitué* della Commissione, Giovanni Fago, che per il flop *Sulla spiaggia e di là dal molo* prende oltre 6 miliardi del vecchio conio e *Sud Side Story* di Roberta Torre che si ferma a 58mila euro al botteghino dopo averne ricevuti 2.429.929. Va invece bene il bellissimo (e certamente degno della menzione Icn) *Il mestiere della armi* di Ermanno Olmi, che incassa oltre due milioni di euro prendendone dallo Stato 1.847.882. Lucio Gaudino, dopo essere stato maglia nera del 1994 con *Io e il re*, ottiene incredibilmente un altro finanziamento di 1.249.309 euro. Ma il suo *Prime luci dell'alba* realizza in sala solo 12mila euro di incasso. *Nella terra di nessuno* di Gianfranco Giagni si vede assegnare 1.616 mila euro e ne riporta a casa poco più di seimila.

### Il bilancio fallimentare della Melandri

In questo fosco scenario, nel 1999, fortemente voluta da Veltroni, sullo scranno dei Beni Culturali sale Giovanna Melandri, ma le Commissioni precedenti cambiano poco (eppure avevano avallato un flop dopo l'altro) e così pure i risultati. Ciononostante nel 2004 la ministra dichiara a *Report*: «Io affidavo a 9 persone competenti di cinema una scelta molto delicata, quella di dire a te ti finanzia, a te no. Ho ignorato ogni forma di pressione. (...) Senza offesa per nessuno, Urbani ha insediato una commissione di incompetenti» (lo vedremo poi, ma almeno l'ha cambiata!). Comunque, a fronte di finanziamenti a perdere candidamente concessi tutti a registi di sinistra, i «suoi» risultati sono stati questi: 2.150mila euro stanziati per *Il cielo cade* di Andrea e Antonio Frazzi, realizzano 82mila euro; *Il prezzo* di Rolando Stefanelli riceve 1.461mila euro e ne incassa meno di 7mila; Jurij di Stefano Gambrini dall'erario ottiene 1.429mila e dal botteghino poco più di 14mila; *Tornare indietro* di Vincenzo Badolisi conquista oltre un

**Giovanna Melandri ha candidamente concesso finanziamenti a perdere a tutti a registi di sinistra**

Spreco di celluloidi

milione di euro dallo Stato e 1.600 euro dalle sale; *Ainarsi può darsi* di Alberto Taraglio viene considerato degno dalla Commissione di uno stanziamento di oltre 6 miliardi di vecchie lire e riporta a malapena 15 milioni del vecchio conio; *Una bellezza che non lascia scampo* di Francesca Pirani si porta a casa quasi 3 milioni di euro e ne guadagna meno di 40mila; *Vipera* di Sergio Citti è finanziato per quasi 3 milioni di euro e ne incassa 12mila; *Ponte Milvio* di Roberto Meddi accede a 364mila euro e al botteghino non supera i 4.400 euro. La lista è lunga ed è tutta in negativo, fatta eccezione per il successo de *I cento passi* di Marco Tullio Giordana. Di alcuni titoli, invece, non si conosce il destino.

**Lo Stato  
sovvenziona  
un'industria  
da anni  
sull'orlo del  
fallimento,  
sia economico  
che artistico  
culturale**

La proporzione lascia dunque sgomenti per il magro risultato: su 38 film finanziati, solo uno ha colpito il pubblico. E la musica non cambia nel 2000: su 24 film di interesse culturale nazionale, solo *Vajont* di Renzo Martinelli viene premiato dal pubblico e incassa (3.204mila) più di quanto preso (2.974mila). Tutti gli altri non ce la fanno.

*Cefalonia* si vede stanziare 2.256.916 euro e ne realizza 56mila, *Honolulu baby* di Maurizio Nichetti riceve 2.381mila euro, ma si ferma a quota 44mila, *Territori d'ombra* di Paolo Modugno ha dall'erario 1.231mila euro e resta al palo con 23mila euro, *Voci* di Franco Giraldi ottiene 1.781mila euro e ne incassa 29mila, *Quore* di Francesca Pontremoli riceve oltre un milione di euro ma ne guadagna poco più di 13mila.

Ben miseri risultati per la principale major cinematografica pubblica d'Europa. I dati sono inequivocabili e alla stessa conclusione arriva anche il primo libro bianco sul cinema realizzato da Cinecittà Holding nel settembre 2005. Lo Stato sovvenziona un'industria da anni sull'orlo del fallimento, sia economico che artistico culturale. C'è il crollo dei biglietti a livello planetario, nessuno lo nega, e la piaga della pirateria che dilaga. Ma nella stragrande maggioranza dei casi che stiamo analizzando parliamo, come dice Michele Lo Foco, presidente di Cinecittà diritti, "di una

Sprecopoli di celluloidi

grande mole di titoli di nessun valore” dove si sostanzia la ripetitività dei finanziamenti intorno ad alcuni nomi rimasti sconosciuti o a film senza valore artistico e consenso di pubblico. Non usa mezzi termini Lo Foco, ma lascia di stucco leggere nero su bianco che il 20% dei film finanziati “non risulta distribuito né al cinema né in alcun canale”. E si resta senza parole a scoprire che su 484 film finanziati con l’articolo 28, solo il 10% (più o meno) hanno estinto il finanziamento con mezzi propri. Per avere un’idea del “buco” ricordiamo l’iniziativa (anno 1996) della magistratura che mise sotto indagine il sistema. All’epoca si parlò di un danno erariale per lo Stato di 140 miliardi di vecchie lire. Ma lo scenario non mutò.

Nel 2001, invece, l’Italia cambia governo e ai Beni Culturali sale Giuliano Urbani, promotore dell’ultima riforma di sistema nel 2004, ma operativa a pieno regime solo da poco più di un anno (l’attuale ministro Rutelli ha già dichiarato di volerla cambiare). Trentanove film finanziati e qualche successo di stagione in più, ma i flop ed i film mai usciti non mancano, anche se finalmente cominciano a circolare nomi più conosciuti al grande pubblico e meno di cerchia, tanto che il ministro si attira subito feroci critiche perché, almeno nelle intenzioni, è più attento a finanziare chi garantisce l’incasso. Di fatto non è ancora possibile tracciare un esaustivo quadro dei ricavi per capire se ha avuto ragione, molti dei film Icn (interesse culturale nazionale), infatti, sono ancora in fase di lavorazione oppure sospesi. Certamente sono molte le voci a sfavore delle sue commissioni, pronte ad assegnare “bollini” di interesse culturale e a stanziare tanti soldi (nel 2002 sono stati finanziati 52 progetti). Ma vediamo da questo quadro parziale quale affresco emerge per il biennio 2001/2002: finanziato con 1.461mila euro *Luce dei miei occhi* di Giuseppe Piccioni ne incassa 2.343.632, *Prendimi l’anima* di Roberto Faenza guadagna in sala oltre 3 milioni di euro a fronte di un sussidio statale di 2.974mila, *Callas Forever* di Franco Zeffi-

**Giuliano Urbani si attira subito feroci critiche perché è più attento a finanziare chi garantisce l’incasso**

## Sprecopoli di celluloidi

relli, che incassa oltre un milione e 200mila euro, *El Alamein* di Vincenzo Monteleone, che raggiunge in sala 883.198 euro (il finanziamento è di quasi 3 milioni), *Il cuore altrove* di Pupi Avati (oltre un milione di incasso contro i 3 dell'erario), *L'imbalsamatore* di Matteo Garrone che raggiunge 423.362 euro al botteghino (ne riceve 1.700mila dall'erario) diventando un piccolo cult stagionale, *Cantando dietro i paraventi* di Ermanno Olmi, che riceve 3.090mila e realizza meno di un milione. Maglie nere invece a Nicola Dondolino con *Tre punto sei* che si ferma a quota 9mila circa per un finanziamento di oltre un milione, *Non solo io* di Gabriele Iacovone non supera i 4mila euro, *Tosca e le altre due* di Giorgio Ferrara si arena intorno ai 50mila euro dopo averne ricevuti 2.580mila, *Gli indesiderabili* di Pasquale Scimeca sui quali la Commissione investe 3.399mila euro per un incasso totale al di sotto dei 20mila, *Ti spiace se bacio mamma* di Alessandro Benvenuti che porta a casa solo 99.248 euro ma ne riceve quasi 3 milioni, *Amorfù* di Emanuela Piovano che arriva a 36mila euro, *Benzina* di Monica Stambrini che si spegne a quota 11mila (e riceve un milione di euro). Maluccio anche *Senso '45* di Tinto Brass, finanziato per poco più di cinque miliardi del vecchio conio e arrestatosi al miliardo di lire di incasso. Il film è stato un piccolo "caso" dopo che l'ex deputato di Forza Italia Giuseppe Rossetto (ideatore di *No business like that* e dei fiaschi d'oro, moralizzatore del sistema) affermò di essersi interessato al riguardo.

Nel 2003 la Commissione avalla 46 film per un prestito totale di 109.442.473 milioni di euro. Fra i titoli si difende *Totò sapore* che realizza 566mila euro dopo aver ottenuto un prestito di 3 milioni e mezzo, il cult *Tre metri sopra il cielo* di Lucini con la neostar Riccardo Scamarcio (quasi un milione di euro a fronte di due), mentre "stravince" *Buon giorno Notte* di Marco Bellocchio con oltre 3.282mila euro di incasso e una vittoria "morale" a Venezia. Benino anche *L'odore del sangue* di Martone, che si ferma a 463mila euro. Malissimo, invece, *La passione di Giosuè* di Pasquale Scimeca che realizza 42mila euro dopo averne percepiti

Sprecopoli di celluloido

3 milioni e mezzo, *Bonjour Michel* di Arcangelo Bonacorso si ferma a 9mila dopo averne presi quasi 2 milioni dall'erario, *E ridendo l'uccise* di Florestano Vancini distribuito dall'Istituto Luce si arena a 42mila euro e *L'educazione fisica delle fanciulle* di John Irvin con Enrico Lo Verso e Jacqueline Bisset si ferma a 51mila euro dopo aver cambiato più volte titolo e regista.

### **Un sistema parassitario sulle spalle dei contribuenti**

Le due annate successive sono le ultime ad alto costo. I fondi cosiddetti "di rotazione" (termine che allude al fatto che dovrebbero "girare", in entrata e in uscita, ma nel nostro caso escono solo) presso la Bnl stanno per finire. A stagnare è l'intero sistema, perché la drammatica realtà è che lo Stato in tutti questi anni non ha concorso al sostegno della nostra cultura, bensì ha tenuto in vita un sistema parassitario sulle spalle dei contribuenti. Ha dato lavoro ad un settore, insomma. Tutto orientato a sinistra (la stessa sinistra che oggi infila sommessamente una sanatoria generale fra le righe della finanziaria, cancella ogni debito e riapre le porte a registi e produttori compiacenti). Finché la voragine, in tempi di vacche magre come le nostre, è diventata insostenibile. Degli ultimi settanta titoli finanziati ne sono usciti, al momento, soltanto una ventina. Molti sono ancora in fase di lavorazione, molti sembrano essersi arenati in attesa di tempi migliori, molti attendono di poter ricevere le ultime tranche di pagamento. La scheda è abbastanza esauritiva al riguardo. L'ultimo Fus, anno 2006, di neogestione Rutelli, "sconta" il principio di *reference system* introdotto da Urbani e finanzia esclusivamente film (potenzialmente "solidi" andandone a verificare il rischio di impresa (l'on. Colasio ha già fatto sapere di avere molti dubbi sul *reference system*, che dunque è probabilmente destinato a vivere meno di una stagione). Al momento a farcela sono meno di una ventina. Non male come taglio! I soliti nomi, tutta-

**Lo Stato  
in tutti questi  
anni non ha  
concorso  
al sostegno  
della nostra  
cultura, bensì  
ha tenuto in  
vita un sistema  
parassitario  
sulle spalle dei  
contribuenti**

Sprecopoli di celluloido

via, sembrano essere scomparsi dalla classifica. Scontano infatti il mancato rientro del debito contratto. Poco male, siamo o no il Paese più “bello” del mondo? E allora, piccole piccole, ecco che poche righe vergate in politiche strette nella finanziaria più sanguinaria che si ricordi, funzionano come una spugna insaponata. Cancellano, assolvono, eliminano ogni pregresso. Tutti immacolati, registi e case di produzione, torneranno alla carica: vogliamo scommetterci?

### Ma c'è anche chi fa da sé

Tra quelli che fanno cinema in Italia, c'è anche chi li realizza con i propri mezzi, costi quel che costi. E i risultati non mancano. Libero De Rienzo, 28 anni, con *Sangue* ha vinto il Brooklyn International Film Festival, la manifestazione dedicata al cinema indipendente di New York. Per produrlo l'attore-autore ha costituito con i suoi collaboratori una società che detiene il 51% della proprietà.

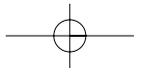
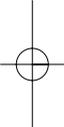
Alex Infascelli, 39 anni, si è fatto imprenditore di se stesso per produrre *H2O dio* – primo esperimento di film distribuito solo in dvd – e lo ha esportato in tutta Europa. I

**Tra quelli  
che fanno  
cinema in Italia,  
c'è anche  
chi il sogno  
lo realizza  
con i propri  
mezzi, costi  
quel che costi**

Manetti Bros, 38 e 36 anni, hanno ricevuto una ventina di proposte da case di produzione Usa per fare un remake di *Piano 17*, film low budget che quest'anno ha fatto molto parlare di sé. “The coproducers” è invece il nome che si è dato un gruppo di autori e tecnici del cinema capitanato da Eros Puglielli, che sta realizzando *Ad Project* e ha già realizzato il secondo film di Fabrizio Cattani, *Il raddomante*. Per quest'ultimo è stato utilizzato il *product placement*, stabilendo accordi con una ditta di acqua minerale e con l'azienda di trasporti di Matera, dove è stato girato il film. C'è poi il piccolo grande caso di *Myself*: Vittorio Moroni, Alessandro Lombardo e Valentina Carnelutti, rispettivamente regista, sceneggiatore e attrice del film *Tu devi essere il lupo*, per reagire ai molti rifiuti e non far invecchiare nel cassetto un film realizzato fra

Sprecopoli di celluloido

l'altro con il contributo del ministero, hanno fondato la Myself, operazione distributive autogestita che ha fatto molto scalpore. Con Myself gli autori hanno venduto quote sull'incasso per completare la post-produzione, hanno organizzato feste e aste per far sapere al pubblico dell'esistenza del film e preventuato i biglietti delle sale per assicurare un'uscita almeno in alcune grandi città capozona. Con il passaparola il film ha raggiunto circa 20mila spettatori, facendo molto parlare di sé.



# 3

---

Cinema e leggi sbagliate  
*Dal governo Ciampi a Rutelli,  
crisi e spese alle stelle*

**D**a Ciampi a Rutelli, crisi e spese alle stelle. Nascono come finanziamenti a tasso agevolato, ma finiscono per trasformarsi in finanziamenti a fondo perduto: il meccanismo degli aiuti al cinema italiano somiglia al titolo del celebre “prendi i soldi e scappa”, e rimane sostanzialmente invariato legge dopo legge. Il crack di questo malcostume arriva nel febbraio 2004, quando Alessandro Usai, direttore generale di Cinecittà Holding, convoca assieme all’attuale direttore generale del Cinema, Gaetano Blandini, le associazioni di categoria per avvisare che le riserve dei fondi a disposizione sono esaurite. Cos’è successo?

Per capirlo bisogna comprendere il meccanismo perverso della produzione assistita messo in moto dalla legge 1213 del ’65 (con le modifiche apportate nel ’71, nel ’75 e nel 1980) e la legge 153 del 1994 (governo Ciampi, quando lo spettacolo era delegato al premier) ritoccata nel 1996 dall’allora ministro dei Beni Culturali, Walter Veltroni, anno in cui il fondo cinema presso la Bnl era di 800 miliardi di lire e che, nel 2002, ovvero sette anni più tardi, non superava gli 80 milioni di euro. Solo dopo aver fatto questo, entreremo nel merito dell’ultima riforma approvata nel 2004 sotto il governo Berlusconi. Prima di cominciare, tuttavia,

**Il meccanismo degli aiuti al cinema italiano somiglia al titolo del celebre “prendi i soldi e scappa”**

## Cinema e leggi sbagliate

bisogna ricordare l'inchiesta della Corte dei Conti conclusasi nel 1996 (e partita tre anni prima), che aveva messo sotto accusa la concessione dei finanziamenti ai film attraverso l'articolo 28 (trasformato nel '96 da Veltroni in articolo 8) dall'allora ministero del Turismo e dello Spettacolo (abolito dal referendum del 18 aprile 1993). L'istruttoria, compiuta dal vice procuratore generale della Corte dei Conti, aveva denunciato come, dal 1985 al 1994, si fossero finanziati film senza alcun riscontro di pubblico,

**L'inchiesta della Corte dei Conti aveva denunciato come, dal 1985 al 1994, si fossero finanziati film senza alcun riscontro di pubblico**

### Come ti finanzia un film

In pillole quello che è successo da allora in poi è questo: i film italiani che ottenevano il finanziamento pubblico usufruivano del Fondo di garanzia senza onorare il debito contratto. Il meccanismo lo consentiva (e lo consente ancora). Vediamo come: con la riforma Veltroni i film di interesse culturale nazionale (Icn) e gli "articoli 8", ovvero le opere prime e seconde (Ops), hanno accesso al finanziamento statale dopo il parere positivo della Commissione cinema e della Commissione credito del Mbac. La differenza fra i due è solo nella percentuale "a fondo perduto", che per gli Icn è del 70% e per gli Ops del 90%. Come dire: se un film ottiene il patentino Icn ed è finanziato per 1 milione di euro, deve restituirne 300mila. Il parere della Commissione Cinema (anche questa riformata da Veltroni e ridotta da 15 a 6 membri di nomina ministeriale, esperti del settore, ma non professionisti), si basa su alcuni criteri, ma di questi solo due sono *conditio sine qua non*: quello di "italianità" o "europeità" (praticamente un sistema di

**Se un film ottiene il patentino Icn ed è finanziato per 1 milione di euro, deve restituirne 300mila**

incentivi finalizzato a premiare chi lavora nella Ue e con cast o troupe italo-europee) e quello del capitale sociale della società di produzione, che deve garantire una base di 40 milioni di vecchie lire. Avete letto bene: per richiedere un finanziamento di milioni di euro fino al 2004 era neces-

**La Commissione  
Cinema  
vagliava solo la  
sceneggiatura,  
senza  
considerare  
il piano  
produttivo**

sario dimostrare una solidità di impresa pari a 20mila euro. Nient'altro. Anche perché la Commissione Cinema vagliava solo la sceneggiatura, senza considerare il piano produttivo e senza particolari verifiche (per esempio, succedeva che per avere un finanziamento significativo alcuni produttori indicavano un cast di richiamo, ma fasullo.

Michele Placido era diventato Marco Polo. Fabrizio Benvoglio si è ritrovato protagonista senza essere mai stato contattato da nessuno...ed era tutto legale!). L'iter amministrativo arriva comunque a conclusione quando la Bnl, depositaria e fino a "ieri" monopolista dei fondi cinema, ottiene l'ok della perizia economico-finanziaria effettuata da una società di revisione incaricata dalla banca. Al produttore non resta che trovarsi un distributore (al quale lo Stato elargirà una quota pari al 25% del finanziamento erogato per il film per tutte le spese di lancio e comunicazione) e andare con lui a firmare insieme alla Bnl la stipula del contratto di mutuo a tasso agevolato, della durata di due anni, che verrà erogato in tranche previa presentazione di rendiconti di spesa.

In linea teorica, se il film incassa bene e il 30% può essere restituito, i successivi ricavi vengono suddivisi fra Stato e produttore in misura percentuale del 70 e del 30%. Se invece, come quasi sempre accade, il film è un flop e alla fine dei due anni il debito non viene coperto, la Bnl dilaziona la spesa per altri tre anni. Scaduto anche questo termine, se l'insolvenza rimane, lo Stato accetta di restare in perdita e la Bnl diventa titolare dei diritti del film. Risultato? Il caveau della Banca è pieno zeppo di titoli mai visti e il fondo si è esaurito. E il produttore? È iscritto in una *black list* che gli impedisce l'accesso ad ulteriori finanzia-

Cinema e leggi sbagliate

menti. O meglio: era iscritto. La nuova finanziaria 2007, come abbiamo spiegato, ha infatti avallato una sanatoria che rende nuovamente tutti immacolati e pronti a tornare sul mercato. E questo proprio quando entra in fase operativa la nuova riforma Urbani, che certo ha delle falle pericolose, ma quantomeno ha cercato di porre un freno sia alla discrezionalità delle Commissioni sia ai finanziamenti a fondo perduto.

**La nuova finanziaria 2007 ha avallato una sanatoria che rende nuovamente tutti immacolati e pronti a tornare sul mercato**

### **Non c'è una lira, bambole**

La nuova legge (che è diventata operativa solo alla fine del 2005 a causa di una sentenza della Corte Costituzionale per la mancata concertazione tra sistema centrale e Regioni che ha ritardato i decreti attuativi) ha, in estrema sintesi, due assi nella manica: il *reference system* e il *product placement*. Inoltre per gli Icn (film di interesse culturale nazionale) porta dal 70 al 50% la quota finanziabile dallo Stato e solo a determinate condizioni. In particolare: il *reference system* sposta per la prima volta l'attenzione sul produttore e lo valuta in base alle opere realizzate negli ultimi cinque anni. Concorrono al punteggio la partecipazione a festival, la vincita di premi, la stabilità dell'impresa (anni di attività, film prodotti, ammontare di capitale sociale) e i risultati già ottenuti al box office. La norma ha fatto gridare allo scandalo la sinistra (eccezion fatta per la Margherita) timorosa di vedere premiati i "soliti noti", ovvero i produttori più solidi. A noi contribuenti, invece, non sembra uno sbaglio premiare chi può garantire solidità e dunque, almeno in linea teorica, non solo concorrere alla restituzione del prestito, ma anche confezionare un film godibile. Il sistema è già sperimentato con successo in altri Paesi europei, soprattutto in Francia.

**La nuova legge ha due assi nella manica: il *reference system* e il *product placement***

Il *product placement* riguarda invece la possibilità, finora vietata in Italia, di utilizzare marchi commerciali all'in-

## Cinema e leggi sbagliate

terno dei film (come nei film americani o in quelli di James Bond dove tutto, dalla celebre auto Aston Martin all'orologio da polso di 007, è sempre bene in vista). Lo scopo è chiaro: trovare un modo per concorrere al finanziamento. Anche perché per i film di interesse culturale c'è un'altra difficoltà: l'ammissibilità al 50% del prestito è subordinata alla capacità del produttore di provvedere alla restante parte. Fatta la legge, tuttavia, trovato l'inganno: Gabriella Carlucci, deputata di Forza Italia, sottolinea il mercato delle vacche che si è attivato per accaparrarsi un premio, anche minore, e partecipare a qualsiasi festival al fine di far crescere il punteggio in sede di Commissione. È inoltre consolidata prassi "gonfiare" il costo del film in modo da recuperare parte del 50% da versare autonomamente. La discrezionalità della Commissione nella scelta della sceneggiatura da finanziare non è stata azzerata, visto che il nuovo meccanismo prevede un margine di discrezionalità del 60% e un automatismo del 40% in base ai criteri del *reference system*. Ma qui, come dice l'on. Andrea Colasio, responsabile culturale della Margherita, non è facile intervenire: "La percentuale dovrebbe essere più alta, ma certo se il centrodestra non è riuscito nell'intento, sarà ancora più difficile per noi". Una dichiarazione che da sola è tutta un programma. Sostanzialmente invariata invece la norma sulle opere prime e seconde, che continueranno ad essere finanziate

**La legge  
Urbani  
liberalizza  
la gestione  
finanziaria  
e la affida  
ad uno o più  
istituti  
di credito  
selezionati con  
gara pubblica**

al 90% del costo dei film con un massimo ammissibile di 1,7 milioni di euro. La legge Urbani, senza qui entrare in tutti i dettagli, liberalizza la gestione finanziaria e la affida ad uno o più istituti di credito selezionati con gara pubblica (che recentemente è stata vinta da Bnl-Bnp Paribas assieme ad Artigiancassa - controllata al 70% da Bnl: in sostanza niente cambia e tutto cambia, o per usare le parole di Gaetano Blandini, responsabile della direzione cinema del ministero, si tratta di «un segnale di discontinuità nella continuità»).

## Cinema e leggi sbagliate

Sotto un profilo squisitamente normativo è incontestabile che uno sforzo migliorativo sia avvenuto, ma certo è ancora perfettamente possibile per il produttore non restituire il prestito e alienare i diritti del film a Cinecittà Holding Spa. Bisogna allora prendere atto del fatto che il fondo di rotazione, che dovrebbe essere alimentato e “rimpinguato” dagli incassi del cinema italiano, è in una situazione di insolvenza cronica. La stessa che il *Corriere della Sera* nel 2004 stigmatizza con il felice titolo: “Non c’è una lira, bambole”. In parole povere: rubinetti chiusi.

E questo proprio quando entra in fase operativa la nuova riforma Urbani, che certo ha delle falle pericolose, ma quantomeno ha cercato di porre un freno sia alla discrezionalità delle Commissioni sia ai finanziamenti a fondo perduto, anche grazie al lavoro “di fino” della commissione cultura della Camera già presieduta da Ferdinando Adornato.

Il blocco dei finanziamenti porta in piazza tutta l’intelligenza rossa che vede messa in pericolo la sua “coperta di Linus”. Roberto Benigni anima l’agitazione alla Sala Capranica di Roma raccontando picarescamente le sue paure oniriche, ma nessuno racconta la storia delle centinaia di flop dei nostri film “pubblici”. La manifestazione diventa una protesta contro la nuova legge cinema appena varata dal ministro Giuliano Urbani che, vista l’aria che tira, prevede tagli al Fus e criteri diversi per l’assegnazione dei contributi. Finché l’allora ministro dell’economia Giulio Tremonti, con la mediazione del sottosegretario alla presidenza Gianni Letta e la pressione di un Urbani sotto schiaffo, salva, o quasi, i finanziamenti al cinema italiano. Grazie a un decreto che stanziava 80 milioni di euro nel 2004 (un terzo dei proventi destinati allo Spettacolo tra introiti del Lotto, mutui della Arcus e tabella B della finanziaria 2004) per far fronte a tale fase transitoria. Fase che, inevitabilmente, porta a una drastica riduzione dei film Icn ammessi ai finanziamenti. La seduta alle idi di marzo 2005 porta il governo uscente a finanziare solo 6 film, per un totale di poco più di 4 milioni di euro. È utile ricordare, tuttavia, che i cosiddetti Icn di cui ci stiamo occupando inte-

Cinema e leggi sbagliate

ressano solo una parte dei fondi Fus. La sprecompoli dei 700 milioni di euro e passa è infatti destinata a raddoppiare se volessimo considerare l'intera quota statale destinata al cinema. Che significa anche il finanziamento delle opere prime e seconde, i premi qualità, i premi ai registi, il sostegno annuale di oltre 21 miliardi del vecchio conio alla scuola di cinematografia e quello di 6 milioni alla Biennale di Venezia, oltre 40 miliardi a Cinecittà holding. Insomma, un'enormità. E sempre in nome del sostegno alla nostra cultura e alla sua esportazione. Un tasto, quest'ultimo, davvero dolente.

### Come ci vedono all'estero

Francia. Terminata l'età dell'oro della nostra cinematografia, i film italiani in Francia (il maggior mercato d'Europa) si vedono solo occasionalmente. Tra i 218 migliori incassi degli anni compresi tra il 1945 e il 2001 figurano 8 film italiani, il più recente dei quali è del 1973! Dal 2000 ad oggi sono stati distribuiti solo una cinquantina di titoli e

**Francia.  
Tra i 218  
migliori incassi  
degli anni  
compresi  
tra il 1945 e il  
2001 figurano  
8 film italiani**

tutti con risultati economici molto modesti. Ma se parliamo di film Icn, cioè nati con la prospettiva di rappresentare la nostra cultura e la nostra arte, la quota è disastrosa: 4 su 57. Non solo: mentre fino agli anni Settanta i film italiani attiravano più del 10% degli spettatori francesi, la percentuale è scesa allo 0,3% di media (fonti Cnc). I nostri film,

dunque, passano completamente inosservati. Diciamola tutta, come sottolinea Jean A. Gili, critico: "Alcune uscite di autori noti non sono altro che uscite tecniche che permettono di etichettare come cinematografici dei film composti dalle emittenti tv, di mettere in moto i calcoli sulle scadenze per i passaggi sui canali criptati e su quelli in chiaro, di consentire l'applicazione dei meccanismi di sostegno del Cnc".

Germania. Vitalissima, con un mercato cresciuto in dieci anni, sotto la sbornia della caduta del Muro, del 48% e oggi fisiologicamente calato ed assestato a circa 750 milioni di

## Cinema e leggi sbagliate

biglietti venduti nel triennio 2002-2005, la Germania è la seconda potenza europea del settore. In questo quadro dinamico, la produzione italiana che negli anni Ottanta rappresentava circa il 10% dei film, oggi oscilla fra l'1 e il 2%. Si tratta di un pugno di titoli la cui incidenza sul box office è marginale. Dal 2000 al 2005 Oltralpe sono usciti fra i 3 ed i 5 film l'anno e di questi solo un paio hanno superato la soglia di 100mila biglietti venduti, dato che assume un valore di riferimento per il successo di un film di produzione italiana in Germania. Di quelli finanziati dal Mbac ha avuto successo soltanto *Fuori dal mondo* di Giuseppe Piccioni, che è stato visto da 98mila spettatori. Resta da segnalare l'associazione *Made in Italy* (sede a Roma) che, grazie al finanziamento statale, promuove una tournée di film italiani che annualmente fa tappa in una ventina di città tedesche e che conta circa 10mila spettatori. Come scrive Callisto Cosulich: "Il nostro cinema se la batte coi film ungheresi, russi e rumeni, cioè dell'Europa dell'Est, uscita dal cosiddetto socialismo reale, che perlomeno garantiva al loro cinema maggiore visibilità".

Gran Bretagna. Nella terra dell'Union Jack la "solfa" non cambia (un paio di anni fa il nostro movie di maggior successo è stato il rieditato *Senso* di Luchino Visconti, prodotto circa 40 anni fa). In questi ultimi 6 anni hanno varcato la frontiera circa 3,7 film l'anno (per 22 film totali) e di questi solo 3 sono stati proiettati su più di 10 schermi, mentre la metà non ha raggiunto nemmeno 5 schermi, numeri che dimostrano che il cinema italiano è quasi invisibile. Di questi solo 5 erano a finanziamento statale. Fra i titoli presentati si segnala la "strana" uscita di *Benzina* di Monica Lisa Stambrini, (fus 2001) che da noi aveva incassato 11mila euro e che in Germania ne incassa 1.700 (il film sarà distribuito anche negli Usa, cercando di "accalappiare" il pubblico lesbo, ma registra un saldo totalmente negativo).

**Germania.**  
La produzione italiana che negli anni Ottanta rappresentava circa il 10% dei film, oggi oscilla fra l'1 e il 2%

**Gran Bretagna.**  
In questi ultimi 6 anni hanno varcato la frontiera circa 3,7 film l'anno (per 22 film totali)

Cinema e leggi sbagliate

**Da noi il consumo cinematografico è sotto la media europea con una media di 2 biglietti**

Le cattive notizie non sono finite: senza entrare nei dettagli delle varie legislazioni europee, che offrono sgravi, incentivi, tax shelter, fondi regionali e altro, a fronte di un mercato che, seppur in crisi, per loro funziona (è bene ricordare che vista la nostra storia dovremmo “battercela” con Francia e Germania, non con Islanda e Slovenia), la quota di sovvenzione pubblica alla cinematografia non supera, in nessuno dei tre Paesi esaminati, la percentuale del 25%. Con quale risultato? Da noi il consumo cinematografico è sotto la media europea con una media di biglietti venduti (in riferimento alla popolazione Ue) di 2 biglietti, mentre nei paesi di cui parlavamo prima la bigliettazione è moltiplicata per 3! La Spagna, notoriamente meno “popolosa” di noi, vende 140 milioni di biglietti l’anno. La Gran Bretagna 175, la Francia 184. Noi 110.

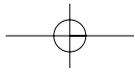
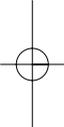
Senza cedere allo spietato e sarcastico commento di un personaggio come Cesare Zavattini, che trent’anni fa, con uno dei suoi celebri paradossi, sentenziava: “Basta con l’opera prima! Facciamogli fare l’opera ultima”, una verità, dalla nostra inchiesta, emerge nitida: non vi è alcun raccordo positivo, sotto il profilo economico e culturale, tra l’intervento dello Stato, la produzione cinematografica e l’impatto su pubblico e botteghino. Prendiamone atto.

### **2007. Come cambia la gestione dei fondi**

Lo si sapeva già da mesi: la gestione del credito cinematografico a gestione Bnl era in scadenza e la gara per scegliere l’offerta più convincente (e conveniente) in atto. L’attesa è terminata: ad aggiudicarsi le risorse statali sarà ora Artigiancassa, controllata al 70% da Bnl. Non solo: per partecipare alla competizione Artigiancassa e Bnl-Bnp Paribas, hanno dato vita ad un raggruppamento temporaneo di imprese. Insomma, come dice Gaetano Blandini, direttore generale Cinema, “si tratta di un segnale di discontinuità nella continuità”. Resta adesso da vedere quale sarà il ruolo di Bnp-Paribas (un titolo di MF di circa un anno fa,

Cinema e leggi sbagliate

ad acquisto ancora incerto, declamava: “Bnp Paribas getta un’opa sul cinema italiano?”. Titolo provocatorio, certo, che però offre qualche spunto di riflessione), che fra l’altro controlla Cofis Loisirs, la banca francese che si occupa di cinema. Un felice Luigi Abete, stesso sorriso delle giornate al Festival del cinema di Roma, non commenta al riguardo, ma dice: **“Bnl continuerà ad essere la banca del cinema italiano”**.



# 4

---

Una, dieci, cento rassegne  
*Le follie dei poteri locali  
per farsi belli con un festival.  
Costi quel che costi*

I festival, in Italia, sono come i funghi: spuntano in continuazione. Alcuni si affermano, altri vivacchiano, altri durano lo spazio di qualche stagione, certi compaiono sulla carta e non vedono mai la luce. Ma non c'è Regione, Provincia o Comune che vi rinunci. Non c'è assessore alla cultura, a qualsiasi livello, che resista alla smania di sponsorizzarne uno sperando di mettersi all'occhiello un fiore duraturo. A stilare una classifica esaustiva si può diventare matti: oltre 250 quelli regolarmente "dichiarati", poco più di 160 quelli riportati sulla Guida ai festival del cinema italiano scritta da Marco Cesaro, addetto stampa del Giffoni Film Festival, un centinaio quelli affiliati all' Afic, associazione festival italiani di Cinema. Ma basta dotarsi di pazienza e andare a scartabellare delibere o semplicemente navigare in Internet per farsi un'idea della dimensione del circuito. *Conditio sine qua non*, per godere legittimamente del marchio "festival", la durata della manifestazione: almeno 5 giorni. Sei per quelli di rilevanza nazionale o internazionale. La soglia è da raggiungere, altrimenti si rischia di non essere presi in considerazione per beneficiare del contributo statale. E a pioggia di quello regionale, provinciale e comunale. Seguire questo arcipelago di finanziamenti non è cosa semplice, proviamo però a

*Conditio sine qua non, per godere legittimamente del marchio "festival", la durata della manifestazione: almeno 5 giorni*

Una, dieci, cento rassegne

dare una dimensione del fenomeno.

In questi ultimi dieci anni lo Stato, sempre attraverso il Fondo Unico per lo Spettacolo, ha destinato almeno 40 milioni di euro alla promozione del cinema attraverso festival e rassegne dedicate. Escludendo il Lazio, dove sono presenti quasi tutte le maggiori associazioni e categorie del cinema, le regioni che annualmente assorbono una parte importante dei contributi statali, tra i 700 e gli 800 mila euro, sono l'Emilia, la Campania, la Lombardia e il Piemonte. Seguono un gruppo di regioni, Sicilia, Marche, Toscana e Friuli che ha contributi statali per circa 300 mila euro. Le altre si spartiscono una quota minima, intorno ai 30 mila euro, se si esclude la Valle d'Aosta che ha solo 6 mila euro e la Sardegna che recentemente non ha ricevuto finanziamenti alcuno. Tuttavia, estrapolando solo i finanziamenti per festival cinematografici

**Il Lazio resta  
ampiamente  
la regione  
più finanziata**

“puri” (al netto di convegni, libri, manifestazioni culturali di altra natura e quant'altro) il Lazio resta ampiamente la regione più finanziata, seguita da Campania, Piemonte, Marche, Lombardia, Sicilia, Toscana ed Emilia Romagna.

A queste cifre bisogna poi aggiungere la quota annuale che ogni singola amministrazione (Regione, Provincia, Comune) eroga. E qui si tocca il primo tasto dolente, perché i festival sono a macchia di leopardo, o meglio: concentrati solo in poche Regioni. Lazio, Piemonte, Lombardia, Emilia Romagna, Toscana, Campania. Seguono Sicilia, Marche, Friuli, Abruzzo. Languono Liguria, Trentino, Puglia, Umbria, Basilicata, Veneto (il festival del cinema di Venezia ha una corsia di finanziamenti a parte), Calabria, Valle D'Aosta e Sardegna. Lo squilibrio è netto, soprattutto in termini di rassegne finanziate (per la Sardegna, abbiamo visto, non c'è un euro), ma fino a pochi anni fa i lamenti erano voci isolate e arrivavano soprattutto da amministrazioni meno “importanti”. Oggi invece sta montando un coro di baritoni che “canta” in un'unica direzione: contro il Lazio e soprattutto contro Roma.

Una, dieci, cento rassegne

### Lazio pigliatutto

La goccia che ha fatto traboccare il vaso è stata la festa internazionale del cinema di Roma, “pompata” ormai come Rome Film Fest. I 13 milioni di euro che sarebbero stati spesi per la sua prima edizione (un passivo di oltre 3 milioni sui 9,5 preventivati inizialmente) non sono andati giù proprio a nessuno. Ma a provocare la sindrome da “Ovosodo” è soprattutto il tentativo di accentrare nella Capitale un evento per ogni singola “nicchia” di mercato: dal corto al Jazz, dai Cartoni al cinema digitale, dall’Oriente allo spettacolo d’autore. Solo nel 2005 il Lazio si è aggiudicata contributi per circa 80 manifestazioni, 50 di queste solo a

**La goccia  
che ha fatto  
traboccare  
il vaso è stata  
la festa  
internazionale  
del cinema  
di Roma**

Roma. Si va dall’Asiatica Film Med, la rassegna sul cinema orientale promossa dall’associazione culturale Mnemosyne di Italo Spinelli, in calendario ogni novembre e giunta alla settima edizione con i contributi di Stato, Regione e Comune, all’Arcipelago film festival, una sorta di campionato mondiale del Corto arrivato alla 15esima

edizione e diretto da Stefano Martina, curatore della sezione ‘Corto Cortissimo’ della 61.ma Mostra del Cinema di Venezia ed ex firma di *Paese Sera*, il cui scopo è “ricercare e recepire a livello internazionale le spinte più originali e i linguaggi più innovativi che si agitano all’interno dei formati”. Il festival sembra funzionare, ma le ambizioni di Martina sono altre, come ha dichiarato in una recente intervista: “Il modello di festival proposto da Arcipelago è superato. È il modello di “festival come vetrina”. Crediamo che un moderno evento culturale che ha a che fare con l’audiovisivo e il cinema debba essere capace di mettersi in discussione, di mettersi in gioco. Forse bisogna iniziare a “sporcarsi le mani”... Credo che tra i progetti futuri di Arcipelago, anche se non a brevissimo termine, ci sia quello di intervenire, con forme e strumenti ancora da studiare, nel mondo della produzione”. In questo caso, dunque, possiamo parlare di Festival come trampolino di lancio. Sponsorizzato anche Castelli animati, la rassegna ottobrina di

Una, dieci, cento rassegne

cortometraggi d'animazione voluta da Luca Raffaelli, esperto di fumetti e cartoni animati, collaboratore di *Repubblica* e curatore della fortunata serie "Classici del fumetto". Nel suo curriculum anche la sceneggiatura di *Johan Padan* di Dario Fo. C'è poi Europa Cinema & Tv di Felice Laudadio, una rassegna su titoli europei, e il Med Film Festival diretto da Ginella Vocca che nell'ultima edizione ha scelto, come Paese ospite d'onore, la Spagna dal cuore zapaterista. Fra i neo nati il Festival di Palazzo Venezia\_Arte - Rassegna internazionale di film e documentari d'arte, architettura, cinema e teatro, Carlo Fuscagni presidente e Claudio Strinati direttore scientifico. Giunto alla quarta edizione, posto sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana, "è supportato – così si legge – dall'intervento diretto ed appassionato della Soprintendenza per il Polo Museale Romano, Soprintendente Claudio Strinati; della Regione Lazio, Assessore Giulia Rodano; della Provincia di Roma, Assessore Vincenzo Vita; del Comune di Roma, Assessore Gianni Borgna; dell'Istituto Luce, amministratore delegato Luciano Sovena". Tutti assieme appassionatamente, insomma. Stesso entusiasmo per il Saturno International Film, dedicato al cinema storico, diretto Ernesto G. Laura, già direttore della mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, nonché amministratore unico dell'Istituto Luce (che casualmente sponsorizza il festival) e direttore generale del Centro Sperimentale di cinematografia. Uno scenario apparentemente frizzante, fortemente orientato a sinistra, che si alimenta e cresce con i fondi del pubblico. Ma non solo del Fus. Già, perché la norma, in fatto di festival, dice che questi possono essere finanziati "con entrate diverse (pubbliche o private)". Ovviamente non è fatto alcun cenno alla provenienza di queste risorse, ma è interessante notare che tale requisito, come recita lo stesso comma, "non si applica alle istituzioni pubbliche, agli enti locali e ai progetti speciali". Cosa

**Si stabilisce un rapporto diretto, privilegiato, tra Stato, ente locale o istituzione pubblica garantendo loro il necessario sostegno finanziario**

Una, dieci, cento rassegne

significa? Che si stabilisce un rapporto diretto, privilegiato, tra Stato, ente locale o istituzione pubblica, soggetti forti che agiscono di concerto su progetti specifici, garantendo loro il necessario sostegno finanziario. E questa formula, a Roma, trova la sua massima espressione.

### Sindrome Ovosodo

“Di questa onnipresenza romana cominciamo davvero ad esserne stufo”. A parlare è Massimo Zanello, assessore alla Cultura della Lombardia. Il suo *plurale maiestatis* la dice lunga sul livello di sopportazione raggiunto. D'altronde come dargli torto: si sono visti finanziare poco più di una decina di festival contro l'ottantina laziale, senza considerare il Rome Film Fest. “La Lombardia è una regione molto attiva, ma senza meno sconta uno storno di attenzione a favore della Roma di Veltroni”. Sarà forse per questo che alcune associazioni promotrici di eventi, benché operanti in diversi capoluoghi (da Aosta a Catania), hanno preferito spostare la sede legale nella Capitale e perorare la propria causa dall'interno. Rincarare la dose da un altro punto di vista Peppe D'Antonio, l'infaticabile insegnante e presidente dell'Afic: “Il festival si sta completamente tra-

**L'evento è ormai percepito in quello stile nazional popolare alla Veltroni**

sformando in uno strumento di promozione turistica, tant'è che in alcune regioni italiane è finanziato dall'assessorato al Turismo e non certo da quello alla Cultura. L'evento è ormai percepito in quello stile nazional popolare alla Veltroni, che forse può andare

bene a Roma, ma che nel resto d'Italia spesso significa un mero spreco di risorse economico-culturali”. La sua paura è che questa “distorsione mentale” abbia la meglio, e non è l'unico a pensarla così. Gianni Rondolino, il dimissionario presidente nonché fondatore del Torino Film Festival, va giù duro: “Veltroni insegna: la generazione dei cinquantenni persegue il proprio successo, il personalismo, l'immagine, il potere politico che è pure potere di soldi, la cultura che, sperano, li renderà popolari. Io la penso diversamente: non credo che la cultura possa appiattirsi in modo simile».

Una, dieci, cento rassegne

Oltretutto non esiste nessun coordinamento reale in merito ai festival e tantomeno su di essi viene esercitato il benché minimo controllo. L'unica certificazione richiesta, al momento, è la rassegna stampa. Come dire: la vetrina. Ecco perché si fanno carte false per avere Sharon Stone o Robert de Niro: la loro presenza - in termini di contributi - può cambiarti la vita.

L'asse turismo-cultura, oltre che nel Lazio, è seguito molto bene anche in Campania, che infatti ha visto passare i suoi finanziamenti da 654.000 euro del 2003 agli 849.000 del 2005 e che ha ben quattro festival che superano i centocinquantamila euro di contributi (Napoli film festival, Capri festival, Ischia film festival, Giffoni film festival), tutte "location" particolarmente appetibili dalle star. Solo al Giffoni, in questi ultimi anni, sono approdati Robert De Niro, Oliver Stone, Meryl Streep, Jeremy Irons, Jean Jaques Annaud, Wim Wenders, Ben Kingsley, Kathy Bates e Krzystof Kieslowsky. La Regione Campania, inoltre, finanzia con un'apposita legge regionale il Giffoni Film Festival e il "Premio Massimo Troisi" del Comune di San Giorgio a Cremano, mentre le altre iniziative possono contare soprattutto sui contributi diretti della Giunta regionale.

**L'asse turismo-cultura, oltre che nel Lazio, è seguito molto bene anche in Campania**

Il Piemonte è stato fra i primi a tremare quando Veltro ni ha lanciato il Film festival di Roma. L'assessore alla Cultura regionale ha dovuto sostenere un serrato confronto nel corso di un'audizione *ad hoc* richiesta da alcuni consiglieri circa il futuro dei festival piemontesi: "In Europa i festival più importanti sono quelli di Venezia e Cannes. Ve ne sono altri di seconda fascia, tra questi Torino. Nel momento in cui a Roma si stanziavano 8 milioni di euro, inevitabilmente Torino con 1 milione e 700mila, sarà penalizzata. Quindi è necessario caratterizzare maggiormente i festival, che già adesso, solo a livello regionale, godono di circa 1 milione di euro di finanziamenti". Maggiori fondi, dunque. E maggiori personalità. È questa la traccia che ha condotto alla nomina di Nanni Moretti alla direzione del Torino Film

Una, dieci, cento rassegne

festival. La matrice sinistrorsa dell'operazione è, in questo caso perfettamente riconoscibile, così come lo è nelle altre tre manifestazioni vetrina in rapida ascesa: il Grinzane cinema, il Festival internazionale delle cinema delle donne e il Gay and lesbian film festival.

Cresce anche L'Emilia Romagna, con un incremento dei finanziamenti tra i più alti d'Italia: del 16 per cento solo negli ultimi quattro anni. L'Emilia è anche la regione che presenta la differenza più marcata tra la quota percentuale destinata ai festival, 27% in media, e quella destinata ad altre attività, il restante 73%. Una parte rilevante del contributo va, infatti, alla cineteca di Bologna diretta da Giuseppe Bertolucci che dallo Stato riceve non meno di 500 mila euro fra i progetti di conservazione e restauro, gli archivi non filmici, la rassegna "Italia Taglia" e "Ipotesi Cinema". Seguono a ruota il Bologna film festival, il Bellaria film festival e il Future film fest.

**Cresce anche  
L'Emilia  
Romagna,  
con un incre-  
mento dei  
finanziamenti  
tra i più alti  
d'Italia**

### Qualche conto

Alle attività cinematografiche va il 18% della somma investita dallo Stato per il sostegno della cultura, il restante 82% è diviso tra Enti Lirici (47%), Circhi (2%), Danza (2%), Prosa (17%) oltre una quota residua utilizzata dal ministero per le commissioni e l'osservatorio dello spettacolo.

In questi ultimi anni, i finanziamenti per la promozione delle attività cinematografiche, hanno inciso, sul totale destinato al cinema, per il 9,18% nel 2003, per il 12,28 nel 2004 e per l'11,34 nel 2005 e il 12,18 nel 2006. In altri termini, la promozione ha avuto un incremento sensibile tra il 2003 e il 2004, in percentuale e in cifra assoluta, un parziale decremento nell'*annus horribilis* dello spettacolo (2005) per poi riconfermare la sua curva crescente. I primi dieci festival, quelli che hanno contribuiti dai 300 ai 100 mila euro, hanno assorbito poco meno della metà delle risorse, un milione 930 mila euro (Pesaro film Fest; Giffo-

Una, dieci, cento rassegne

ni film fest; Torino film fest; Capri fest; Noir in fest; Associazione giornate degli autori; Napoli film fest; Taormina film fest; Bologna fest; Cinema muto fest.). I 12 festival che hanno ottenuto finanziamenti tra i 100 e i 50 mila euro, hanno assorbito un altro 19% del totale, pari a 795 mila euro. Le venti manifestazioni, con contributi oscillanti dai 50 ai 25 mila euro, incidono per circa il 15% sulla somma complessiva. In sintesi, il 70% dei finanziamenti è andato a 42 festival su 96. Sembra essersi avviato un processo di concentrazione dei contributi su un numero ristretto di manifestazioni. Quelle, per l'appunto, che possono godere di una forte copertura mediatica e della presenza delle grandi star di Hollywood. Anche in Italia, insomma, lo star system impazza. Con i soldi dello Stato.

**Il 70% dei finanziamenti è andato a 42 festival su 96. Sembra essersi avviato un processo di concentrazione dei contributi su un numero ristretto di manifestazioni**

### **Mostre e festival: un appannaggio della sinistra**

Cominciamo con una condivisa verità: la “grande stagione” dei festival è legata agli anni Sessanta e soprattutto Settanta, quando le mostre, attraverso un’interessante scelta culturale, facevano conoscere un cinema che non era visibile e che non si poteva vedere in nessun circuito di sala. Quella stagione era incontestabilmente appannaggio della cultura di sinistra, che si muoveva – almeno su questo fronte – compatta in buona parte del mondo occidentale. Oggi questa funzione è inficiata, oltre che dalla frammentazione della sinistra, dall’esplosione del mercato dell’home video e dei canali satellitari, dalle riviste di settore e dalle infinite possibilità che il web offre e che gli ha sottratto l’*élan vital* di bergsoniana memoria. Purtroppo i festival sopravvivono numerosi, e benché vivano zoppi del loro pubblico non riuscendo più a dare visibilità alle cose che proiettano, si stanno trasformando in una sorta di circuito chiuso ad uso e consumo di iniziati (rimasti di sinistra)

**I festival si stanno trasformando in una sorta di circuito chiuso ad uso e consumo di iniziati (rimasti di sinistra)**

Una, dieci, cento rassegne

e consumo di *iniziati* (rimasti di sinistra). Oppure il loro opposto: si trasformano in piazze fortemente spettacolari per anteprime diventando il luogo di lancio di un film, dove le grandi produzioni invece di affittare l'Hotel de Russie e fare intervistare Robert de Niro dai giornalisti, lo portano al festival ottenendo un analogo risultato in termini di cassetta e risparmiando parecchio. È la nuova formula del festival mondano inaugurato dall'era veltroniana, ben consapevole che un festival spettacolare conta più di Frattocchie e Botteghe Oscure messe insieme. D'altronde che i festival non servano più ai film, ma a rafforzare l'immagine di qualcuno/qualcosa è chiarissimo: al Roma Film Fest 2006 il premio al miglior film è andato al russo "Izobrajaya Zhertyv - Playing the Victim" di Kirill Serebrennikov, mai uscito nelle sale italiane.

### **Festival minori: una carrellata**

Sgombrato il campo da questa ambiguità, addentriamoci allora nell'autoreferenziale mondo dei festival minori, che pullula spesso di finanziamenti (anch'essi minori, e poi frastagliati fra Comuni, Provincie, Regioni, fondazioni, banche, enti locali, etc.) e cerchiamo di capire da chi sono gestiti e a quale corrente politica appartengono. Non li citeremo tutti, ma almeno una significativa percentuale, come un sondaggio, fra gli oltre 150 citati da *Italian film show*.

Partiamo da Cortissimo, sede Milano, diretto da Maurizio Totti e Savinio Cesario, rispettivamente direttori anche di Colorado Film e Maidireweb. Il loro è un concorso europeo del micrometraggio comico rivolto a opere di video e multimediali della durata non superiore ai 90 secondi che, per le varie categorie, si vedono assegnare il cactus d'oro e 3mila euro. Sono bravi, non c'è che dire. Totti, produttore cinematografico, amministra e gestisce quattro società nell'ambito dell'entertainment, dello spettacolo e dell'editoria. Nel

**Il mondo  
dei festival  
minori pullula  
spesso di  
finanziamenti.  
Cortissimo,  
sede Milano,  
concorso  
europeo del  
micrometraggio  
comico**

Una, dieci, cento rassegne

1986 insieme agli amici Gabriele Salvatores e Diego Abatantuono ha fondato la Colorado Film con cui ha prodotto diversi lungometraggi, tra i quali *Puerto Escondido*, *Sud*, *Viva San Isidro!*. Fra le sue società c'è la "Colorado Cafè", un appuntamento "live" con la comicità, dove Diego Abatantuono, quale direttore artistico, presenta e conduce le performance sia di comici emergenti e nuovi talenti, che di nomi più noti del cabaret italiano. Molti lo avranno visto trasmesso su Italia 1. Cesario, musicista, invece, è l'anima di Maidireweb, un sito di grande successo grazie alla Gialappa's Band. Ha composto le sigle di *Mai dire gol*, le canzoni che canta Olmo, suona con Crozza ed è il motore di *Olmo and his friends*: un disco per il quale la Gialappa's Band si è tanto raccomandata chiedendo di acquistarlo perché «non è un disco come tutti gli altri, è diverso. Perché è stato prodotto con un solo obbiettivo: aiutare Emergency». Come dire: non è un'operazione commerciale, «semmai un gesto politico e di impegno sociale». C'è poi Arcipelago, sede Roma, il festival internazionale di cortometraggi e nuove immagini in progress "il cui scopo è ricercare e recepire a livello internazionale le spinte più originali all'interno dei formati audiovisivi fuori standard, a cominciare dai cortometraggi fino al digitale". Nato nel 1992 per volontà dei giornalisti e critici cinematografici Bo, Martina e Forleo, *Arcipelago* (denominazione metaforica introdotta tre anni dopo per individuare tante piccole isole di varie forme e dimensioni: i corti) rappresenta una vera e propria vetrina per le nuove leve, destinate a essere, anche se molto difficilmente, il ricambio generazionale di quella che è definita la "dinastia dei grandi maestri". Diretto da Stefano Martina, 47 anni, ex *Paese Sera*, collaboratore di Kataweb cinema, Ciak, Filmmaker e dal 1999 al 2001 consulente della Mostra del Cinema di Venezia per la sezione Corto Cortissimo, Arcipelago si è arricchito alcuni anni fa con la sezione *VideoRome*, concorso a tema per videomaker romani, organizzato in collaborazione con la

**Arcipelago,  
sede Roma,  
il festival  
internazionale  
di cortometraggi  
e nuove  
immagini  
in progress**

Una, dieci, cento rassegne

Mediateca e l'Istituzione Biblioteche Centri Culturali del Comune di Roma. Storica la chiusura del festival 2003 con la proiezione del documentario *Il disco del mondo*, realizzato da Walter Veltroni e Malfatto (e a sua volta tratto dall'omonimo libro scritto dal sindaco romano sempre nel 2003), sulla figura di Luca Flores, musicista jazz scomparso prematuramente qualche anno fa e adesso pronto a sbarcare al cinema impersonato dal bel Kim Rossi Stuart per la regia di Riccardo Milani.

**Bellaria, provincia di Rimini, al Bellaria film festival: film documentari a carattere sociale**

Ma andiamo oltre, andiamo a Bellaria, provincia di Rimini, al Bellaria film festival diretto dalla triade Antonio Costa, Morando Morandini e Daniele Segre. Quest'ultimo è docente di regia alla Scuola Nazionale di Cinema di Roma e fra i suoi film documentari a carattere sociale si ricordano quello

sui delegati sindacali della Cgil (*Partitura per volti e voci*, 1991), sui minatori del Sulcis (*Dinamite*, 1994), sui sieropositivi e malati di aids (*Come prima, più di prima, t'amerò*, 1995). Ha anche testimoniato su celluloido la chiusura dell'*Unità* nel Duemila. Morandini è autore e curatore di numerosi volumi di storia del cinema, tra cui la *Storia del cinema* edita da Garzanti nel 1998 (con Goffredo Fofi e Gianni Volpi), ma il suo nome è indissolubilmente legato al *Dizionario dei film* pubblicato a cadenza annuale da Zanichelli. Nel 2004 fonda a Levanto, in collaborazione con il Comune, il *Laura Film Festival*, in onore della moglie scomparsa.

Uomo da festival a tutto tondo è invece Felice Laudadio (ex di Venezia, Taormina e Saint Vincent), fondatore del romano Europa Cinema, il focus sul cinema europeo giunto alla 24.ma edizione e da quest'anno dedicato alla cinematografia di un solo Paese. Si

**Romano Europa Cinema, il focus sul cinema europeo giunto alla 24.ma edizione**

comincia con la Spagna. Laudadio nasce come giornalista e dal 1974 all'83, prima a Milano poi a Roma, è inviato culturale, caposervizio spettacoli e critico cinemato-

Una, dieci, cento rassegne

grafico, televisivo e teatrale dell'*Unità* e collaboratore di *Rinascita* dal 1975 all'85. Dal 2003 dirige anche il Premio Federico Fellini per il cinema italiano, da lui fondato e dal 2006 collabora con il veltroniano Roma Film Fest. Il festival più "piacione" dei maitre à penser di sinistra si tiene però a inizio estate nella rossa Capalbio. Si tratta del Capalbio Cinema, fondato da Stella Leonetti e diretto da Tommaso Mottola con il patrocinio della fondazione Italia-Cina, della Fondazione Monte dei Paschi di Siena e il contributo di Mbac, Regione, Provincia e Comune. Giovanna Melandri lo ha definito «un punto di riferimento per un settore che auspica sempre più ricco di nuovi talenti». Qualche spunto: il Capalbio cinema short film festival si tiene a Roma, Maurizio Nichetti premia i corti di animazione, la giuria internazionale dello scorso anno era composta da: Laura Delli Colli, Iaia Forte, Jonathan Harr, Mona Hoel, Piero Maccarinelli, Sebastiano Maffettone, Nada Malanima, Oscar Cosulich. Quest'ultimo, peraltro, oltre che critico cinematografico, è direttore, assieme a Giulietta Fara, del bolognese Future Film Fest, il più importante evento italiano dedicato all'animazione e agli effetti speciali che si tiene, dal 1999, ogni gennaio. I due direttori hanno inoltre ideato il Future Film Festival Digital Award, un premio che ogni anno viene assegnato da una giuria internazionale di giornalisti direttamente alla Biennale del Cinema di Venezia. Come promozione del premio e delle attività del Future Film Festival ogni anno viene allestito uno spazio al Lido. Come dire: un'interessante sinergia. E a tal proposito ne va segnalata anche un'altra, quella fra CinemAmbiente e Legambiente e fra quest'ultima e il Clorofilla Film festival di Festambiente. D'altronde, in questi anni di consapevolezza e allarme ambientale, non potevano mancare dei festival a tema. La parte del leone, in termini di programmazione, la fa Torino

**Il festival più "piacione" dei maitre à penser di sinistra si tiene però a inizio estate nella rossa Capalbio**

**Bolognese Future Film Fest, il più importante evento italiano dedicato all'animazione e agli effetti speciali**

Una, dieci, cento rassegne

con cinemAmbiente di Gaetano Capizzi, che già lo scorso anno aveva proiettato in anteprima *An inconvenient truth* il film ecologista di Al Gore che a marzo ha vinto l'Oscar come miglior documentario. Nato a Torino nel 1998 con l'ambizione di far crescere attraverso il cinema la cultura dell'ambiente, il festival "vuole essere anzitutto festival nel senso di festa, dove vedere i migliori film dell'anno a tematica ambientale seguire retrospettive e omaggi a grandi documentaristi, assistere a dibattiti e a momenti di riflessione". Insomma, un mix del vecchio e nuovo modo di coniugare politica e spettacolo, che già da alcuni anni vede la presidente della Regione Mercedes Bresso sul palco degli invitati, anche in veste di premiante. Saldo il legame con Legambiente, rappresentato dal premio cinemAmbiente-legambiente che, a sua volta, sponsorizza un proprio festival *ad hoc*, il Clorofilla film per l'appunto, in seno a Festambiente, appuntamento interamente dedicato alle tematiche ecologiche. Il festival tocca un po' di tutto: alimentazione, salvaguardia del patrimonio ambientale e culturale, innovazioni tecnologiche, tutela delle tradizioni e culture locali, solidarietà, divertimento, musica, spettacolo e anche cinema, avvalendosi in questo caso della collaborazione artistica di Riccardo Milani, il regista che sta girando con Kim Rossi Stuart il film tratto dal libro di Walter Veltroni.

**Torino con  
cinemAmbiente  
ha l'ambizione  
di far crescere  
attraverso  
il cinema  
la cultura  
dell'ambiente**

### **La guerra delle mostre tra Roma e Venezia e tra Roma e Torino**

Sempre restando a sinistra, è sotto gli occhi di tutti la guerra di celluloidi fra Roma e Venezia e fra Roma e Torino. In quest'ultimo caso il casus belli è noto: Steve della Casa e Alberto Barbera, ex discepoli del critico Gianni Rondolino (maître à penser della cinematografia piemontese), detronizzano il maestro di un tempo, e i suoi due discepoli, Roberto Turigliatto e Giulia D'Agnolo Vallan, del tutto estranei al nuovo corso della cinematografia mediati-

Una, dieci, cento rassegne

ca inaugurato dal festival di Roma di Walter Veltroni. Barbera e Della Casa sanno che per esautorare il maestro bisogna tirar fuori dal cilindro un nome irresistibile. Ed ecco che, dopo ripetute profferte, arruolano Nanni Moretti, che a sua volta porta con sé Emanuela Martini, condirettore del Bergamo film meeting. Come dice il brillante Luca Telese dalle pagine de *Il Giornale*, direte: ma la politica che c'entra? «C'entra, c'entra. In primo luogo perché il primo a puntare l'indice contro la nomina è il quotidiano comunista *Il Manifesto*: senza l'assenso dei tre assessori di centrosinistra l'operazione non sarebbe stata possibile. Ma c'entra anche perché con questo colpo – quatto quatto – rientra in scena sulla ribalta nazionale, il grande emergente del centrosinistra piemontese, l'unico uomo che potrebbe fronteggiare Walter Veltroni in una possibile guerra per la nomination della Quercia e la leadership del partito democratico: il sindaco di Torino Sergio Chiamparino. Il cinema è come una scuola quadri più un minculpop, è soldi-più-egemonia, e Veltroni – nel tempo in cui Prodi e suoi ministri sono fischiati ovunque – è il primo politico italiano che fa il tutto esaurito (a pagamento) per una lezione sulla politica tutta intessuta di video e film. Ecco perché Francesco Rutelli si trincerò a difesa di Venezia (garantendo che il nuovo Palacinema si farà) e fa le sue «più forti congratulazioni a Moretti». Ed ecco perché in una città risanata, in cui a Natale invece delle luminarie il centro era affollato di installazioni visive degli artisti trendy, in cui il sindaco ha già messo su un comitato Torino 2011 per il 150ennale dell'Unità d'Italia (!!!), strappare Nanni a Roma conta come un tempo portare via Van Basten al Milan. Dice Chiamparino: “Nanni è l'uomo giusto per reggere la competizione con Roma”. E Veltroni: “L'Italia è un grande sistema in cui ci sono anche dei derby affascinanti”. Parlano di calcio, cinema o di politica?».

**La guerra di celluloidi fra Roma e Venezia e fra Roma e Torino**

**A Torino Nanni è l'uomo giusto per reggere la competizione con Roma**

Una, dieci, cento rassegne

Ma andiamo oltre, e scorriamo a volo d'uccello altri festival e altri nomi. Tanto pesca che ti pesca una cosa sembra assai chiara: i festival virano tutti fortemente a sinistra e si aiutano e sostengono spesso l'un l'altro, invitandosi a vicenda, presentando manifestazioni parallele, mettendo sui loro siti i loghi di altre manifestazioni. Come Immaginarina, il festival internazionale del cinema gay lesbico promosso a Bologna dall'associazione Visibilia lesbica separatista, e il festival del cinema gay di Torino, diretto da Giovanni Minerba (da "Sodoma ad Hollywood" il titolo dell'ultima rassegna), che dopo alcune polemiche ha visto buona parte della sinistra tassarsi per rimpinguare i 2mila

**Immaginaria,  
il festival  
internazionale  
del cinema  
gay lesbico  
promosso  
a Bologna**

euro negati dalla Consulta provinciale degli studenti. Cambiamo regione, scendiamo a Giffoni Valle Piana (Salerno) e diamo una sbirciatina al Giffoni film festival diretto da Claudio Gubitosi, nominato recentemente consigliere della società Filmitalia (diretta da Irene Bignardi) dal ministro Rutelli. Il

Giffoni è un festival dedicato al cinema per ragazzi e non si rischia l'esagerazione affermando che, nel suo genere, è primo al mondo. Veltroni lo ama molto già da quando era

**Il Giffoni  
è un festival  
dedicato  
al cinema  
per ragazzi**

ministro dei Beni Culturali e il ministro Rutelli, solo poche settimane fa, è intervenuto all'Auditorium di Roma per una serata di gala in onore del Gff. La lista (e le sinergie), se si va a vedere, non riservano particolari sorprese, nel senso che vanno tutte

nella stessa direzione. Vale anche per il Taormina film fest, silurato dal suo sponsor di sempre, la Bnl (che ha traghettato su Veltroni), e che si è ben riposizionato con la Nokia. Il suo neo direttore artistico è l'americana Deborah Young, critico cinematografico di punta di *Variety* e membro permanente insieme a Mario Monicelli, Suso Cecchi D'Amico e Giuliano Montaldo del Premio Flaiano a Pescara. Un sodalizio dal marchio inconfondibile.

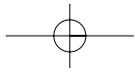
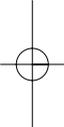
E sempre parlando di sinergie vale la pena segnalare quelle messe a segno dal Roma Film Fest. Nel Comitato di

Una, dieci, cento rassegne

fondazione, infatti, di cui il sindaco Veltroni è presidente, oltre a Davide Croff della Biennale di Venezia (cosa che ha fatto non poco perdere le staffe a Massimo Cacciari) c'è il governo di destra, nella persona di Gianni Letta, e ci sono le istituzioni di sinistra, nelle persone del presidente provinciale Enrico Gasbarra e del governatore regio-

**La lista  
(e le sinergie)  
non riservano  
particolari  
sorprese,  
nel senso  
che vanno tutte  
nella stessa  
direzione**

nale Piero Marrazzo. C'è il presidente della Camera di Commercio. C'è la Confindustria con Luca Cordero di Montezemolo. C'è l'imprenditoria romana con Francesco Gaetano Caltagirone e con Giovanni Malagò. Ci sono l'architetto dell'Auditorium, Renzo Piano, e la nobiltà cinematografica di Ettore Scola. La lista è interminabile. Tra il Comitato, il Consiglio direttivo e il Comitato scientifico si rintracciano *Panorama* (col direttore Pietro Calabrese), *l'Espresso* (con il critico Mario Sesti), la *Repubblica* (con la critica Irene Bignardi, ex direttrice del Festival di Locarno, oggi presidente di FilmItalia), il *Sole 24 Ore* (col presidente Innocenzo Cipolletta), *l'ApCom* (col direttore Antonio Calabrò), *Ciak* (col direttore Piera Detassis, che oltre la rivista dirige il festival del cinema di Tavolara). C'è ancora Venezia, con Giorgio Gosetti, ex braccio destro di Gillo Pontecorvo. C'è un mondo intero con Felice Laudadio. C'è Torino con l'ex direttore del Film Festival, Stefano Dalla Casa e anche la Comunità di Sant'Egidio col portavoce Mario Marazziti. Come dire: lo spettacolo continua.



# 5

---

L'egemonia del Pci  
*Da Togliatti al '68 e oltre:  
come la sinistra e i suoi chierici hanno  
conquistato il potere nel cinema*

**D**al neorealismo al finanziamento pubblico. È scoppiata a sinistra la guerra del cinema. In un territorio occupato dai progressisti di tutte le sfumature, i “direttori d’orchestra” hanno cominciato a bisticciare di brutto. La miccia è stata accesa da Walter Veltroni, l’uomo politico che ormai da tempo è diventato il *dominus* anche nel mondo della celluloide. Il primo antagonista che ha trovato è stato il sindaco di Venezia, Massimo Cacciari, a cui ha tentato di scippare il primato nelle Feste del Cinema, dando vita ad un appuntamento romano proprio a ridosso di quello che storicamente si tiene in laguna. Sotto traccia, però, c’è una lite meno rumorosa ma più importante: è la sfida che contrappone l’attuale sindaco di Roma all’ex sindaco di Roma. Il match vero per il primato è fra Veltroni e Francesco Rutelli. Il ministro dei Beni Culturali infatti cerca di ritagliarsi un suo potere, di sottrarre all’amico rivale un pezzo di quel territorio tanto utile all’immagine e al consenso. È guerra dunque. Mao avrebbe detto che si tratta di un “conflitto in seno al popolo”, visto che è uno scontro tutto interno alla sinistra. A gareggiare sono oligarchie la cui egemonia in questo campo viene da lontano.

La storia del rapporto privilegiato fra Pci e cinema inizia nell’immediato dopoguerra quando però gli intellettuali togliattiani trovano nella Dc un avversario che li fronteggia con efficacia

## L'egemonia del Pci

La storia del rapporto privilegiato fra Pci e cinema può essere divisa in tre fasi. Inizia nell'immediato dopoguerra quando però gli intellettuali togliattiani trovano nella Dc un avversario che tiene bene il campo, che li fronteggia con efficacia. Chiesa, parrocchie, nonché il sottosegretario Giulio Andreotti impediscono la costruzione di una egemonia comunista vera e propria.

Nella seconda fase, quella che abbraccia l'intero decennio degli anni Sessanta, si realizza una progressiva conquista di posizioni da parte dell'intelligentia comunista. In questo periodo è tutto un fiorire di pellicole sovrabbondanti di bandiere rosse al vento, che testimoniano di una continua ideologizzazione di pezzi crescenti della cinematografia. Anche il Psi si giova di questo spostamento a sinistra e acquisisce, grazie a qualche brillante intuizione, un ruolo importante nel mondo della celluloide. Chi invece inizia a perdere colpi è la Dc.

Il '68 è una data fondamentale un po' ovunque, in Europa come negli Usa. In Italia ha un peso particolarmente rilevante nella costruzione dell'egemonia comunista nello spettacolo. Gli effetti della supremazia rossa diventano sempre più evidenti con il passare del tempo. A partire infatti dalla metà degli anni Settanta inizia una crisi verticale del cinema nostrano e, dentro questa crisi, si consolida il potere del Pci. Si tratta di quella che potremmo definire la terza fase nella conquista, caratterizzata da una presenza nell'agone anche del craxismo, che cerca di ostacolare la vittoria comunista. I socialisti soccomberanno, mentre i democristiani avevano già perso. Ad un certo punto, in questo processo, si inserisce il fenomeno Veltroni che riesce a chiudere il cerchio del potere. Il giovane dirigente comunista, nel 1989, diventa l'artefice di una campagna con al centro la parola d'ordine "Non si interrompe un'emozione". Il peccato mortale che viene indicato a tutti gli addetti, ai lavoratori, agli appassionati, al pubblico del cinema è quello di

**Ad un certo punto, in questo processo, si inserisce il fenomeno Veltroni che riesce a chiudere il cerchio del potere**

## L'egemonia del Pci

piazzare la pubblicità nel bel mezzo del film. I peccatori sono le tv commerciali. Anzi, a ben guardare, c'è un solo peccatore: Silvio Berlusconi. Trovato lo slogan efficace e individuato il nemico, un Walter Veltroni ormai rampantissimo riesce a organizzare contro gli spot la grande maggioranza degli addetti ai lavori, che già individuavano la tv commerciale come la grande colpevole dello svuotamento delle sale cinematografiche. Ed è così che all'apice di un crisi gravissima della nostra cinematografia, registi, attori, sceneggiatori, intellettuali e altro si trastullano con il problema degli spot, anzichè cercare di individuare le ragioni vere del crollo quantitativo e qualitativo. Il veltronismo si

**Il veltronismo  
si caratterizza  
da subito  
per riuscire a  
dirottare contro  
un nemico  
la rabbia  
e l'impotenza  
di un mondo  
ormai in  
caduta libera**

caratterizza da subito per riuscire a dirottare contro un nemico la rabbia e l'impotenza di un mondo ormai in caduta libera, che non sa analizzare e tantomeno risolvere i propri problemi. Nasce in quel momento il primo nucleo dell'antiberlusconismo che è parte costitutiva dell'ideologia della sinistra negli anni Novanta. Veltroni diventa l'uomo chiave della terza fase dell'egemonia del Pci-Pds-Ds sul mondo del cinema. È un capito-

lo ancora, almeno in parte, da scrivere. Ha infatti a che fare con la cronaca politica e culturale di questo decennio.

Le due fasi egemoniche precedenti sono invece ormai materia di studio. Ed è sorprendente come nella ricchissima letteratura sul cinema degli anni Quaranta, Cinquanta, Sessanta e Settanta sia molto trascurata l'analisi dei rapporti fra mondo della celluloide e Pci. Più indagato risulta invece, e certo non a caso, il ruolo avuto dalla Chiesa, dalla Dc e in particolare da Andreotti.

### **Il cinema, il fascismo e i "redenti"**

Molti fra registi, sceneggiatori, critici che fecero grande il cinema italiano nel dopoguerra non nascono dal nulla. Parecchi di loro avevano avuto un ruolo anche durante il Ventennio: alcuni erano stati fascisti, altri semplicemente conformisti. Fra questi il nome più illustre è sicuramente

## L'egemonia del Pci

quello di Roberto Rossellini. È lui a girare il film capolavoro sulla Resistenza: *Roma città aperta*. Ebbene, il regista romano che scriveva nell'estate del 1944 la sceneggiatura della storia di Maria Teresa Gullace e di Don Morosini, un anno prima, nel 1943, aveva ancora una volta messo al servizio del regime il suo straordinario genio artistico. Nel giugno di quell'anno, infatti, usciva al cinema Odeon di Milano *L'uomo della croce*, terzo ed ultimo appuntamento della trilogia di guerra di Roberto Rossellini, di cui facevano parte *La nave bianca*, che aveva fatto la sua apparizione negli schermi nell'ottobre del 1941, e *Un pilota ritorna* uscito nell'aprile del 1942.

La conversione del grande regista era stata dunque rapidissima tanto che *Roma città aperta* e *L'uomo della croce* presentavano alcune costanti nella trama e nei personaggi. La più clamorosa riguardava la figura del sacerdote. Se nel capolavoro antifascista l'eroe era Don Morosini, nella pellicola filofascista si puntava ugualmente come protagonista sulla figura di un religioso: questa volta si trattava di un cappellano dell'esercito, che sceglieva eroicamente di sacrificarsi in nome della patria e di Mussolini.

Ancor più interessante è il dibattito che si aprì intorno a *Un pilota ritorna*, terzo film della trilogia bellica, prodotto dall'Acì, di cui era responsabile direttamente il figlio del duce. Giuseppe De Santis recensì questa pellicola sulla rivista *Cinema*, di cui era direttore lo stesso Vittorio Mussolini, deprecando che l'opera rosselliniana non avesse raggiunto l'obiettivo di essere una vera opera di propaganda del regime. Alla sceneggiatura de *Un pilota ritorna* aveva collaborato anche Michelangelo Antonioni, che nei suoi scritti sul *Corriere padano* e su *Primato* inneggiava alle proposte del fascistissimo ministro Pavolini a favore della cultura nazional popolare. Questi furono solo alcuni, forse i più illustri, fra i nomi di registi e sceneggiatori che in pochi mesi cambiarono radicalmente le proprie posizioni politiche. Si potrebbe andare avanti citando Carlo

**Registi  
e sceneggiatori  
in pochi mesi  
cambiarono  
radicalmente  
le proprie  
posizioni  
politiche**

## L'egemonia del Pci

Lizzani e i fratelli Puccini. Su *Primato*, la rivista di Bottai, scrivevano intellettuali ancora legati al regime, ma anche uomini di cultura che ne avevano già prese le distanze. C'erano infatti gli Alicata, i Trombadori, i Giaime Pintor. E Guttuso in un articolo di molti anni dopo, apparso su *l'Europeo*, sosteneva che sia lui che Visconti avevano sfornato le loro opere migliori sotto il fascismo. Il regista aveva infatti girato nel 1942 *Ossessione*, la cui sceneggiatura era di Mario Alicata, che diventerà uno dei più importanti dirigenti comunisti.

Nel gruppo antifascista romano, la cui storia viene raccontata nel *Lungo viaggio* di Zangrandi, c'erano numerosi uomini di cinema. Alcuni di questi rimasero sino al 1941 veri e propri apologeti del regime, nonchè dell'antisemitismo. Gianni Puccini, critico molto importante, che nel periodo badogliano dirigerà la rivista *Cinema*, nel 1941, scriveva in termini entusiastici del film antisemita *Suss l'ebreo*. La pellicola raccontava la storia di un finanziere semita che offre un aiuto al duca del Wurtemberg ma contemporaneamente ne tradisce la fiducia per acquisire grande potere. È un truffatore, un uomo avido, un imbroglione, uno stupratore che costringe la giovane vittima al suicidio. Il popolo venuto a conoscenza delle atrocità compiute da Suss, lo condanna a morte e poi procede alla cacciata degli ebrei dalla città. Sempre nello stesso anno Gianni Puccini, a conclusione di un giro negli stabilimenti cinematografici tedeschi a cui partecipano tutti i più grandi critici italiani (da Filippo Sacchi del *Corriere della Sera* a Sandro De Feo del *Messaggero*, da Mario Dromo della *Stampa* a Ercole Patti del *Popolo di Roma*, da Fabrizio Sarzano del *Giornale d'Italia* a Arnaldo Frateili della *Tribuna*), pubblicherà su *Cinema* ben quattro articoli, compiacendosi per l'"organizzazione gigantesca ma piena di coraggio e di elasticità nei confronti degli uomini". Spiega inoltre che la cinematografia nazista e razzista rappresenta "il sangue giovane", "il fresco momento" e la "risoluta efficienza". E non ha dubbi nell'indicarla come un modello da imitare a livello internazionale, dal momento che "scoppia di energia".

## L'egemonia del Pci

Carlo Lizzani, anche lui esponente del gruppo antifascista romano, futuro regista de *Il processo di Verona* e di *Mussolini ultimo atto*, nonchè futuro intellettuale organico al Pci, su *Roma fascista* nel maggio del '42 recensisce in modo entusiastico *Suss l'ebreo*. Nel gennaio dello stesso anno – sempre sulla stessa rivista – definisce il cinema “un’arma di propaganda in mano allo Stato totalitario che deve esserlo sempre di più”. Per questo esorta a “un perfezionamento ancora maggiore degli ordinamenti politici”. Nel senso di un ancor più energico “accentramento”, in modo di fare del cinema “un’arma valida, oltre che un’opera di aperta propaganda”, adatta soprattutto “a un compito di educazione e sensibilizzazione del popolo da attuarsi in limiti di tempo e di spazio sino a esigere un controllo di quest’arma totalitario e però agilmente articolato in profondità ed estensione”.

**Renzo De Felice:**  
**“Molti dei passaggi all’antifascismo avvennero con una naturalezza che denota una notevole affinità culturale fra il fascismo di prima e il loro successivo antifascismo e comunismo”**

Sono questi solo alcuni esempi del cambiamento repentino di molti intellettuali fascisti, sapientemente raccontati da Mirella Serri nel suo bel libro *I Redenti*. Non si tratta qui di appiccicare a chi ha cambiato idea la rozza etichetta del voltagabbana: è probabile che ci fu chi lo fece per puro interesse personale, ma anche chi scelse per autentica convinzione. Renzo De Felice dà un giudizio molto penetrante sulle loro rapide conversioni: “Molti dei passaggi all’antifascismo (non ci riferiamo qui a quelli meramente opportunistici) degli intellettuali più giovani e di molti gufini avvennero con una naturalezza che denota una notevole affinità culturale e psicologica di fondo e una continuità fra il fascismo di prima e il loro successivo antifascismo e comunismo, e fa pensare non tanto a una rottura culturale quanto a una perdurante fedeltà a una visione del mondo e della politica prima cercate di realizzare attraverso il fascismo poi attraverso l’antifascismo”.

Zeffirelli in una celebre intervista al *Corriere della Sera*,

## L'egemonia del Pci

parlando delle simpatie verso il Pci di alcuni fra i più geniali registi italiani, a partire dal suo maestro Luchino Visconti, disse: "Quelli erano comunisti quanto lo era mio zio arciprete". Da che cosa nasceva questa convinzione? Scaturiva forse dal fatto che Zeffirelli pensava che ad una serie di intellettuali convenne, subito dopo la liberazione, intrattenere buoni rapporti con i comunisti? Che in molti si persuasero che quella era la strada maestra per entrare a far parte della schiera dei redenti? È molto probabile che tutto ciò ebbe un peso nei comportamenti di molti. È del tutto certo che nel cinema non ci fu alcuna forma di epurazione e che tutti, anche i più compromessi col fascismo, ripresero a lavorare

**Neorealismo e politica**

Il neorealismo è stata una stagione straordinaria del cinema italiano. Tre ne sono gli autori indimenticabili, quelli che hanno segnato profondamente la storia della cultura: Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica. La poetica del neorealismo non nasce da un progetto

**Tre sono gli autori indimenticabili del neorealismo: Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica** comune di questi registi, ma piuttosto trae spunto dal bisogno di raccontare, di gridare la tragedia di un paese uscito sconfitto e distrutto dalla guerra. Un paese povero e umiliato che sa essere eroico e che impara l'arte dell'arrangiarsi. La macchina da presa racconta le gesta di questa quotidianità drammatica: un'elegia di dolore e di speranza. Il film capolavoro del neorealismo è

sicuramente *Roma città aperta*. Raccontano che la grande Ingrid Bergman, allora una delle più titolate giovani star di Hollywood, dopo averlo visto scrisse a Rossellini. Nella lettera chiedeva al regista se voleva lavorare con un'attrice che in italiano sapeva dire solo "ti amo". Una vera dichiarazione d'amore, preludio di un lungo rapporto sentimentale e professionale. La geniale capacità innovativa di *Roma città aperta* conquistò il mondo della celluloide d'oltreoceano e anche in Italia piacque sia agli ambienti cattolici e

## L'egemonia del Pci

democristiani (l'eroe era un prete), sia a quelli comunisti per il suo innegabile carattere antifascista. La pellicola costò pochissimo, fu girata molto rapidamente ed ebbe un impatto straordinario. Il suo autore in poco tempo è approdato dall'elogio della guerra fascista a quello della lotta resistenziale. La biografia di Rossellini – come sostiene Gian Piero Brunetta – “si svolge paradossalmente all'insegna della coerenza e della contraddizione, della miseria e della nobiltà, della modestia dei mezzi produttivi e della dissipazione, della genialità e della mediocrità, della fedeltà e del tradimento, della generosità e del cinismo, dell'opportunismo e del senso di libertà, del rispetto profondo di una propria etica stilistica e della vocazione permanente ai passaggi di campo”. Insomma, Rossellini fu un eclettico, un genio creativo inafferrabile, autonomo, e persino sfuggente. Definire la sua appartenenza politica è quasi impossibile. Dei tre grandi del neorealismo è certamente il più distante dal Pci, e gli intellettuali organici nonché i critici togliattiani non gli risparmiarono severe critiche, soprattutto quando si mise a girare film di chiara impronta religiosa: *Il miracolo*, da un soggetto di Fellini, che sarà anche lo sceneggiatore di *Franco*. Tommaso Chiaretti sull'*Unità* stroncò parecchi suoi film, ma il più feroce critico del Rossellini post neorealista fu l'intellettuale marxista Guido Aristarco, uno che oggi definiremmo un opinion maker nel campo dello spettacolo. L'autore di *Roma città aperta* e di *Paisà* fu certamente vicino al mondo e alla cultura cattolica che in quella fase – come vedremo – aveva un ruolo molto importante nel cinema. Alcuni lo definiscono un cattolico moderato, un filodegasperiano, sempre ben attento però a non pestare i piedi all'altra superpotenza nel campo della celluloida e cioè il Pci.

Dopo *Roma città aperta*, Rossellini torna nel 1959, a distanza di ben quindici anni, sulle tematiche resistenziali

**La macchina da presa racconta le gesta di questa quotidianità drammatica: un'elegia di dolore e di speranza**

**Rossellini, dei tre grandi del neorealismo è certamente il più distante dal Pci**

## L'egemonia del Pci

**Luchino Visconti aveva invece in tasca la tessera del partito** con quel bellissimo film che è *Il generale Della Rovere*, attore protagonista Vittorio De Sica, tratto da un racconto di Indro Montanelli. Il fatto che il soggetto risultasse scritto dal giornalista che aveva fatto del-

l'anticomunismo la propria bandiera, la dice lunga sulla sensibilità politica del regista. Ciò nonostante la pellicola non poteva dispiacere al Pci nè tantomeno alla Dc: la Resistenza veniva infatti raccontata come un nuovo Risorgimento, come un agente di unità nazionale. Il protagonista era un eroe anti ideologico e anti retorico che finiva però col sacrificare la propria vita in nome della dignità personale e dell'intero popolo italiano.

Se Rossellini era fra i tre maestri del neorealismo il più lontano dal Pci, Luchino Visconti aveva invece in tasca la tessera del partito. Frequentava Ingrao e Trombadori ed era amico personale di Palmiro Togliatti, sebbene fosse un aristocratico raffinatissimo, i cui prodotti sia teatrali che di celluloidi costavano molto cari. È stato il regista che più di ogni altro ha alimentato il sogno che l'arte fosse uno strumento privilegiato per cambiare la società. Visconti realizzò *Ossessione* – come detto – nel 1942, quando il regime non era ancora entrato nella fase terminale della sua crisi. Nel 1948 girò in Sicilia *La terra trema*, tratto dai *Malavoglia*, con due aiuti registi che diventeranno pilastri del cinema italiano: Francesco Rosi e Franco Zeffirelli. La pellicola, che doveva essere un momento fondante dell'estetica rivoluzionaria, venne iniziata nonostante gli esigui finanziamenti, messi a disposizione direttamente dal Pci e naturalmente dalla Carlo Erba (l'azienda di famiglia). Poco prima delle elezioni del 1948 e della dura sconfitta del Fronte popolare – secondo il racconto di Zeffirelli – non c'era più una lira per pagare le maestranze. E fu così che Visconti, l'amico dei comunisti e dei sindacati, finì col non riuscire a pagare gli operai che lavoravano alla produzione e con l'essere bersaglio delle loro proteste. A quel punto fu costretto ad iniziare una vera e propria questua per trovare i soldi necessari. E qui sta la sorpresa. Chi finanziò il com-

## L'egemonia del Pci

pletamento della pellicola più rivoluzionaria mai prodotta? Batti e ribatti, intervenne Salvo D'Angelo, un siciliano coltissimo, un architetto e un musicologo di grande qualità, un uomo però vicino alla Dc, un ricco borghese. Era paradossale che il regista più rosso venisse tolto dai guai in cui si era cacciato da un amico di De Gasperi. Visconti all'inizio non sapeva se accettare o no quei soldi e fu Palmiro Togliatti in persona a consigliarlo di prenderli. Una sorta di compromesso storico ante litteram. Tant'è, il film venne terminato grazie ai quattrini di D'Angelo, ma l'opera, fatta per accompagnare il trionfo del proletariato, uscì nel momento della sua più cocente sconfitta. Nell'anno di grazia 1948 quando il "nemico" democristiano raggiungeva il massimo del suo successo. Visconti rimase comunista e, dopo tre anni, girò *Bellissima*. Una storia altamente drammatica al termine della quale la protagonista Anna Magnani, per non vendere l'anima al diavolo capitalista, rifiuta l'ingente somma di due milioni, che gli viene proposta da un produttore cinematografico per scritturare la sua figliuola. Nel 1960, l'aristocratico rosso racconterà infine la condizione operaia in *Rocco e i suoi fratelli*. Questi furono i film "comunisti" di Luchino Visconti, ma non mancarono le opere meno legate alle grandi questioni sociali, quelle in cui si racconta il dramma dell'amore irriso e tradito (*Senso*), o si dipinge l'affresco storico della conquista della Sicilia da parte dei garibaldini (*il Gattopardo*). Il grande regista non smise mai di essere comunista anche se le sue opere col tempo divennero sempre meno impegnate e sempre più decadenti.

Il terzo e ultimo grande del neorealismo era Vittorio De Sica. Anche lui come Rossellini non è stato mai direttamente legato al Pci e alla sinistra. I suoi film però vengono ideati e realizzati in coppia con Cesare Zavattini. E spesso è quest'ultimo, comunista convinto, a dare il segno ad alcune pellicole. Del resto la collaborazione fra intellettuali di ispirazione diversa veniva invocata da un importante scrittore, in alcune

**Vittorio De Sica come Rossellini non è stato mai direttamente legato al Pci e alla sinistra**

## L'egemonia del Pci

fasi anche scenografo, come Elio Vittorini che, sulla rivista da lui diretta, *Il Politecnico*, nel 1945 invitava marxisti, cattolici e idealisti a collaborare per costruire un mondo migliore, più giusto.

La questione però è ancora più complessa. In realtà – e questo vale per tutti i registi – è il neorealismo in quanto tale, aldilà della volontà soggettiva, ad essere oggettivamente alleato del Pci. E sarà lo stesso sottosegretario Giulio Andreotti a farlo notare. L'allora giovane e intelligentissimo uomo politico scrisse infatti una lettera aperta a Vittorio De Sica per affrontare l'argomento. Lo fece, subito dopo l'uscita, di *Umberto D.*, il film in cui un pensionato che prende 18mila al mese ne deve pagare 20mila di affitto. Andreotti con il suo scritto chiese che non si continuasse a raccontare l'Italia come un paese in miseria, popolato di diseredati. La situazione, infatti, non era più quella dell'immediato dopoguerra, il tenore di vita era ormai cresciuto. E non a caso il sottosegretario di De Gasperi scelse di inviare il suo messaggio proprio a Vittorio De Sica, il regista di *Umberto D.* e prima ancora di *Ladri di biciclette* e di *Sciuscià*, l'autore che più di ogni altro ha messo sulla scena le difficoltà economiche e sociali di un'Italia uscita dal conflitto letteralmente a pezzi. Questa rappresentazione, se corrispondeva completamente alle condizioni di vita dell'immediato dopoguerra, diventava meno vera tantopiù ci si allontanava da quella prima, drammatica fase. Ed è così che la Democrazia Cristiana, che pure all'inizio aveva visto di buon occhio il neorealismo, col passare del tempo lo avvertiva sempre più come una spina nel fianco. Quindi la lettera di Andreotti a De Sica, che all'epoca fu interpretata dai più come una forma di pressione indebita, rappresentava anche un richiamo ad aderire di più ai cambiamenti in atto nel nostro paese.

Il neorealismo del resto, se produsse alcuni dei film più belli della cinematografia italiana, opere che vennero riconosciute come grandissime in tutto il mondo, ad un certo punto portò sul mercato prodotti che risultarono essere dei veri e propri flop dal punto di vista degli incassi. I casi più

## L'egemonia del Pci

clamorosi di fallimento furono *La terra trema*, *Umberto D.*, nonché alcune pellicole firmate da Roberto Rossellini. In realtà ai botteghini tiravano film meno osannati, opere lontane dalla cinematografia d'essai ma di sicuro successo. È il caso dei vari *Pane amore e...*, dei Totò in tutte le salse, dei *Peppone* e *Don Camillo*, ma anche di alcune pellicole mitologiche e della saga dei Maciste. La Dc e il sottosegretario Andreotti avevano come alleato nella critica a certo neorealismo sua maestà il pubblico. Da un certo momento in poi furono gli italiani a non volersi più rispecchiare nelle pellicole che più drammaticamente descrivevano la loro miseria. Preferivano non guardarla in faccia. E se proprio bisognava farci i conti, era meglio riderci su o dimenticarla. A riempire le sale cinematografiche, oltre a questi film "minori" agli occhi della critica, ci pensavano poi le pellicole americane che avevano ormai sfondato anche sul mercato italiano

**La Dc e il sottosegretario Andreotti avevano come alleato nella critica a certo neorealismo sua maestà il pubblico**

### Il cinema fra Andreotti e Togliatti

Nel dopoguerra la ripresa cinematografica va di pari passo con quella economica e tira parecchio. Nel 1948 c'erano già 6.500 sale cinematografiche, a queste ne andavano aggiunte alcune migliaia, di cui 2-3 mila direttamente gestite dalle parrocchie, segno dell'ampiezza della presenza cattolica. Nel 1958 le sale cinematografiche diventarono 10.000 e quelle parrocchiali superarono le 5.000. In questi anni i soldi spesi per andare a vedersi un film sono percentualmente tantissimi: fra il '38 e il '48 si verifica un incremento di biglietti venduti del 75%. Di più: l'anno successivo, su 70 miliardi incassati per gli spettacoli, quasi 54 vanno al cinema. Questi i dati sul fronte della distribuzione e del consumo. Ma la crescita è dirompente anche dal lato della produzione. Ecco qualche dato: nel 1945 i film prodotti sono in tutto 25, nel '46 passano a 62, nel '47 a 67, 54 nel '48, 94 nel 1949. E

**Fra il '38 e il '48 si verifica un incremento di biglietti venduti del 75%**

## L'egemonia del Pci

**Si tratta di un boom che ha molte ragioni: dall'economia che cresce, alla diffusione della scolarizzazione**

da allora sempre numeri a tre cifre sino a raggiungere i 201 del 1954. Si tratta di un boom che ha molte ragioni: dall'economia che cresce, alla diffusione della scolarizzazione. Certamente però i due grandi partiti di massa, Pci e Dc, accortisi dell'enorme presa che ha la cinematografia su una platea

sempre più vasta, si impegnano in prima persona, e nei rispettivi ruoli, a svilupparla e a farsela amica. Sono queste le due forze politiche che per prime comprendono la capacità egemonica della macchina da presa. Nel Pci, intellettuali come Carlo Salinari, Antonello Trombadori, Mario Alicata, nonchè dirigenti quali Pietro Ingrao e lo stesso Palmiro Togliatti partecipano al dibattito culturale sui film che escono, sul ruolo della cinematografia e sul suo sviluppo. Carlo Salinari arriverà a fare una relazione al Comitato centrale comunista nel 1951 proprio su questi argomenti. I dirigenti del Pci coltivano rapporti diretti sia con alcuni importanti registi che con sceneggiatori, attori e critici. Il mito sartriano dell'intellettuale *engagé* (impegnato) li aiuta a cementare questa collaborazione. Ed è così che una fetta consistente della cinematografia italiana entra nell'orbita comunista. D'altronde, in quel periodo storico l'egemonia del Pci sulla cultura era già abbastanza estesa: il cinema

**Il cinema era una sorta di capofila nel reclutamento degli intellettuali organici**

non solo non faceva eccezione, ma era una sorta di capofila nel reclutamento degli intellettuali organici. Se Togliatti e compagni avevano un peso rilevante all'interno del mondo della celluloide, la Dc fu altrettanto presente. Innanzitutto vale la pena di

ricordare l'enorme ruolo che giocavano le parrocchie – ne abbiamo già accennato – nella fruizione cinematografica: disponevano infatti di migliaia di sale di proiezione. Il mondo cattolico era poi largamente presente anche nel campo della produzione con due celebri case, la Orbis e la Universalia. Per questi due centri imprenditoriali lavorarono numerosi fra i più importanti registi: da Blasetti a Rossellini, da De Sica a Lattuada, da Germi a Flaiano, da

## L'egemonia del Pci

Monicelli a Zavattini. Orbis e Universalia si giovavano poi della presenza e della direzione di un grande intellettuale cattolico come Diego Fabbri e di un uomo strettamente legato al Vaticano e alla Dc quale Luigi Gedda, presidente dei Comitati civici e dell'Azione cattolica. Ma nel mondo dello spettacolo il vero deus ex machina democristiano era il sottosegretario Giulio Andreotti. A tre anni dalla fine della guerra tutte le forze che operavano all'interno del cinema cominciarono a chiedere un deciso intervento da parte dello Stato per favorire quella che non era solo un'arte ma anche un'industria. Ed è a questo punto che scende in campo il giovane e dinamico Andreotti. L'allora braccio destro di De Gasperi si segnala subito per il suo attivismo e per le sperticate lodi di cui diventa oggetto. Riesce a far riaprire nel 1948 Cinecittà e il miracolo viene attribuito al suo "intelligente e amoroso interessamento". Per il rientro in funzione del grande stabilimento produttivo romano, Blasetti dirà: "Cinecittà 1946: un desolante e disperante quadro di quello che distrugge per sempre la guerra. Cinecittà 1948: un miracolo esempio di quello che potrà – sempre – l'inesauribile vitalità italiana". Subito dopo i primi prodotti bellissimi ma semiartigianali, finanziati fra mille difficoltà da privati e persino da vere e proprie collette, a partire dal 1948-49, la cinematografia italiana rinasce nel segno del rapporto con lo Stato cosa che del resto era avvenuto, mutatis mutandis, in tutto il ventennio fascista. Anche il Pci, dal canto suo, incoraggiava l'intervento della mano pubblica nel campo della celluloide.

Giulio Andreotti parlò del nuovo corso in un importante discorso alla Camera nel novembre del 1948: "Noi dobbiamo incoraggiare una produzione sana, moralissima e nello stesso tempo attraente, che può degnamente inserirsi nella corrente della nuova scuola italiana". Il giovane sottosegretario, pur non conoscendo mai il ruolo del neorealismo,

**Nel mondo dello spettacolo il vero deus ex machina democristiano era il sottosegretario Giulio Andreotti**

**Anche il Pci, dal canto suo, incoraggiava l'intervento della mano pubblica nel campo della celluloide**

## L'egemonia del Pci

preferì da un certo momento in poi puntare su altre produzioni. Andreotti, in due anni, varò due leggi a favore del cinema. La prima, del 1948, attraverso la quale riuscì ad ottenere che i profitti dei film americani venissero riutilizzati in produzioni nazionali. Le major a stelle e strisce, che avevano seguito con apprensione ogni tentativo di ripresa dell'economia cinematografica italiana, decisero di far fruttare i loro capitali sia producendo in proprio che coproducendo film di grande impegno spettacolare diretti e realizzati da tecnici e maestranze italiane con notevole abbattimento dei costi. La ripresa inizia ed è corroborata da una seconda legge che porta la firma di Andreotti. Si tratta di un

**Nel 1950 la  
Metro Goldwyn  
Mayer produce  
il kolossal  
*Quo vadis?*  
Roma diventa  
la piccola  
Hollywood  
sul Tevere**

provvedimento del 1949 che attiva incentivi, concessioni di credito agevolato, premi e controllo dell'importazione che naturalmente riguarda in modo particolare la produzione hollywoodiana. L'effetto combinato delle due leggi, quella del '48 e quella del '49, fa sì che Cinecittà cominci a tirare e che cresca la presenza in questo stabilimento delle major americane. Nel 1950 la

Metro Goldwyn Mayer vi produce il kolossal *Quo vadis?*

Si tratta di una svolta per Cinecittà e per Roma che diventa la piccola Hollywood sul Tevere: la crescita da quel momento subirà un impulso qualitativo e quantitativo. Se Dc e Pci sono i due partiti che più si occupano di cinema, essi sono anche accomunati da uno spirito censorio. Andreotti esercita un vero e proprio controllo per ragioni morali, in difesa dei principi cattolici recependo le indicazioni che vengono dal Vaticano. I comunisti, invece, non essendo al governo non hanno un vero e proprio potere di censura, eppure riescono ugualmente a fare interventi di questa natura. Esercitano una forte influenza su tutta la cultura e spesso non esitano ad attaccare anche con le maniere spicce: basti ricordare la condanna di Togliatti nei confronti del *Politecnico* di Vittorini, peraltro iscritto al partito. Ma soprattutto, per quanto riguarda il cinema, hanno nelle loro file una serie di importanti critici, una sorta di

## L'egemonia del Pci

casta sacerdotale molto autorevole che stronca e premia il cineasta sulla base della vicinanza o lontananza con la linea politica del Pci. Ed è difficile per tutti non tener conto delle recensioni che appaiono sull'*Unità* o su *Rinascita*. La critica avrà un ruolo non secondario nell'indirizzare le mode culturali, ma non riuscirà però a condizionare più di tanto il mercato, nè i gusti di larghe masse. Si assisterà anzi ad una vera e propria divaricazione. Gli spettatori – come si diceva – riempiranno le sale dove vengono proiettati i film di Totò, nonchè i Don Camillo e Peppone, giudicati “qualunque” da certa critica.

Negli anni Quaranta e nella prima metà dei Cinquanta, comunque, il mondo della celluloida risulta sostanzialmente diviso in due parti politiche: Dc e Pci. Dal punto di vista della produzione e del mercato cominciano a rivestire invece un ruolo particolarmente rilevante anche le grandi major americane.

### Il boom degli anni Sessanta

Gli anni Cinquanta si aprono con l'ingresso sulla scena della regia di alcuni fra i più grandi autori italiani: da Fellini ad Antonioni, da Risi a Monicelli. Intanto, la legge del 1949 ha i suoi effetti lunghi e tonifica la produzione nazionale. Il mercato tira e si verifica un continuo aumento degli spettatori. Si tratta di un vero e proprio boom. Tutto va bene sino a metà del decennio, poi, c'è una crisi. Nel 1959 nasce il ministero per il Turismo e lo Spettacolo e al neo ministro Umberto Tupini, il grande Roberto Rossellini, come primo firmatario di un documento che invita ad “una illuminata collaborazione”, chiederà “se il cinema debba essere considerato sul piano della cultura e dell'arte, oppure come mezzo di squallida evasione e di rimbambimento del pubblico al pari della televisione”. Questa presa di posizione è particolarmente interessante perchè segna l'esordio della linea di contrapposizione col piccolo schermo, che si manifesterà poi in modo sempre più virulento. Il cinema e la tv diventano nemici: il

**Nel 1959 nasce il ministero per il Turismo e lo Spettacolo con il ministro Umberto Tupini**

L'egemonia del Pci

**Qualità e quantità procedono di pari passo nei favolosi anni Sessanta. Soldi e grandi premi internazionali, a partire dagli Oscar**

primo teme la concorrenza della seconda e reagisce accusandola di conquistare spettatori abbassando il livello dei prodotti. I dati, però, degli anni immediatamente successivi al 1959 smentiscono questi timori. Il 1960, pur in presenza di una crescita esponenziale dei telespettatori, rappresenta uno dei momenti più alti per il cinema italiano. Le sale risultano gremite con 765 milioni di spettatori. È questa una fase tutta di cresci-

ta in cui il Psi assume un ruolo particolarmente dinamico promuovendo, grazie a Mario Gallo, una più moderna rete distributiva. Qualità e quantità procedono di pari passo nei favolosi anni Sessanta. Soldi e grandi premi internazionali, a partire dagli Oscar: le cose non potrebbero andar meglio. I quattro film più visti sono tutti di produzione italiana. Nell'ordine: *La dolce vita*, *Rocco e i suoi fratelli*, *La Ciociara*, *Tutti a casa*. Le nostre pellicole complessivamente fanno registrare, naturalmente nelle sale italiane, più spettatori di quelle americane (ed è la prima

**In questo clima, il centrosinistra, ministro del Turismo e Spettacolo il socialista Achille Corona, fa una nuova legge che eroga imponenti finanziamenti al cinema**

volta). Riescono infine a imporsi anche sui mercati esteri. I proventi da esportazioni sono pari a venti milioni di dollari contro i dieci del 1957 e l'uno del '49. A questo indubitabile successo fa riscontro la crescita di numero dei produttori: nella seconda metà degli anni Sessanta si arriverà a ben 400 sigle. In questo clima, il centrosinistra, ministro del Turismo e Spettacolo il socialista Achille Corona, fa una nuova legge che

eroga imponenti finanziamenti al cinema. La dinamica positiva, oltretutto alla bontà dei prodotti (è la fase in cui arrivano molti premi internazionali, a partire dagli Oscar), è dovuta alla parallela crescita in quegli anni di tutti i consumi, al momento di flessione di Hollywood e alla crisi di altre cinematografie europee, nonché alla fine di ogni e qualsiasi censura: per la prima volta in Italia si alza e di molto il coefficiente di erotismo delle pellicole. Il pubblico

## L'egemonia del Pci

accoglie con entusiasmo questa innovazione. La presa della Dc sul mondo cinematografico tende a diminuire. Acquista invece un ruolo sempre maggiore il Psi: non solo perchè un suo ministro è il firmatario della legge del 1965, ma anche perchè scopre per primo – come già ricordato – grazie a Mario Gallo, il ruolo della distribuzione. Il Pci non vive il suo miglior momento: non capisce sino in fondo il grande cambiamento in atto e arranca. Si difende però e riesce a mantenere la propria influenza grazie alla sua straordinaria presenza nel mondo della critica, una casta di sacerdoti che continua imperterrita, anche con competenza, a condizionare autori, produttori e, in parte, il mercato. Gli anni Sessanta determinano un significativo mutamento nel mondo del cinema: sia dal punto di vista degli equilibri economici che da quello dei rapporti di forza politici.

**La critica e i suoi sacerdoti**

Agli inizi, nei primissimi anni del dopoguerra, in una società ancora povera di tutto e quindi anche di informazione e di immagini, il critico è un tramite essenziale fra il cinema e lo spettatore che, aiutato da lui, stabilisce se un film vale o no il prezzo del biglietto. Il ruolo dunque di questo genere di intellettuali risulta particolarmente importante. La categoria si muove tra un tentativo di omologazione da parte di produttori e distributori; e una pressione ancora più forte e ascoltata da parte dei partiti. Chi più di ogni altro riesce a piazzarsi in

questo mondo è il Pci. Viene aiutato dal mito sartriano dell'intellettuale *engagé*, ma soprattutto dalla categoria gramsciana dell'intellettuale organico. I critici comunisti, infatti, non diventano potenti solo perchè sono tanti, ma perchè hanno un messaggio da trasmettere, perchè non demordono mai. Non si stancano di impartire la loro lezione, in nome della giusta causa scendono in campo ora con giudizi animosamente negativi ora con iperboli elogiative, a seconda

**Il critico è un tramite essenziale fra il cinema e lo spettatore che, aiutato da lui, stabilisce se un film vale o no il prezzo del biglietto. Chi più di ogni altro riesce a piazzarsi in questo mondo è il Pci**

## L'egemonia del Pci

dei contenuti di un film. Spesso sono persone colte e preparate: nei loro scritti quindi c'è anche un rigore estetico messo però al servizio di una implacabile faziosità. “Andate a vedere *Sul Volga*, andate a vedere *La fabbrica del grano* – prorompe Tommaso Chiaretti sull'*Unità* – a vedere questa gente felice che lavora per la pace, con il sorriso sul volto. È uno spettacolo che a noi apre il cuore e ci fa camminare con fiducia e gioia sulla nostra strada”. Una linea di condotta quella dei critici comunisti – da Aristarco a Salinari, da Alicata a Trombadori (comunque il più aperto e vivace, seppur fazioso) sino ai Cosulich e agli Argentieri – che tende a presentare i film come “veicoli di un messaggio da accogliere o da respingere”, classificandoli in buoni e cattivi, anziché in belli e brutti. Secondo il principio che i buoni (ideologicamente) sono belli, mentre i cattivi (sempre ideologicamente valutando) sono sempre brutti.

Come già abbiamo scritto, il cinema italiano raggiunge alti standard di qualità, nel dopoguerra, grazie al neorealismo, ma raggiunge il mercato grazie ai film di evasione. Questi ultimi trovano pochissimi protettori fra i critici dei più importanti giornali italiani. Succede così che la grande

**Il cinema  
italiano  
nel dopoguerra  
raggiunge  
il mercato  
grazie ai film  
di evasione**

stampa spesso li ignori. La vittima più illustre di questa scelta ideologica è il grande Totò. Ma non è il solo, l'intera linea delle pellicole popolari pagherà un prezzo altissimo a tale impostazione. Fatta oggetto da tanto ostracismo, la commedia all'italiana, dopo una promettente fioritura, durata per

tutti gli anni Sessanta, va in crisi. Vengono meno gli investimenti dei produttori, diminuisce la voglia degli autori di dedicarsi a questo genere. Tutti temono la cattiva accoglienza da parte dei sacerdoti dell'ideologia nei confronti di un'opera disimpegnata.

In realtà i critici dei grandi giornali – quelli dichiaratamente comunisti ma anche quelli genericamente di sinistra – rimproverano al cinema di rappresentare un paese che cresce, che entra nel benessere, che si gode l'incipiente consumismo. Un'immagine, questa, distante da quella

## L'egemonia del Pci

dipinta dall'opposizione che non è in sintonia con lo sviluppo, e che bolla tutta una serie di comportamenti come ottusamente piccolo borghesi. Al contrario, sono legittimati in quanto *politically correct* i film difficili, elitari. Da una parte c'è dunque la vituperata commedia all'italiana e dall'altra la cinematografia impegnata, talora anche bella, ma spesso distante dal grande pubblico. Comunque il nemico da battere non è solo la disinvoltura di alcuni cineasti più giovani, ma sono anche le scelte di un mostro sacro come Rossellini quando mette in scena gli *Atti degli Apostoli* o *Pascal*, *Cartesio*, *Sant'Agostino*: pellicole di inequivocabile ispirazione religiosa. Per non dire di un maestro di gran scuola come Franco Zeffirelli perseguitato, sin dall'esordio, da una critica perennemente e ingiustificatamente ostile.

**Sono legittimati  
in quanto  
*politically  
correct* i film  
difficili, elitari**

Questo atteggiamento, oltrechè in Italia, colpisce molto duramente anche la grande produzione internazionale. Basti ricordare la sentenza dell'allora critico dell'*Unità*, Gillo Pontecorvo, quando apparve *Notorius*, uno dei capolavori dell'impareggiabile Hitchcock: "È un film assolutamente sprovvisto di qualità artistiche". Il peso dell'ideologia nel giudicare le opere andò ben oltre lo stalinismo. Riguardò in dosi massicce anche i critici sessantottini che estesero e rafforzarono il *politically correct* cucinandolo in salsa rivoluzionaria. "Gli anni passano – nota Renato Filizzola su *Ideazione* – ma il vizio rimane. *Il Cacciatore* di Michael Cimino fa andare fuori dei gangheri i soloni di sinistra. Alberto Moravia si scusa su *l'Espresso* di doverlo recensire e lo svillaneggia citando Oscar Wilde: 'Bisognerebbe avere un cuore di pietra per non ridere'. Tullio Kezich su *Panorama* ne rileva 'l'aspetto sguaiato e inaccettabile: la raffigurazione dei vietcong come mostri che torturano barbaramente i prigionieri sotto il ritratto dello zio Ho' e si dichiara d'accordo con l'Urss che ha ritirato la propria delegazione al festival di Berlino dove è presente il film di Cimino".

**Il peso  
dell'ideologia  
nel giudicare  
le opere  
andò ben oltre  
lo stalinismo**

## L'egemonia del Pci

**La critica militante ha prodotto danni imponenti e continua a produrne, utilizzando come sempre le colonne dell'Unità, diretta dallo stesso Veltroni**

Il più duro degli attacchi a questi atteggiamenti si potrà leggere a sedici anni di distanza sull'*Unità*. Il quotidiano, allora pidiessino, nel novembre del 1995, esce con allegata la cassetta de *Il Cacciatore*. Il pur disinvolto Veltroni, all'epoca direttore, non può in quell'occasione far finta di nulla, e deve dare una qualche spiegazione della sua scelta. La giustifica riconoscendo che “nel 1979, quando apparve il film, vigeva ancora una pesante cappa ideologica che alterò i gusti e i giudizi di molti intellettuali”. Con molto ritardo arriva dunque l'ammissione. Intanto però la critica militante ha prodotto danni imponenti e naturalmente – malgrado l'autocritica su *Il Cacciatore* – continua a produrne, utilizzando come sempre le colonne dell'*Unità*, diretta dallo stesso Veltroni.

Fra le colpe più gravi dei “sacerdoti rossi” però non c'è solo quella di fare vittime più o meno illustri, ma di riuscire a condizionare, usando lo strumento delle bocciature e delle promozioni, le scelte produttive. Finisce così con l'imporre modelli che contrastano radicalmente con l'orientamento popolare. Si fanno film “difficili”, e spesso tutt'altro che belli, che non incontrano il favore del pubblico: è questa in realtà una delle ragioni principali della crisi del cinema italiano. Una catastrofe quantitativa, alla quale si aggiunge poi anche una netta caduta della qualità. In fondo a questo tunnel, le nostre pellicole osannate dalle critica si troveranno senza spettatori: nel giro di venti anni si passerà infatti da 800 milioni di biglietti a 80 milioni di biglietti. Mentre “i grandi sacerdoti” indicano nella televisione e poi nelle tv private la ragione della crisi, non si accorgono che i primi artefici del disastro sono proprio loro. Il grande accusato, cioè il piccolo schermo, già a partire dalle prime produzioni Rai degli anni Sessanta sino alla fiction delle reti pubbliche o private (Mediaset), verrà al contrario, almeno in parte, in soccorso del cinema. Non c'è dubbio, naturalmente, che la televisione abbia tolto nell'arco di un

## L'egemonia del Pci

lungo periodo spettatori alla sale cinematografiche, ma questo è accaduto ovunque. Del resto non si ferma la storia né il progresso tecnologico, per vendere qualche biglietto in più. È come se la carta stampata indicasse come nemici i telegiornali o i siti internet. La contrapposizione fra media non porta da nessuna parte: ciascuno deve essere in grado – grazie alla propria creatività – di ritagliarsi un ruolo. Ed è questo che il cinema italiano non è riuscito più a fare.

**Il '68 e il successivo sboom**

La legge Corona per il cinema segna un'importante svolta. Entrano in scena i massicci finanziamenti alle opere. Da quel momento chi scrive un soggetto per un film mette al primo posto non tanto e non solo il gradimento del pubblico, ma la conquista del consenso da parte di coloro che erogano gli stanziamenti. Se la critica – come si diceva – impone modelli di cinematografia elitaria e quindi distanti dalle masse, in modo indiretto anche la legge Corona contiene in sé i germi che porteranno gli autori a scrivere sempre più per il committente e sempre meno per il botteghino. Il risultato – come già osservato – è un lento ma progressivo allontanamento tra opere e gusto popolare. La situazione peggiorerà poi nettamente quando i partiti politici si impadroniranno in modo totale della scelta dei film da finanziare. Chi gestirà con particolare attenzione e oculatezza questo potere sarà il Pci che userà il denaro pubblico da un lato per produrre film ideologici o politicamente corretti (nascerà con i soldi dello stato una generazione di registi di sinistra), dall'altra per stabilire solidi rapporti con i grandi autori. Questi naturalmente resteranno indipendenti: nessuno infatti riuscirà a influenzare un mostro sacro come Fellini, ma chi governa i cordoni della borsa diventerà in qualche modo suo amico. Perché il denaro per produrre un'opera serve a tutti. Grazie ad un'attenzione continua, fatta anche di serietà e di competenza, il Pci costruirà così un enorme potere:

**Il Pci userà  
il denaro  
pubblico  
da un lato  
per produrre  
film ideologici,  
dall'altra per  
stabilire solidi  
rapporti con  
i grandi autori**

## L'egemonia del Pci

oltre all'egemonia culturale avrà in mano una capacità diretta di governo delle risorse. Questo potere sarà in continua crescita: tanto più calerà il numero dei biglietti e con esso i guadagni derivanti dalle sale, quanto più aumenterà infatti l'importanza dei finanziamenti statali.

Su questa situazione, che già di per sé vedeva crescere il potere del partito comunista, piombò il Sessantotto. Un critico intelligente e di sinistra come Goffredo Fofi data in

**Dal Sessantotto  
in avanti di  
questi stupidi  
il cinema  
strabocca**

questo momento l'inizio di una ulteriore svolta negativa. Così scrive di quel periodo nel suo libro su Alberto Sordi: "Le rivolte vennero presto recuperate nella tradizione di un leninismo di derivazione Pci ma ora più fanatico, o in un acquietamento dentro una sinistra tutta statale, tesa al governo. La confusione crebbe e con essa il disorientamento dei più. Anche degli intellettuali, degli artisti, dei giornalisti, dei cineasti. Ma non calò purtroppo, in tutti, quella peculiare presunzione del voler spiegare e predicare tipica di un sistema che ha bisogno di produrre "stupidi" consenzienti... Dal Sessantotto in avanti di questi stupidi il cinema strabocca". Da allora la qualità dei prodotti è dunque, secondo Fofi, in netto calo e lo stesso autore ricorda che, dopo quel periodo "il Psi lasciò la scena e i suoi autori s'aggrapparono al carro egemonico dei comunisti oppure si persero". L'asse che già a partire dal 1964-1965 si era progressivamente spostato a vantaggio del Pci, continua ad avvicinarsi sempre più ai comunisti, che recuperano anche i ritardi accumulati nei primi anni Sessanta. I film dell'epoca sono dominati dall'ideologia e dall'estetica rivoluzionaria immediatamente presessantottina. Sono gli anni in cui si affermano registi come Bellocchio (*Pugni in tasca*, 1965) e Bertolucci (da *Prima della rivoluzione*).

**I luoghi dello  
spettacolo, sia  
esso teatrale o  
cinematografico,  
diventano  
luoghi  
della politica**

I luoghi dello spettacolo, sia esso teatrale o cinematografico, diventano luoghi della politica: chi non ricorda le manifestazioni davanti ai cinema dove venivano proiettate pellicole giudicate reazionarie? E come dimenticare gli epi-

## L'egemonia del Pci

sodi accaduti al Festival di Venezia? La più importante rassegna cinematografica italiana si svolge nel 1968 in un clima confuso e rissoso. Il 18 agosto, alle prime ore del mattino, scoppia una bomba carta accanto al Palazzo del cinema. Mentre il consiglio di amministrazione della Biennale riunitosi nella sua sede di Venezia riaffermava – come scrive *l'Unità* – “la volontà di tenere la mostra ad ogni costo”, estromettendo i contestatori, un gruppo di provocatori – sempre a detta del quotidiano comunista – “picchiò brutalmente Pier Paolo Pasolini, Francesco Maselli e altri autori”. Su questo scontro i giornali forniscono versioni diverse. Ma Cesare Zavattini con il suo sdegnato racconto, apparso sull'*Unità*, fa testo, anche perchè fra i pochissimi presente all'episodio. Da quel momento si costituisce un comitato per il boicottaggio del Festival che comprende i nomi di grandi autori. Sono tutti di sinistra: iscritti o compagni di strada del Pci. Ci sono da Pontecorvo a Samperi, da Maselli a Gregoretti a Pirro sino allo stesso Zavattini e a Pier Paolo Pasolini. Il dialogo fra gli autori *gauchistes* e il direttore del Festival Luigi Chiarini diventa pressochè impossibile. Quest'ultimo viene difeso da Roberto Rossellini, ma in tanti, compreso un infuriato Pasolini, lo attaccano. E *l'Unità* titola: “Una mostra poliziotta”. Ma sulla Biennale e sulla riforma del suo statuto continuerà ad infuriare la battaglia. I cineasti “rossi”, che ormai sono la stragrande maggioranza, si schierarono contro la nomina del democristiano Gianluigi Rondi che venne difeso solo da Luchino Visconti. Il regista per tanti anni organico al Pci, ora mal sopportava quella canea contro “una persona capace professionalmente provata e sufficientemente sensibile a ciò che la situazione richiede”, come scriveva lui stesso in una lettera a Giorgio Napolitano, allora responsabile della commissione cultura del partito.

**E *l'Unità* titola:  
“Una mostra  
poliziotta”**

**In quel periodo  
quasi tutte le  
manifestazioni  
culturali  
vengono  
contestate:  
dalla prima  
della Scala  
alla Biennale  
d'arte, definita  
fascista**

D'altronde in quel periodo quasi tutte le manifestazioni

## L'egemonia del Pci

culturali vengono contestate: dalla prima della Scala alla Biennale d'arte, definita fascista. La maggior parte dei film sono tutto uno sventolio di bandiere rosse: la più grande delle quali appare nelle scene finali di *Novecento*, la pellicola dove la Resistenza celebra la sua apoteosi. E del resto, tanto va crescendo il peso culturale e politico dei comunisti in questo mondo che, ai funerali di Pier Paolo Pasolini nel 1975, davanti ad una grande folla di registi, attori, scrittori, uomini politici, a tenere l'orazione funebre ufficiale sarà Aldo Tortorella, responsabile della commissione culturale del Pci. E sempre sulle sue spalle ricadde l'incombenza di organizzare l'intero rito dell'estremo saluto a colui che in quel momento veniva considerato il più importante intellettuale italiano.

Nonostante la progressiva caduta della qualità, il cinema italiano resta in sella – come già rilevato – sino alla seconda metà degli anni Settanta. La crisi si avverte solo al termine del decennio più difficile della nostra storia postbellica. Fra l'82 e la prima metà degli anni Novanta il pubblico si assottiglia progressivamente sino ad arrivare a vendere un numero di biglietti di dieci volte inferiore a quello dei periodi migliori: il record negativo sarà – come già ricordato – di circa 80 milioni di ingressi annuali.

Il peso della televisione commerciale si moltiplica. Il Pci oltre ad egemonizzare la cultura cinematografica entra direttamente nella stanza dei bottoni della produzione grazie

**Il Pci entra  
direttamente  
nella stanza dei  
bottoni della  
produzione  
grazie alla Rai**

alle Rai. I cineasti vicini a questo partito riescono a vedere commissionate le loro opere in parte da Rai3, rete direttamente in mano ai comunisti, ma anche dall'intero sistema televisivo. Il Pci infatti da una parte attacca a testa bassa – grazie ai numerosi critici amici – le reti in mano a Dc e Psi. Democristiani e socialisti cercano di arrivare ad un qualche compromesso, e per raggiungerlo, aprono i cordoni della borsa a vantaggio degli autori comunisti che conquistano spazi anche nelle lottizzazioni altrui. L'operazione di penetrazione riesce alla grande.

## L'egemonia del Pci

Alla crescita di ruolo della televisione come committente di film, fa da riscontro il cambiamento dell'assetto della produzione cinematografica classica. Alcune grandi figure, quali Carlo Ponti e Dino De Laurentis, scompaiono. Dinocittà fallisce nel 1971 e il suo inventore non farà più film in Italia. Partirà per gli Usa non tacendo le sue dure critiche alla nostra legislazione, rea di rendere particolarmente difficile la vita ai produttori.

**Alla crescita di ruolo della televisione come committente di film, fa da riscontro il cambiamento dell'assetto della produzione cinematografica classica**

Intanto per tutti gli anni Settanta e nella prima metà degli Ottanta cresce a dismisura il ruolo delle Feste dell'Unità che diventano un grande set per le esibizioni di musicisti, di attori di teatro e cinematografici. Anche per questa via i comunisti estendono la loro capacità di influenzare il mondo dello spettacolo e in particolare quello della celluloide. Più il cinema sprofonda e più si aggrappa al Pci che diventa anche l'animatore di una sorta di lotta luddista prima contro la televisione a colori e poi contro le tv commerciali e in particolare contro Berlusconi.

Mentre aumenta il potere rosso nel mondo dello spettacolo, a partire dal 1974, inizia la crisi della Democrazia cristiana e della presenza culturale dei cattolici. Il referendum sul divorzio, con la sconfitta degli antidivorzisti, segna una profonda svolta nella vita politica italiana. Quella della Dc sarà una caduta egemonica progressiva, frenata solo dal punto di vista elettorale, nel '75-76, dal timore di molti ceti moderati del trionfo di un Pci ormai straripante (raggiungerà il 35 per cento dei consensi). Quanto al Psi vive in tutti i primi anni Settanta in uno stato di inespressiva apatia, e riprenderà a far politica solo con la segreteria Craxi, ma siamo ormai arrivati al 1977-78. L'assenza sulla scena culturale di Dc e Psi favorisce l'egemonia comunista che per 7-8 anni è l'unico partito che fa una vera politica culturale.

**Mentre aumenta il potere rosso nel mondo dello spettacolo, a partire dal 1974, inizia la crisi della Democrazia cristiana e della presenza culturale dei cattolici**

L'egemonia del Pci

**Al termine di questo ciclo inizierà anche la grande crisi del Pci.**

**Caduta che diventa verticale con la morte di Enrico Berlinguer nel 1984**

Al termine di questo ciclo inizierà anche la grande crisi del Pci. Caduta che diventa verticale con la morte di Enrico Berlinguer nel 1984. Nonostante ciò i comunisti riescono a difendere bene le loro casematte culturali, anche se ormai alcuni modelli ereditati dal passato risultano stantii e cominciano inesorabilmente a perdere colpi. Ed è in questo momento che appare sul teatro politico un giovane dirigente del Pci che raccoglierà nelle sue mani tutto il potere del vecchio partito nel cinema, nella tv, e nei media in genere, lo

riplasmerà rinnovandolo culturalmente, e lo rilancerà. Si tratta di Walter Veltroni. *L'enfant prodige* di Botteghe Oscure è una sorta di figlio d'arte: il padre primo direttore del Tg1, la madre intelligente e colta funzionaria della Rai. Conosce abbastanza bene l'ambiente ed è sufficientemente scaltro da capire che ormai deve scaricare in fretta certi stereotipi veterocomunisti e anche certe cariatidi. Lo farà non senza abilità riuscendo a fondare una sorta di impero personale nel mondo dello spettacolo: il sistema Veltroni. Una corona a cui assocerà molti alleati e uno stuolo imponente di sudditi. Nasce così fra la seconda metà degli anni Ottanta

**Una sorta di impero personale nel mondo dello spettacolo: il sistema Veltroni**

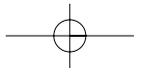
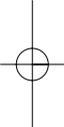
e l'inizio dei Novanta quel composto culturale che ormai va sotto il nome di veltronismo. In questa operazione il golden boy di Botteghe Oscure viene facilitato dal crollo del muro di Berlino e dalle difficoltà in cui si dibatte per anni il Pci. La fine del comunismo mette ai margini dirigenti politici e quadri intellettuali della vecchia guardia, e rende urgente un cambiamento culturale e generazionale. Il veltronismo trova poche resistenze e allarga con facilità i suoi spazi. È un fenomeno politico complesso, caratterizzato da un mix di intelligenza e spregiudicatezza, di innovazione e conservazione, di totale immersione nella *politique politicienne* e di presa di distanza, di pragmatismo e di sogni. Una "filosofia politica" talora indigeribile, ma di notevole

## L'egemonia del Pci

successo, che penetra un po' ovunque grazie alla straordinaria capacità di comunicare del suo ideatore. E non è un caso che Veltroni abbia sostenuto i suoi primi scontri politici con un lanciafiamme Silvio Berlusconi, il super imprenditore di successo che è anche il più efficace fra i comunicatori. E non è nemmeno un caso che i due politici italiani con maggiore capacità di seduzione vengano dal mondo dei media.

Il veltronismo rappresenta il percorso apparentemente più indolore per uscire dal comunismo, magari consentendo al suo teorico di affermare spudoratamente di non essere mai stato comunista. Consente di saltare a piè pari la riflessione storica e l'autocritica, creando un Pantheon politico dove può stare tutto e il contrario di tutto.

**Il veltronismo:  
un Pantheon  
politico dove  
può stare tutto  
e il contrario  
di tutto**



# 6

---

Il veltronismo: furbizia e celluloide  
*L'irresistibile ascesa del vero leader  
del cinema "de sinistra", tra slogan  
fasulli e festival costosi quanto inutili*

**“Non si interrompe un’emozione”**

Quando Walter Veltroni appare sulla scena politica, il Pci è già padrone del campo nel mondo della cinematografia e ha consolidato un’importante presenza in Rai. Il giovane dirigente eredita dunque un patrimonio di potere e di rapporti molto importante. Nonostante proclami di non essere stato mai comunista, di essere stato da sempre filoamericano e anti-sovietico, il rampante Walter diventa membro del comitato centrale del Pci quando non ha ancora trent’anni e a 32 è già parlamentare. Per tutti gli anni Ottanta lavora alla sezione Propaganda del partito dove si occupa un po’ di tutto: dalle feste dell’Unità, agli slogan per le campagne elettorali, dalla Net, il sistema televisivo di proprietà del Pci, sino alla Rai. Ma nel cuore c’è sempre il cinema: del resto questa è la sua formazione, questi i suoi studi.

**Veltroni vanta conoscenze scolastiche adolescenziali in materia. Sulle sue qualità di esperto di cinematografia circolano parecchi dubbi** Non ha fatto il liceo, non è laureato. Dopo due anni difficili al “Tasso”, abbandona latino e greco e si iscrive all’istituto tecnico Cine-tv dove consegue il diploma. Vanta dunque conoscenze scolastiche adolescenziali in materia. E, soprattutto, riuscirà a costruire parecchi rapporti personali grazie a una paziente frequentazione di salotti e di prime. Per la verità sulle sue qualità di

## Il veltronismo: furbizia e celluloidi

esperto di cinematografia circolano parecchi dubbi e qualche cattiveria. Mauro della Porta Raffo si è messo a spulciare i due volumi contenenti critiche e recensioni di film redatte da Walter Veltroni, e ha scoperto parecchi clamorosi errori. Ecco alcune di queste perle. C'è quella che definisce il film *Ombre rosse* "quasi un'anticipazione del New Deal" roosveltiano. Peccato però che *Ombre rosse* sia del '39, mentre il New Deal è del '33. Secondo il nostro critico, poi, *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone può essere considerato un remake dai *Sette samurai* di Akira Kurosawa. Peccato che Leone non si ispirò ai *Sette samurai* bensì a *La sfida dei samurai*. Per fortuna il regista è sempre lo stesso. E passiamo alle tre inesattezze per un film solo. Si tratta di *Giulia*. "La storia – scrive a proposito Veltroni – trae origine da una bellissima autobiografia, quella di Lilian Helmann, che aveva settanta anni quando, nel 1974, scrisse *Pentimento*". A parte il fatto che la Helmann in realtà quando scrisse la sua autobiografia aveva 68 anni e che la data di pubblicazione non è il '74 ma il '73, *Giulia* era solo un capitolo del libro e per nulla autobiografico. Quella storia, come venne poi sapientemente dimostrato, era del tutto inventata. Tanto che la grande Mary McCarthy accusò Lilian di essere una bugiarda e la liquidò così: "Tutto quello che scrive è falso compresa la punteggiatura". Per non dire di un recente articolo di Veltroni, apparso sulla rivista *Limes*, dove egli sostiene che uno dei film più importanti della sua adolescenza è stato *L'uomo dei sogni*. Peccato che questa pellicola sia uscita nel 1989, quando il nostro critico aveva già 34 anni.

Di errori di questo genere nei due volumi veltroniani se ne trovano a decine. E sarebbe impietoso continuare a citarli. Del resto, occorre riconoscere che Veltroni ha un'attività frenetica e ha dunque poco tempo per riflettere sui suoi scritti o per controllare l'esattezza di una data. Resta assodato però che non è quello straordinario esperto di cinematografia che vuol far credere d'essere. Poco male. Non deve infatti la sua celebrità alle critiche apparse per tanti anni sul *Venerdì* di *Repubblica*. Un merito indiscutibile ce l'ha, ed è

Il veltronismo: furbizia e celluloidi

**Un merito  
indiscutibile  
ce l'ha,  
ha sempre  
capito e difeso  
la qualità  
del cinema  
americano**

quello di aver innovato profondamente l'approccio della critica militante verso il cinema. Basti pensare al fatto che ha sempre capito e difeso la qualità del cinema americano e delle stesse produzioni hollywoodiane. E questa non deve essere stata un'operazione semplice all'epoca in cui l'antiamericanismo della sinistra si scaricava anche sui film, fatta eccezione per quelli che, pur realizzati negli States, erano di aperta denuncia delle nefandezze commesse dagli States stessi. Da questo punto di vista è indubitabile che l'attuale sindaco di Roma abbia favorito la messa in crisi del ruolo dei grandi sacerdoti della critica militante, e abbia avuto un ruolo di sprovvincializzatore. Un atteggiamento analogo lo ha giocato anche nei confronti di certa televisione d'intrattenimento: per molti anni guardata con fastidio dal Pci e da lui almeno in parte riabilitata.

### **La sfida a Berlusconi**

Quando Walter Veltroni assume una posizione di rilievo nella vita politica italiana, la crisi del cinema nostrano è già cominciata da tempo. Dal 1975 è iniziato lo sfoltimento delle sale di proiezione (prima dunque dell'avvento delle televisioni commerciali): fra quell'anno e il 1990 si dimezzeranno. La qualità dei prodotti, d'altro canto, è in netto calo dalla seconda metà degli anni Sessanta. Negli anni Settanta la crisi si aggrava e negli anni Ottanta la caduta diventa più rapida.

La situazione è preoccupante, ma Walter Veltroni diventa un personaggio di primo piano sulla scena politica e culturale non perchè propone ricette per guarire questo morbo, ma perchè si fa paladino di una battaglia di lunga lena contro Berlusconi. E in particolare contro gli spot che le tv commerciali inseriscono all'interno dei film. Una campagna sbagliata e perdente che gli attirerà però il consenso di molti registi, compreso il grande Fellini. È allora che venne coniato il celeberrimo slogan: "Non si interrompe un'emozione". Che la richiesta veltroniana sia fuori dalla storia è

Il veltronismo: furbizia e celluloide

testimoniato dal fatto che non ha nemmeno scalfito il modo di imbottire i film di pubblicità. Questa pratica continua oggi ad essere applicata da tutte le tv commerciali: non solo da Mediaset, ma anche – tanto per fare un esempio – dalla 7, che si propone come il “canale di qualità”. Lo spot nel bel mezzo di una pellicola era ed è inevitabile. Che piaccia o no, l’emozione si deve interrompere.

Che la sua sarebbe stata una causa persa, Veltroni lo sapeva probabilmente sin dall’inizio e – siccome è un buon conoscitore del mercato televisivo e degli spot – sapeva anche il perchè. Ma l’enfant prodige di Botteghe Oscure quella campagna non la faceva per vincerla. Qual è allora la vera ragione per cui scatenò un battage robusto e ben orchestrato? Innanzitutto, i contenuti della campagna “non si interrompe un’emozione” si collegavano splendidamente con una certa cultura un po’ vetero che si era manifestata una quindicina di anni prima: la linea anti-spot riusciva a coniugarsi efficacemente con la lotta contro la televisione a colori, una sorta di strano luddismo mediatico che aveva colpito uomini politici (da Ugo La Malfa a Berlinguer) e intellettuali (ce ne erano di tutti i tipi, naturalmente in testa i comunisti). Il Veltroni del 1989 incassa dunque da subito il consenso delle cariatidi e dei loro eredi, ma ha anche l’abilità di prendere le distanze dai contenuti apocalittici con cui i vecchi dirigenti comunisti se la prendevano con la televisione, rea di essere comunque portatrice di un imbarbarimento culturale. È lontano dall’atteggiamento di tanta classe dirigente di sinistra che per anni non fece entrare il piccolo schermo in casa propria, o che storcava il naso solo a sentir parlare di Pippo Baudo. Non si identifica nemmeno con quella filosofia mediatica che porterà Norberto Bobbio a definire la tv come “*naturaliter* di destra”. Il giovane Veltroni è più moderno, capisce lo spirito dei tempi e riconosce l’utilità e la bellezza anche di certa televisione di intrattenimento. Ma utilizza tutto il luddismo

**Walter Veltroni diventa un personaggio di primo piano sulla scena politica e culturale perchè si fa paladino di una battaglia di lunga lena contro Berlusconi**

Il veltronismo: furbizia e celluloidi

antimediativo, con il quale mantiene stretti rapporti, per scagliarlo alla bisogna contro il nemico. È così che, pur amando il piccolo schermo, non può non prendersela contro chi impedisce il dispiegarsi delle sue enormi potenzialità. E chi sarebbe costui? Si tratta di Silvio Berlusconi. Ecco cosa Veltroni scrive di lui in un suo libro dal significativo titolo, *Io e Berlusconi (e la Rai)*: “È successo che è diventato un concentratore, un affossatore del

**Utilizza tutto il luddismo antimediativo per scagliarlo alla bisogna contro il nemico**

pluralismo dei soggetti televisivi promosso dalle tv commerciali. Cancellando tutti i suoi concorrenti, ha creato un nuovo tipo di monopolio. Ma ciò che è ancora più grave, per svolgere la sua attività di concentratore

ha dovuto appoggiarsi a un sistema di protezioni politiche che adesso rischia di ritorcersi proprio contro chi ne aveva tratto i maggiori benefici”. In queste parole è facile rintracciare il primo nucleo forte dell’antiberlusconismo che imperverserà per tutti gli anni Novanta ed entrerà, tetragono e rumoroso, anche nel Terzo Millennio. La campagna “non si interrompe un’emozione” serve dunque ad additare Berlusconi e, a ben guardare, anche Bettino Craxi come i colpevoli della concentrazione televisiva, responsabile di

**La campagna “non si interrompe un’emozione” serve dunque ad additare Berlusconi e Craxi come i colpevoli della concentrazione televisiva**

non fermarsi davanti alla cultura, all’opera d’arte, ai maestri del cinema. Di calpestare tutti questi valori. I nemici sono pronti e scodellati per il pubblico ludibrio.

La seconda ragione per cui Veltroni organizza la guerra degli spot sta nel fatto che così aggrega intorno al Pci e, quello che più conta intorno a sè medesimo, quasi tutti i registi e gli sceneggiatori, nonché molti autori. Chi infatti può dirsi felice che il proprio film venga interrotto sul più bello per fare pubblicità a un dentifricio? E – cosa ancora più significativa – riesce a costruire questa alleanza con un pezzo importante del mondo della cultura, proprio mentre la crisi del partito comunista è allo stadio terminale: siamo a ridosso infatti della caduta del muro di Berlino. È per tutto questo che l’o-

Il veltronismo: furbizia e celluloide

perazione anti-spot, pur sbagliatissima dal punto di vista imprenditoriale e non in grado di cambiare il corso delle cose, risulta oltremodo fruttuosa sul piano politico. Walter Veltroni, intuendone i numerosi vantaggi, ci lavora di buona lena.

Da tempo il giovane dirigente politico si occupa dei problemi della televisione pubblica e di quelle commerciali. Sempre nel suo libro, *Io e Berlusconi (e la Rai)*, non è difficile rintracciare le costanti della sua analisi. La prima di queste costanti è la riproposizione continua di un tema: la crisi del cinema è dovuta all'esistenza delle televisioni commerciali e alla loro trasmissione continua di film. La Fininvest – secondo Veltroni – “inonda” di pellicole, soprattutto americane, i suoi palinsesti e questo determina lo svuotamento delle sale cinematografiche e la loro chiusura. È indubitabile che il moltiplicarsi delle tv e l'arricchimento della loro offerta di film facciano sì che la gente vada meno al cinematografo. Questa dinamica si verifica in tutto il mondo, anche se con proporzioni non necessariamente identiche. Altrove però non determina una crisi catastrofica della qualità del prodotto quale quella che si verifica in Italia. In realtà Veltroni preferisce non misurarsi col fatto che ormai pochissimi, anzi quasi nessuno, fra i nostri registi sfonda all'estero. La vecchia guardia, infatti, sta esaurendo la propria creatività (è il caso persino del grande Fellini o di Monicelli), mentre quella nuova solo raramente, episodicamente emerge. Intanto si fanno largo sul mercato internazionale cinematografie un tempo molto più deboli (dalla cinese all'indiana, all'iraniana). Ma c'è di più: anche la qualità degli attori italiani va calando. Invece di affrontare questo complicato insieme di questioni, Veltroni e l'intero cinema italiano si preoccupano degli spot televisivi, tanto che questo diventa il tema più importante: basta guardare lo spazio che occupa sui quotidiani e

**La riproposizione continua di un tema: la crisi del cinema è dovuta all'esistenza delle televisioni commerciali**

**In realtà Veltroni preferisce non misurarsi col fatto che ormai pochissimi, anzi quasi nessuno, fra i nostri registi sfonda all'estero**

Il veltronismo: furbizia e celluloidi

sui settimanali dell'epoca. E la manifestazione del Pci, organizzata su questo tema al teatro Eliseo nel febbraio del 1989, ha un grande successo di partecipazione e di stampa: vi aderisce anche un mostro sacro come Fellini, mai stato comunista. È una sorta di esorcismo collettivo attraverso il quale una crisi, dovuta anche, e forse soprattutto alla mediocrità dei prodotti, alla scarsa vitalità imprenditoriale, al modo in cui la politica gestisce il finanziamento pubblico delle opere, all'arretratezza delle sale cinematografiche, viene scaricata sulle spalle della tv commerciale e di Berlusconi. Naturalmente Veltroni è perfettamente consapevole che non sarà la linea antispot a rivitalizzare il cinema ita-

**Veltroni non  
resiste all'idea  
di concentrare  
il grosso  
dell'attenzione  
sua e del partito  
su una continua,  
serrata  
polemica contro  
la Fininvest**

liano (e in alcuni suoi scritti appaiono analisi più realistiche), ma non resiste all'idea di concentrare il grosso dell'attenzione sua e del partito su una continua, serrata polemica contro la Fininvest. Il veltronismo si muove sempre su due piani: uno più strettamente propagandistico che non si ferma nemmeno davanti alle affermazioni più strumentali, l'altro più analitico e ragionevole in cui non mancano – come già osser-

vato – elementi di modernità e di sprovvincializzazione. Quel tutto e contrario di tutto che si manifesta anche nel tenere disinvoltamente insieme Che Guevara e Kennedy, Pasolini e Canzonissima, la corazzata Potemkin e Fellini. Alla fine degli anni Ottanta e primi Novanta, comunque, maturano in Veltroni alcune convinzioni sul rilancio del mondo del cinema che poi, in larga misura, verranno applicate nel periodo in cui sarà il ministro dei Beni e delle attività culturali. I risultati dicono che nessuno dei problemi viene risolto e che alcuni ne risultano anzi aggravati.

Cambiano i ruoli, ma il rapporto del golden boy di Botteghe Oscure col mondo dello spettacolo resta sempre particolarmente ravvicinato. Quando dal sesto piano del palazzo del Pci si sposta all'*Unità*, fa scrivere sul giornale pidiessino attori, cantanti, registi, gente della televisione. Nulla di male naturalmente. E non va dimenticato quel suc-

Il veltronismo: furbizia e celluloidi

cesso notevole di vendite che fu l'abbinamento del quotidiano fondato da Antonio Gramsci con le cassette cinematografiche. Tutte cose che erano tonificanti per i rapporti fra Veltroni e coloro che operavano nel mondo del cinema. Quanto all'*Unità*, i conti peggiorarono notevolmente e, dopo poco più di un anno che l'enfant prodige se n'era andato, si incominciò a parlare di "ristrutturazione". E tanto "ristrutturarono" che chiusero il giornale. Ma questa è un'altra storia.

**Cambiano i ruoli, ma il rapporto del golden boy di Botteghe Oscure col mondo dello spettacolo resta sempre particolarmente ravvicinato**

### La riforma del ministero

Walter Veltroni già prima di diventare vicepresidente del consiglio e ministro dei Beni Culturali aveva elaborato la riforma del suo dicastero. Come sempre quando si tratta di iniziative veltroniane, la stampa aveva dato ampio spazio alle proposte: il giovane uomo politico, ancora direttore dell'*Unità*, aveva già informato che il suo modello era il francese Jack Lang. Il ministro della Cultura di Mitterrand era diventato famoso ovunque soprattutto per la sua capacità di promozione del mondo dello spettacolo. In Italia il dicastero dei Beni Culturali era profondamente diverso da quello transalpino. Era stato voluto e creato da Giovanni Spadolini e doveva servire a custodire in modo più efficace l'enorme patrimonio di monumenti, archivi, opere d'arte, nonché a salvaguardare il paesaggio italiano. La riforma Veltroni consistette nell'attaccare ai Beni Culturali anche il cinema, la musica, il teatro e – crepi l'avarizia – persino lo sport. "Nomina sunt consequentia rerum", dicevano i latini: cambiato il contenuto bisognava cambiare anche il nome del contenitore, che venne così ribattezzato ministero dei Beni e delle attività culturali. Le attività erano appunto gli spettacoli e lo sport. Nasceva così nel 1998 un super dicastero che concentrava nelle mani di Walter Veltroni un notevole potere. All'inizio l'idea piacque a tutti e, se c'era qualche critico, preferì tacere. Poi, col tempo, emersero tutti i limiti dell'operazione: di recente quella

Il veltronismo: furbizia e celluloide

**Nasceva così  
nel 1998  
un super  
dicastero che  
concentrava  
nelle mani di  
Walter Veltroni  
un notevole  
potere**

riforma è stata messa sotto accusa da un intellettuale rigoroso e molto caro alla sinistra: Salvatore Settis. L'illustre professore nel suo libro *Italia S.P.A.* fa al ministero voluto da Veltroni una critica serrata. "Già il nuovo nome – scrive – riflette, volens nolens, l'idea che i 'beni' di per sé sono ben poca cosa, se non 'dinamizzati' nel contesto

di 'attività'; suggerisce che i musei sono meno importanti delle mostre, che il Colosseo è meglio con un po' di *son et lumière*, che le piazze d'Italia sono più belle se ospitano concerti rock e sfilate di moda". Settis che pure aveva sperato nelle novità che avrebbe introdotto il governo di centrosinistra si rende conto che Veltroni "invece di ristabilire la centralità istituzionale del patrimonio culturale, finisce col suggerirne una nuova forma di marginalizzazione". In realtà i monumenti, le opere d'arte, lo straordinario paesaggio italiano erano state sia dai governi dei primi del Novecento sia dal fascismo molto valorizzati in quanto costitutivi dell'identità nazionale. Un patrimonio quindi che rivestiva un enorme valore in sé e che doveva essere prima di tutto conservato. A questa linea, pur con le inevitabili innovazioni, si erano attenuti ministri di notevole

**Invece  
di ristabilire  
la centralità  
istituzionale  
del patrimonio  
culturale,  
finisce  
col suggerirne  
una nuova  
forma di mar-  
ginalizzazione**

spessore quali Spadolini, Ronchey e Fischella. Con l'avvento del veltronismo è propria questo l'asse che cambia. Diamo ancora la parola a Settis. "La legge istitutiva del nuovo ministero... attribuiva al ministro dei Beni e delle attività culturali anche tutte le competenze sullo spettacolo e sullo sport. L'idea era di rimpolpare il magro *carte de bal* del ministro: magro, s'intende se avesse contenuto 'solo' il patrimonio culturale! Si

è prefigurata così una situazione tutt'altro che teorica, in cui un ministro dei Beni Culturali può ben puntare tutto sul cinema trascurando scavi, musei e monumenti; oppure essere troppo occupato dai problemi del campionato di calcio, per badare al patrimonio. Se la filosofia del nuovo

## Il veltronismo: furbizia e celluloide

ministero è 'prima le attività' (specialmente se redditizie), gli stadi, è facile prevederlo, finiranno con lo spodestare musei e monumenti; il patrimonio culturale resterà una fastidiosa palla al piede in un ministero che può contare su ambiti di competenza ben più appetibili". Settis in queste poche righe tratteggia la più autentica idea veltroniana del bene culturale. Il tutto con buona pace di quei sepolcri imbiancati che hanno attribuito questa scelta all'ideologia consumistica della destra. Nel veltronismo ha un ruolo importante la cultura *prêt à porter* facilmente trangugiabile, vendibile e consumabile. Per questo l'asse di interesse del suo ministero si sposta dal monumento al cinema, dal paesaggio al concerto rock. Il mondo della celluloide così come quello del teatro e della musica, con la riforma che il giovane ministro vara nel 1998, trovano finalmente una casa: da anni ormai erano materie associate alla competenza del presidente del consiglio dei ministri e quindi spesso dimenticate. E questo, almeno da certo punti di vista, è probabilmente un bene. Durante il triennio veltroniano il cinema riceve una valanga di denaro: oltre trecento miliardi di vecchie lire. Così l'intero settore diventa sempre più dipendente dal finanziamento pubblico e i politici di sinistra mettono sempre più le mani sul prodotto. Veltroni in particolare riempie le commissioni che scelgono chi finanziare e chi no di suoi uomini, molti dei quali tuttora occupano quelle posizioni provocando un crescente fastidio in Rutelli. Nonostante il fiume di soldi che sgorga dal Collegio Romano, il numero dei biglietti staccati nella seconda metà degli anni Novanta oscilla intorno ai cento milioni, qualcosa in più rispetto al momento della crisi nera, ma nessuna sostanziale inversione di tendenza. E anche dopo il Duemila l'andamento è analogo. Il cinema italiano, tranne rare eccezioni, continua ad andare male. La qualità continua ad essere

**Il patrimonio culturale resterà una fastidiosa palla al piede in un ministero che può contare su ambiti di competenza ben più appetibili**

**Durante il triennio veltroniano il cinema riceve una valanga di denaro: oltre trecento miliardi di vecchie lire**

Il veltronismo: furbizia e celluloidi

**Il cinema italiano, tranne rare eccezioni, continua ad andare male**

bassa. E c'è di più, non fiorisce nemmeno un buon cinema di sinistra. Non ci sono in Italia, tanto per fare qualche esempio, registi che facciano film politici, impegnati e di grande spessore artistico. Non esiste uno

Spike Lee e nemmeno un Ken Loach. Si produce piuttosto robetta propagandistica, oppure pura ideologia antiberlusconiana come *Il Caimano* di Nanni Moretti. Su quest'ultimo vale la pena spendere qualche parola in più anche perchè è uno dei nostri cineasti più conosciuti all'estero e al tempo stesso è un militante politico particolarmente impegnato. Alcuni dei suoi film, quelli meno colpiti dal tarlo della *gauche caviar* sono di discreta qualità, mentre altre pellicole sono veri e propri interventi politici nel dibattito di partito ("D'Alema di qualcosa di sinistra..."). Gli eredi del Pci – Moretti da giovane ha militato nella federazione giovanile comunista – lo considerano un faro culturale. Walter Veltroni conosce e condivide tutti i tic e le battute delle sue opere cult: dalla passione per la Nutella all'intramontabile "Continuiamo così, facciamoci del male". Questa battuta ha pesato sui ragazzi di Botteghe Oscure non meno di una relazione di Enrico Berlinguer. L'autore del *Caimano* e del *Portaborse*, oggi più vicino ai girotondini che ai diesse, ha comunque un merito indiscutibile: non fa parte della foltissima schiera di registi che attingono soldi a piene mani dalla "greppia" pubblica e questo lo rende a suo modo almeno parzialmente autonomo. Tanto da potersi permettere di attaccare – e lo ha fatto – D'Alema e Fassino. Oltre a Moretti, l'unico che davvero riesce a far parlare di sé all'estero nel bene (*La vita è bella*) e nel male (*La tigre e la neve*), è Roberto Benigni. Per il resto, Tornatore e Salvatores – il meglio di loro lo hanno dato alla fine degli anni Ottanta – oggi non producono più nulla di davvero interessante.

Ma dove ti giri le cose vanno male: anche i produttori sono sempre di meno. La grave difficoltà della Cecchi Gori e altre traversie ne lasciano sul campo solo uno veramente forte: Aurelio De Laurentis. Quanto agli incassi, sono

Il veltronismo: furbizia e celluloidi

record soltanto quelli dei film di Natale targati Vanzina, qualche Pieraccioni, e il Benigni insignito dall'Oscar de *La vita è bella* e poco altro. Ogni tanto, partono volenterose campagne sulla stampa o in Rai per propagandare un presunto rilancio della cinematografia, ma in realtà non si muove quasi nulla. Mentre nel dopoguerra l'intervento pubblico funzionò da volano di sviluppo, quello degli anni Novanta (ma i guai si delineano già con la legge del 1965) non determina alcuna significativa ripresa.

Anzi, la spreco-poli della celluloidi finisce con l'essere uno dei fattori della crisi. Di tutto questo nel bene e nel male è, in larga parte, responsabile Walter Veltroni. Sarebbe ingeneroso non riconoscerlo, però, all'attuale sindaco di Roma il merito della trasformazione di tante sale di proiezione in cinema multisale. L'innovazione era opportuna anche se purtroppo è arrivata in ritardo: l'operazione ha portato in Italia gli investimenti delle grandi major americane. Meno

**Mentre nel dopoguerra l'intervento pubblico funzionò da volano di sviluppo, quello degli anni Novanta non determina alcuna significativa ripresa**

male che l'ha fatto Veltroni perchè se l'avesse tentato un altro, magari proveniente dalla file della destra, sarebbe stato oggetto di un bombardamento ideologico insopportabile. Ci sarebbe stato qualcuno che l'avrebbe apostrofato da servo sciocco dell'imperialismo culturale d'oltreoceano.

### **Le notti bianche e l'eventomania**

Veltroni lascia nel 1999 il ministero dei Beni Culturali a Giovanna Melandri. La strategia è già tracciata e la neoministra non cambia il corso delle cose: non intacca di un centimetro il potere sapientemente costruito dal titolare precedente di cui è peraltro una fedele seguace politica. Il fiume di denaro continua ad arrivare a registi sperimentati e a esordienti improbabili, come è stato ben documentato nella prima parte di questo libro, ma nella quasi totalità dei casi – le eccezioni sono rarissime – le pellicole figlie del finanziamento pubblico non tirano ai botteghini. Nel periodo Melandri si verifica un episodio esilarante. Uno dei pochi

Il veltronismo: furbizia e celluloidi

**Nel periodo Melandri si verifica un episodio esilarante** film che fa il pieno di spettatori è *L'ultimo bacio* di Gabriele Muccino, peccato che la commissione ministeriale lo abbia bocciato e che risulti quindi fra le rare opere senza stanziamenti statali. Intanto Walter Veltroni

si è trasferito al partito, anzi per la precisione occupa lo scranno di segretario dei Diesse.

Esce dall'ormai Bottegghino avendo incassato una sconfitta e una vittoria. La sconfitta è quella nel voto del maggio del 2001 quando il suo partito tocca il minimo storico e Berlusconi trionfa sul centrosinistra. La vittoria è la sua personale nelle elezioni di Roma quando trascina una coalizione a pezzi alla conquista del Campidoglio. Walter Veltroni non è più un giovane rampante, amante dell'America, del cinema e del buon intrattenimento televisivo, ormai è un politico strutturato. Nel suo Pantheon culturale, con la consueta disinvoltura, ha inserito anche Don Milani (ve lo ricordate *I care?*) e soprattutto l'Africa. Un amore dichiarato e declamato a ogni pie' sospinto per il continente sventurato e affamato. Ma lo spettacolo, l'intrattenimento, la cultura di facile consumo restano comunque la sua passione più autentica. E imposta gran parte del governo della città proprio su questo. È arrivato al Campidoglio con una invidiabile rete di rapporti nel mondo dello spettacolo: è il politico

**L'apoteosi del veltronismo arriva con le notti bianche romane** che meglio lo conosce e più lo controlla sul piano del potere e delle clientele. Su questo terreno non ha più rivali: non gli resta che cercare di trarre i frutti migliori da cotanta dote, accumulata nel corso di una

carriera politica quasi trentennale. L'apoteosi del veltronismo arriva con le notti bianche romane. L'idea che ne sta alla base non è nuova, una manifestazione analoga già si svolge a Parigi. Ma soprattutto questo genere di kermesse in Italia sono nate quando al Campidoglio sedeva come assessore alla Cultura Renato Nicolini. Allora si organizzava l'estate romana con ogni forma di intrattenimento: l'idea era quella di far sì che anche i ceti popolari delle grandi periferie potessero vedere alcuni importanti spettacoli e

## Il veltronismo: furbizia e celluloidi

sentirsi, anche per questa via, sino in fondo cittadini romani, uscendo dalle loro case e riappropriandosi del centro storico della capitale. Veltroni che, quando Nicolini era assessore, aveva molto apprezzato quell'innovazione, appena approdato in Campidoglio cercò di riproporla. Naturalmente aggiornandola e correggendola. Questa volta non c'è nessun intento sociale dichiarato, ce n'è invece uno economico: far incassare in una notte la massima quantità di denaro possibile ai commercianti (dai librai ai ristoratori). Nulla di male, anzi. Ed è un obiettivo altrettanto condivisibile quello di aumentare, anche grazie a questo genere di iniziative, la circolazione di turisti. Resta il fatto che la notte bianca non assolve al compito che il sindaco persegue con più tenacia: quello di essere un importante appuntamento culturale. Di gente naturalmente ne arriva moltissima. E non può che essere così: se in un lasso di qualche ora, tutto, dicasi tutto, è aperto, ciascuno trova qualcosa da fare. Ma il vero affollamento riguarda solo le strade, i concerti e qualche performance di Benigni, o di Proietti, o di altri mostri sacri. Quando si parla di musei e gallerie, la folla si riduce notevolmente. In realtà, la notte bianca – sia detto con tutto il rispetto – è una disneyland che consente la fruizione di una valanga di spettacoli: qualcuno buono e parecchi di medio-basse qualità. Non si ricorda niente di particolarmente rilevante che abbia esordito in questo appuntamento. Il festival dei Due mondi di Spoleto, che era una serie di notti bianche antica maniera, quando funzionava bene presentava cultura vera, fatta di importanti momenti di innovazione: dalla *Manon* di Visconti all'*Orlando Furioso* di Ronconi, per fare solo gli esempi più illustri. Riuscite a trovare uno spettacolo di altrettanto valore nelle notti bianche romane? La riproposizione di un consumo di livello medio o medio basso, lungi dal favorire la creatività, determina al contrario la standardizzazione, l'omologazione della domanda culturale. Ne nasce un consumismo scaciato, utile solo, se

**Non c'è nessun intento sociale dichiarato, ce n'è invece uno economico: far incassare in una notte la massima quantità di denaro possibile ai commercianti**

Il veltronismo: furbizia e celluloide

**La kermesse  
veltroniana  
assomiglia più a  
un dopolavoro,  
che a un luogo  
di ricerca e  
di invenzione**

va bene, a divertire e a organizzare il tempo libero. La kermesse veltroniana assomiglia più a un dopolavoro, che a un luogo di ricerca e di invenzione. Più ad una fiera, che ad un appuntamento che aiuta la conoscenza e raffina la sensibilità. Serve più a conquistare il consenso, che ad aprire le menti e ad aumentare le conoscenze. Tutto questo avviene, in parte, con i soldi dello Stato e, in parte, con quelli dei privati. Sui presunti sprechi è stata ingaggiata una lunga polemica da parte del centrodestra, e Veltroni ha sempre risposto, numeri alla mano, che a spendere erano gli sponsor e che il Comune se la cavava con poco. E ci mancherebbe, perchè un ente locale dovrebbe tirar fuori tanto denaro per mettere in piedi una fiera di lusso? Si può rispondere: per far aumentare i turisti. Già, peccato che la notte bianca si svolge in settembre, uno dei mesi a più alto tasso di presenza turistica nella capitale. Non è quello il momento utile per accrescerne il flusso, casomai servirebbe qualche iniziativa in gennaio e febbraio quando la città è letteralmente deserta. Inoltre, il problema di Roma non sta nel numero degli arrivi, ma nella permanenza di visitatori. Nella capitale vengono in tanti, ma si fermano troppo poco. La notte bianca favorisce un intenso afflusso per poche ore: quello che viene definito il turista “mordi e fuggi”. L’esatto contrario di ciò che servirebbe.

Sull’esempio di Roma, ormai non c’è città o paesone italiano dove non sia scoppiata la moda della notti bianche. Una sorta di eventomania che spinge gli amministratori a riempire i centri storici di decine di migliaia di persone, attratte nel 90 per cento dei casi da appuntamenti pseudoculturali. Turisti o indigeni che siano, costoro spesso si trasformano in veri e propri Lanzicheneccchi, sporcando sino all’inverosimile, e provocando persino qualche danno ai monumenti. Tanto a rimettere tutto a posto ci pensa la mano pubblica con i soldi della collettività. In questa baraonda, matura sempre più spesso l’invocazione a Giove impluvio: si spera in un bel temporalone che – come alla fine dei *Promessi*

Il veltronismo: furbizia e celluloidi

*Sposi* – ripulisca la città dalla peste dell'e-ventomania. A parte la citazione manzoniana, cosa c'entra tutto ciò con la cultura? **Cosa c'entra tutto ciò con la cultura?**

In realtà – come si diceva – la notte bianca serve, quando tutto funziona al meglio, a far incassare più soldi ai commercianti (tanto poi ci pensa Visco a portarglieli via) e ad acquisire il consenso dei cittadini. C'è poi un terzo obiettivo, meno appariscente ma di grande utilità per gli organizzatori: dare quattrini e visibilità ad un pezzo importante del mondo dello spettacolo. E così Walter l'intrattenitore, anche per questa via, consolida i rapporti con i suoi vecchi amici che siano attori, registi o cantanti. C'è qualcosa di illecito o di scorretto in questo? No, assolutamente no. È un modo però per esorcizzare i problemi, per evitare la fatica e l'anonimato dell'amministrare. Per far sognare la gente (con due o tre g). Il traffico è soffocante? Sopporta con pazienza che il Campidoglio ti organizza la città dei balocchi. I servizi funzionano male? E che importa, puoi stringere la mano a Richard Gere e alla Bellucci. Già, perché "Roma si governa col cuore", spiega con garbo e con un po' d'enfasi il sindaco che sa trasformare la vita di tutti i giorni in spettacolo.

Veltroni è una fabbrica di eventi, ma riesce a governare pro domo sua anche quelli che si producono suo malgrado. C'è il funerale di Alberto Sordi? E il sindaco lo trasforma in una passerella dove il prim'attore è lui. E sì che Albertone non è mai stato di sinistra e ha sempre amato la Dc di rito andreottiano. Muore Giovanni Paolo II e arrivano a Roma milioni di persone? Tutti si impegnano (dal ministro degli Interni alla Protezione civile) affinché la capitale si presenti efficiente ed accogliente. Ma il merito se l'obiettivo viene centrato non è equamente diviso: il protagonista del miracolo di efficienza è il supersindaco. Basta leggere i giornali e guardare la televisione per convincersene. D'altro canto Walter Veltroni è un pupillo della stampa che glielie passa tutte: è riuscita persino a scrivere che, non-

**È un modo però per esorcizzare i problemi, per evitare la fatica e l'anonimato dell'amministrare**

Il veltronismo: furbizia e celluloide

ostante un acquazzone formidabile, nella notte bianca del 2005 c'erano per le strade della capitale un milione di persone. Tutto quello che fa il sindaco è perfetto e consegue grandi successi. I contrattempi vengono superati grazie al lavoro e al grande cuore degli uomini del Campidoglio. Anni e anni di applicazione certosina hanno consentito a Veltroni di costruire uno straordinario potere mediatico che dà copiosi frutti.

### Da Roma a Hollywood e ritorno

Ironico sino al sarcasmo, Dino Risi se ne è uscito di recente con una battuta fulminante: "In Italia esistono più feste del cinema che film". Insomma, tutti a promuovere prodotti che o non ci sono o sono scadenti. Nessuno che si occupi della qualità. Della eventomania della celluloide si è già parlato nella parte iniziale di questo libro.

**In Italia esistono  
più feste  
del cinema  
che film**

Qui non resta che affrontare il contributo specifico e "ideologico" che le ha fornito il veltronismo. Il sindaco di Roma non ha perso occasione per organizzare incontri

con le star di Hollywood: belli, eleganti, sorridenti arrivano, cenano, salutano dalle terrazze del Campidoglio, si sposano a Bracciano, e poi ripartono. Di recente questa passerella californiana è stata istituzionalizzata: è nata cioè la Festa del Cinema della capitale. Un'altra kermesse, una fra le tante, le troppe – secondo Dino Risi – organizzate ormai un po' ovunque. Come al solito quando Veltroni si mette in testa di promuovere un evento non gli mancano, sponsor, denaro e successi (questi ultimi più virtuali che reali).

**Di recente  
questa  
passerella  
californiana  
è stata  
istituzionaliz-  
zata: è nata cioè  
la Festa del  
Cinema della  
capitale**

Cosicchè chiunque muova qualche critica (pochi e a bassa voce), viene sepolto sotto una colata lavica di cifre che dimostrano come il tutto non potesse andare meglio di come è andato. E nessuno, o quasi, discute questi dati, pubblicati come oro colato.

Anche la Festa di Roma – aldilà delle bisticciate con Massimo Cacciari – è stata ovviamente perfetta. I nove milioni di euro spesi

Il veltronismo: furbizia e celluloidi

per la prima edizione sono stati quasi tutti – parola del sindaco – trovati grazie agli sponsor, il più importante dei quali è la Bnl, la banca che ha un'apposita sezione per finanziare il cinema. Attraverso l'istituto passano tutte le operazioni che il ministero dei Beni Culturali fa per canalizzare il fiume di denaro da lui medesimo stanziato verso il mondo della celluloidi. Le commissioni che decidono sono in odor di veltronismo. A nessun banchiere operante nel settore verrebbe in mente di non dare una mano al successo di un evento promosso da Veltroni. Salire sul carro del centrosinistra è inoltre lo sport preferito della finanza italiana. In realtà – secondo *La Stampa*, uno dei pochi giornali ad esercitare la nobile arte della critica verso il veltronismo – i costi della Festa di Roma hanno raggiunto la “cifra da capogiro di 13 milioni di euro” (almeno quattro milioni in più dei fondi messi a disposizione dai privati). Alcune spese, riferite dal quotidiano torinese, sembrano essere esorbitanti. Qualche esempio: 291mila euro per la redazione del sito internet, 490mila euro scritti al capitolo comunicazione e 523mila destinati ai compensi dei curatori di sezione. A questo va aggiunto il fiume di denaro dato alle star che sono venute da tutto il mondo a Roma. Ce n'è abbastanza perchè il giornale della Fiat possa titolare: “Choc da bilancio sul tappeto rosso”. D'accordo, sarà costata cara – osservano i suoi organizzatori – ma la Festa della capitale ha mobilitato un sacco di gente. È stata un'interminabile notte bianca che ha favorito la conoscenza a livello di massa del nuovo cinema. È andata proprio così? Non tutti sono d'accordo. Il primo a mettersi contro corrente è nientemeno che uno dei più blasonati fra i registi rossi: Ettore Scola. L'autore di *Una giornata particolare* ha infatti detto chiaro e tondo che a molte proiezioni mancava il pubblico, che c'erano decine e decine di posti vuoti. Gli ha risposto un po' irritato il senatore diessino Goffredo Bettini, gran patron della Festa, sostenendo che non era vero, che tutt'al più poteva essere acca-

**In realtà – secondo *La Stampa* – i costi della Festa di Roma hanno raggiunto la “cifra da capogiro di 13 milioni di euro**

## Il veltronismo: furbizia e celluloide

duto che qualche invitato eccellente avesse disertato all'ultimo minuto, lasciando così la poltrona vuota. Insomma, niente di grave. Certo, un po' di disorganizzazione, ma nessuno è perfetto. E men che meno all'esordio. Scola ha preferito non replicare, ma c'è stato anche un giornalista che non ha condiviso i racconti entusiastici sulla grande mobilitazione popolare. Michele Anselmi su *Il Giornale* ha scritto: "Basta aggirarsi per i corridoi, le sale e i ristoranti del Bettinorum (copyright Dagospia, dal nome del senatore Bettini) che la Festa dopo il trionfale week-end di esordio, è già diventata un festival: tanti giornalisti e addetti ai lavori, poco 'popolo' romano. Pare quasi di stare al Lido nei giorni più mosci, se non fosse per le scolaresche divise in due fasce di età (8-12 anni e 12-18) che arrivano in autobus di prima mattina a seguire i film della sezione 'Alice nella città'. Sono proprio questi ragazzi ad aver acquistato circa 15mila biglietti al prezzo scontato di 3 euro: un terzo circa di quelli complessivamente venduti (in tutto sono 47mila in 9 giornate, 5mila al giorno)".

Il successo di una kermesse cinematografica non si misura solo con la quantità di pubblico che accoglie, ma anche per l'indotto che produce. Il solito Anselmi annota perfidamente: "Per dirne una, lanciato in pompa magna dalla Festa

**Il successo di una kermesse cinematografica non si misura solo con la quantità di pubblico che accoglie, ma anche per l'indotto che produce**

nella giornata strategica di sabato, con la Bellucci prezzemolina, il pur bello *N (Io e Napoleone)* di Virzì sta arrancando ai botteghini italiani, Piombino a parte. Secondo Cinetel, solo 314mila euro in quattro giorni e sì che è uscito con 153 copie. Sarà solo colpa del grande corso che al cinema non ha mai tirato, come sostiene il press-agent Lucherini? Vai a saperlo". Il *Corriere della Sera* invece batte la grancassa del successo

di pubblico, ma non trascura di lanciare una bordata critica, una delle poche. Scrive Paolo Mereghetti: "Doveva essere una festa e festa è stata. Qualche dubbio in più viene quando ci si chiede se un festival-festa serve davvero a far crescere il cinema. Se una cascata di venti star, passerelle e

Il veltronismo: furbizia e celluloide

blockbuster possa favorire l'amore per la settima arte o non rischi di ripetere l'effetto "multiplex", quando la diffusione delle multisale in Italia fu accolta come un toccasana miracoloso e invece non servì né ad aumentare il pubblico né a favorire la diffusione di un cinema meno prevedibile". Mereghetti sembra qui riproporre il tema che Dino Risi toccava con la sua sarcastica battuta.

In realtà bisognerebbe smettere di tergiversare e porsi la domanda vera: perchè il cinema italiano non è più, fatte salve pochissime eccezioni, un prodotto all'altezza della sua storia e delle sfide odierne? E invece, anzichè riconoscere che il re è nudo, si preferisce, un anno sì e un anno no, dichiarare che finalmente siamo usciti dal lungo tunnel e che è iniziata l'agognata ripresa. Mentre si mette in scena questa commedia degli equivoci, la crisi del nostro cinema non dà mostra di finire. E non sarà con le sfilate hollywoodiane o con le passerelle della splendida Monica Bellucci che risolveremo un problema ormai trentennale.

**Perchè  
il cinema  
italiano  
non è più  
un prodotto  
all'altezza  
della sua storia  
e delle sfide  
odierne?**

Ci vorrebbe un coraggioso bagno di realtà, una volontà di capire sino in fondo le cause della malattia, e un medico che metta mano al bisturi senza pietà. Veltroni è l'uomo meno adatto a far questo. L'intrattenitore buonista che è in lui detesta riconoscere le difficoltà, o peggio, ammettere i fallimenti. L'ideologia veltroniana si fonda sul successo sempre e comunque: se i fatti smentiscono i sogni, meglio una fuga nel virtuale che un bagno nel reale. Riconoscere e comprendere gli errori commessi non è il modo giusto per affrontare un problema, ma un "farsi del male" inutilmente. Del resto – come si diceva – Veltroni, pur di non fare i conti col proprio passato comunista, ha preferito negarlo. Figurarsi se un'operazione analoga non è possibile con la crisi del cinema. *La Stampa* con sabauda puntigliosità ha fatto le pulci all'intera operazione Festa di Roma. In un brillante titolo ha riassunto così lo spirito dell'iniziativa: "Benvenuti a Veltronia. Rinascimento de noantri". Sempre sullo stesso quotidiano, in un articolo di Gian-

Il veltronismo: furbizia e celluloidi

carlo Dotto si leggeva: “Siamo tutti amici di Walter o prossimi a diventarlo. L’ossessivo che è in lui deve tutto sanare e controllare. Leggendarî i suoi sudori freddi. Anche le coliche hanno le ore contate”. A Veltronia – aggiungiamo noi – tutto deve essere perfetto.

### **L’età dell’oro**

Per progettare il futuro di Roma e del cinema italiano non resta che risalire indietro nel tempo. Riportare la capitale all’epoca delle prime coproduzioni italoamericane o della dolce vita. Per giorni e giorni il più romano dei quotidiani, *il Messaggero*, e la più romana delle attrici, la Ferilli, sono scesi in campo per evocare gli splendori del passato. La Sabrina nazionale ha tenuto una sorta di rubrica dove ha vagheggiato il ritorno all’età dell’oro. Ne sono scaturiti stralci di prosa immortale. “Ho lasciato la Grande Mela e ho ritrovato una grande Roma. Grande come ai tempi in cui era ‘la città aperta’ di Rossellini, e tutto il mondo gridava al capolavoro. Grande come negli anni Sessanta. Quando Cinecittà diventa la Hollywood sul Tevere, i De Sica, i Blasetti e i Germi dividono i teatri di posa con le megaproduzioni americane. E via Veneto si accende di paparazzi e di dolce vita, dei riflettori di Fellini. Adesso sta per illuminarsi come allora, trasformandosi nella strada degli affari di celluloidi”. L’ignaro lettore si domanda: come è potuto accadere tutto ciò, visto che fino a qualche mese fa in tanti piangevano e straparlavano della malattia mortale del nostro cinema? Ponete interrogativi? Esprimete dubbi? Non temete la Ferilli vi risponde: via Veneto sarà di nuovo il luogo del business del cinema “grazie alla Festa voluta da Walter Veltroni e presentata a New York due settimane fa”. A quell’appuntamento – prosegue enfatica l’attrice – “c’ero anch’io, posso dire. E, con il nostro sindaco, c’erano Robert De Niro e tante altre star che stanno per sbarcare nella capitale”. Capito come si fa? Si invitano un bel po’ di attori e qualche produttore d’oltreoceano, si organizzano cene e incontri e, *voilà*, i nostri film di second’ordine, diventano capolavori tipo quelli di Spielberg, mentre la

Il veltronismo: furbizia e celluloide

Ferilli si trasforma come per miracolo nell'Anna Magnani dei tempi migliori. Perché piangersi addosso? Perché farsi del male? Basta una buona operazione promozionale, una bella smerigliata e rieccoci a passeggiare con Flaiano, Germi, Fellini e De Sica.

In realtà si cerca di farsi coraggio perché il cinema italiano non vede dietro l'angolo nessuna primavera. Anzi, è ancora inverno e molto freddo. Se nel 2004 gli incassi delle pellicole nostrane avevano oscillato intorno ai venti milioni di euro, nel 2005 sono solo leggermente risaliti sino ad arrivare a quota 22 milioni e mezzo. Ma qualche cosa di buono è successo: è calato e di parecchio il finanziamento pubblico senza che diminuisse il botteghino. Nel 2004 infatti lo Stato aveva stanziato ben 83 milioni di euro, contro i poco più di 22 milioni del 2005. Una caduta netta a cui corrisponde una forte diminuzione del numero dei film prodotti (da 136 a 98). Eppure gli incassi – come si diceva – migliorano. Non solo, ma finalmente è spuntata qualche coproduzione con le grandi major americane. Miracolo dei tagli? Rispondere è difficile anche perché i dati a disposizione sono troppo pochi. Una cosa però si può dire con certezza: l'equazione più soldi pubblici più sviluppo del cinema è sicuramente sbagliata. Forse è vero il contrario, anche se per il momento non ci sono prove sufficienti. Questi dati comunque smentiscono uno dei presupposti del veltronismo: quello che aveva portato, nel 1994, l'austero governo Ciampi (l'interim agli spettacoli ce l'aveva il presidente del consiglio) a finanziare i film italiani per il 90 per cento dei costi (20 a fondo perduto e 70 da restituire ma troppo spesso non restituiti).

Smentita dopo smentita, a ben guardare anche lo scontro tra la festa di Roma e il festival di Venezia vede per il momento penalizzata la creatura veltroniana. Fra i film che vanno meglio al botteghino italiano ce ne sono ben due premiati

**Basta una buona operazione promozionale, una bella smerigliata e rieccoci a passeggiare con Flaiano, Germi, Fellini e De Sica**

**L'equazione più soldi pubblici più sviluppo del cinema è sicuramente sbagliata. Forse è vero il contrario**

Il veltronismo: furbizia e celluloide

**Un intervento pubblico meno invasivo e un maggior interesse verso il botteghino sono scelte a favore del cinema e non contro il cinema**

in laguna e tiene bene anche *Nuovomondo*, mentre stentano i vincitori della rassegna capitolina.

Gli organizzatori romani però hanno già fatto sapere che puntano sui tempi medi. E che il loro obiettivo principale è quello di costruire nella capitale una sorta di mostramercato. La nuova idea di Veltroni è quella di attrarre compratori, venditori, distributori e addetti ai lavori, e di fare della più bella

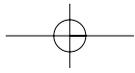
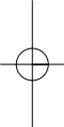
città del mondo un luogo di incontro per i businessmen della celluloide. Si scrive Festa e si legge Mercato, è stato autorevolmente notato, e probabilmente, aldilà di tutto, questa potrebbe essere una buona idea.

Un intervento pubblico meno invasivo, meno caratterizzato dallo spreco e dalla clientela, e un maggior interesse verso il botteghino con tutti gli annessi e connessi (dvd, passaggi televisivi e altro) sono scelte a favore del cinema e non contro il cinema: tutto il contrario di quanto sostenuto da certa propaganda gauchiste. Del resto, la fine delle rottamazioni e del denaro pubblico facile è stata la terapia che ha salvato la Fiat, chissà che, mutatis mutandis, non funzioni anche per la celluloide? Ma la guarigione passa soprattutto attraverso l'assottigliarsi delle banalità del politically correct e attraverso una creatività più libera, meno condizionata. Che sappia misurarsi col botteghino, con la sua epoca, con la concorrenza internazionale e che non abbia come scopo principale quello di accontentare il committente pubblico per strappargli qualche finanziamento. Non si tratta di chiudere tutti i cordoni della borsa, lo Stato – come del resto accade altrove – può e deve intervenire. Ma occorre studiare nuove regole. Bene farebbero, poi, gli operatori a riflettere con maggiore attenzione sul ruolo della televisione nella produzione cinematografica e di fiction. Insomma, ci vuole ben altro che la demonizzazione del “non si interrompe un'emozione” che fu l'atto fondativo del veltronismo. Ci vogliono meno sponsor politici, meno soloni, meno grandi sacerdoti della critica, e più

Il veltronismo: furbizia e celluloide

uomini di cultura, più sceneggiatori-scrittori, più grandi musicisti. Meno mostri sacri ormai esauriti e più registi veri in grado di rompere gli schemi. Meno film di propaganda politica e più pellicole che raccontino la storia, le trasformazioni, la vita. L'intera cultura italiana, del resto, ha bisogno di riprendere a respirare a pieni polmoni, altrimenti morirà di costipazione. Con buona pace della simpatica Sabrina Ferilli, il mondo della celluloide nostrano non necessita delle passerelle di Di Caprio, né del divismo anni Sessanta, né, all'opposto, del clima da festa "de noantri", né di un governo che ricostituisca la "greppia" a cui tutti possano nutrirsi. E sarebbe positivo se la prossima Festa di Roma – per la quale Veltroni ha già raccolto dieci milioni dagli sponsor – puntasse tutte le sue chance sulla qualità e sul mercato, anziché sul gigantismo e sulle clientele.

**Meno film di propaganda politica e più pellicole che raccontino la storia, le trasformazioni, la vita**



# 7

---

Il teatro senza qualità  
*Sinistra e destra nella greppia  
dei fondi pubblici.  
Ma chi mangia di più è il teatro rosso*

## **Soldi pubblici e clientele**

**S**C'è poco da fare, sui teatri pesa una condizione particolare. Nessuno, dicasi nessuno, guadagna. Perdono tutti, anche quelli che mettono su cartelloni redditi, fanno gli esauriti e vendono biglietti alla grande. Nonostante le scelte azzeccate, che vanno incontro ai gusti del pubblico, quando è il momento dei bilanci si ritrovano tutti in rosso. Un pareggio è la quadratura del cerchio, ma bisognerebbe alzare troppo il prezzo degli ingressi o comprimere i costi in modo insopportabile. Questo è tanto vero che un teatro romano come l'Ambra Jovinelli, che incassa molto in rapporto ai posti che ha a disposizione, più di tutti gli altri, nonostante ciò, va sotto ogni anno di 400mila euro. Siccome però non fa parte del giro giusto, raccatta dallo Stato pochissimi finanziamenti. E naviga a vista fra mille difficoltà.

Una situazione del genere – come è facile intuire – rende fortissima la dipendenza dalla mano pubblica e quindi dal mondo politico. Chi finanzia, naturalmente, diventa il deus ex machina: i soldi dell'erario servono così a conquistare le simpatie e i consensi della gente dello spettacolo e in particolare di attori e registi. Sono amici molto utili per i politici: è tutta gente infatti piuttosto nota e in grado di fare

**Nonostante  
le scelte  
azzeccate  
quando  
è il momento  
dei bilanci  
si ritrovano  
tutti in rosso**

## Il teatro senza qualità

tendenza. Averne qualcuno alla propria corte o nel proprio salotto fa chic e giova alla causa. Anche in questo mondo, nonostante ciò, c'è chi riesce a mantenersi libero e a non cedere a lobby e lobbine più o meno di partito. Ma la regola non è questa. Purtroppo, quando si parla del danaro che entra nelle tasche della gente di teatro, bisogna riconoscere subito che è difficilissimo quantificarlo. Quanto arriva dallo Stato è noto e arcinoto (basta aprire il sito del ministero dei Beni Culturali) e per la verità non è moltissimo. Ma è praticamente impossibile invece calcolare tutti i quattrini che investono in spettacoli e spettacolini, parecchi dei quali di secondo e terz'ordine, le Regioni e soprattutto gli enti locali. Se il finanziamento statale viene spartito più o meno equamente – a seconda degli anni e dei governi – fra il lobbismo di destra e quello di sinistra; quello proveniente dai Comuni, dalle Province e dalle Regioni, che è probabilmente la quota maggiore, si dirige nettamente verso la gauche. Se non altro perché la fetta più consistente del sistema delle autonomie è nelle mani dei Diesse, Margherita and company. Nel teatro, dunque, quel che più conta, non è la clientela ministeriale, ma quella *assessoriale*. Non c'è amministratore che non metta mano al portafoglio e non scucia soldi per organizzare nel proprio teatrino di provincia la prima nazionale di uno spettacolo o per finanziare il suo spettacolino, o una rassegna, o un festival. Da quando poi sono arrivate le notti bianche, c'è un contenitore in più da riempire. Una buona ragione o scusa per spandere denaro a piene mani e spesso per opere di qualità modesta. Il tutto per la maggior gloria del sindaco, dell'assessore, e della giunta, e per la sopravvivenza di un tessuto aggregativo che spesso non ha granché né di culturale né di creativo, ma che è una fonte di consenso.

Ma vediamo di ricostruire il percorso del denaro pubblico che si può seguire e cioè quello statale. Non senza aver premesso che negli ultimi due anni del governo di centro-

**Il finanziamento statale viene spartito più o meno equamente quello proveniente dai Comuni, dalle Province e dalle Regioni si dirige nettamente verso la gauche**

## Il teatro senza qualità

**Il Fus  
per molto  
tempo  
ha oscillato  
intorno ai  
500 milioni  
di euro**

destra, il Fus (fondo per lo spettacolo) è stato tagliato sino a scendere a 400 milioni circa. Durante la campagna elettorale il centrosinistra aveva annunciato vistosi aumenti sino a portare la spesa per la cultura all'1 per cento del Pil. In realtà Prodi ha messo in Finanziaria solo qualche decina di milioni di euro in più (circa lo 0,30 del Pil). Rutelli ha già promesso che nel 2009 si arriverà a quota 540 milioni.

Il Fus per molto tempo ha oscillato intorno ai 500 milioni di euro. Di questi circa la metà se le prende il teatro lirico. Il restante cinquanta per cento va per il 18 per cento al cinema e per una percentuale che oscilla fra il 16 e il 17 per cento alla prosa. Questo ha significato che nel 2003 e nel 2004 l'intero sistema teatrale italiano ha ricevuto dal ministero circa 85 milioni all'anno, euro più euro meno, mentre nel 2005 non ha raggiunto i 74 milioni. Adesso, se tutto va bene, tornerà intorno alle quote precedenti al taglio effettuato dall'ultima Finanziaria del governo Berlusconi. Non sono cifre astronomiche, ma costituiscono comunque più di un terzo degli "incassi" del teatro. Gli altri due terzi circa arrivano dai biglietti, che nel 2002 hanno dato una resa ben al di sotto dei 150 milioni, ma che nel 2004 e nel 2005 hanno toccato e superato il tetto di 200 milioni. C'è poi – come si diceva – la cospicua quota stanziata dagli enti locali insondabile e incommensurabile.

Negli ultimi due anni, il mondo del teatro non ha risparmiato proteste e duri attacchi al governo Berlusconi per i cosiddetti "tagli alla cultura", ma questo non vuol dire che non siano fiorite le clientele. Una caratteristica, ad esempio, del finanziamento pubblico per la prosa, sta nel fatto che vengono sparse manciate di danaro un po' ovunque: diecimila euro a questo, diecimila a quell'altro. Soldi a pioggia che servono semplicemente alla sopravvivenza: nascono così spettacolini che vanno in scena una, due, tre volte e poi svaniscono nel nulla. E qui occorrerebbe solo tagliare. Ma ogni volta che qualche uomo di governo, magari a causa delle ristrettezze del momento, prova a

## Il teatro senza qualità

razionalizzare questo albero della cuccagna, partono le urla e le invettive di tutto il mondo dell'informazione, che accusa il malcapitato di voler azzerare la cultura italiana.

A questo sistema di mance e manette ne corrisponde uno ben più importante: ci sono infatti i megafinanziamenti legati ai grandi nomi. Ecco qualche esempio. Doveva essere un eclatante evento teatrale, uno di quegli appuntamenti che restano nella memoria, e invece diventò quasi subito – come riferì puntualmente il settimanale *l'Espresso* – un imbarazzante circo di accuse, sospetti e recriminazioni. Scena del conflitto: le Olimpiadi invernali di Torino del 2006. Per l'occasione il comitato promotore decise di portare in scena un importante spettacolo teatrale da affidare ad un regista di grande prestigio e di innegabile capacità, con un cuore che altrettanto innegabilmente batte a sinistra: Luca Ronconi. Il responsabile artistico del Piccolo di Milano scelse di metter in scena "Il silenzio dei comunisti", tratto da un libro scritto a più mani da dirigenti politici e intellettuali, naturalmente diessini o simpatizzanti diessini. Nulla di male ovviamente. La polemica è diventata particolarmente dura però quando si è saputo che per fare questo spettacolo, che prevedeva cinque repliche in tutto e visibile ogni volta da una ottantina di persone, erano stati stanziati ben tre miliardi di vecchie lire. E che inoltre, complessivamente, a Ronconi erano stati dati ben 15 miliardi di lire. Chi ha staccato il cospicuo assegno? Il ministero? Il comune di Torino? Qualche danaroso sponsor? La risposta la dette l'allora sottosegretario Nicola Bono (An). Disse testualmente e non smentito: "Lo stanziamento è stato deciso da Oberdan Forlenza, ex capodigabinetto ai Beni Culturali sia con Veltroni che con la Melandri, a favore del Teatro stabile di Torino, in concerto con Chiamparino". Insomma, l'input è venuto dallo Stato, ma non certo per decisione della Casa delle Libertà, bensì per iniziativa di un veltroniano doc.

Di natura diversa è la clientela di destra. L'ha racconta-

**Una caratteristica del finanziamento pubblico per la prosa, sta nel fatto che vengono sparse manciate di danaro un po' ovunque**

## Il teatro senza qualità

ta Luca Barbareschi, schierato con la Cdl, ma capace di tenere gli occhi ben aperti su quanto gli accadeva intorno. Approdato nel 2001 ai vertici dell'Eliseo, stabile privato di grande prestigio, ma che vive con i soldi dello Stato, l'attore voleva "sprovvincializzare" il cartellone del teatro romano. Come lui stesso dichiarò intendeva "aprirlo al repertorio internazionale, da Mamet a Pirandello, svincolandolo dalla tradizione italiana, dal solito Pirandello". Ma, sebbene godesse della protezione di An, venne rapidamente messo in grave difficoltà. "Non potevano sopportare – dichiarò – che non facessi gli scambi di spettacoli con altri stabili. Quando capirono che non ero disponibile a trattare

**Ogni stabile ospita gli spettacoli prodotti dagli altri stabili, ai quali indirizza a sua volta la piece teatrale messa in scena da lui**

su questo punto, mi fecero fuori rapidamente". Che significa fare "gli scambi"? Le cose stanno così: in Italia esistono 17 teatri stabili che ricevono in tutto 20 milioni di euro all'anno. Poco più di un milione a testa. Più o meno quanto serve a ripianare i debiti che accumulano. Ogni stabile ospita gli spettacoli prodotti dagli altri stabili, ai quali indirizza a sua volta la piece teatrale messa in scena da lui. Uno "scambio" di

favori che dovrebbe servire ad abbattere i costi. Si crea però così un giro impenetrabile che non permette a nessuno di dare un profilo autonomo al proprio teatro. Un simile sistema avrebbe reso impossibile, tanto per fare qualche esempio, la nascita del Piccolo di Milano di Paolo Grassi e Giorgio Strehler. In questa situazione blindata ha grande importanza il nome del direttore dello stabile: deve avere la "sensibilità" di non inceppare il meccanismo. Barbareschi provò a romperlo e venne fatto fuori. Ma, siccome non ha peli sulla lingua, denunciò anche alcun fatterelli minori di clientelismo di destra, testimonianza però di insopportabili cadute di stile. "In tanti mi telefonavano – spiegò – per raccomandarmi le loro donnine. 'Che ce vole – mi dicevano – a faje di due battute'. In realtà considerano il teatro una piccola cosa. Un posto marginale, e come tale lo trattano".

C'è poi la strana vicenda dello stabile di Roma, oggi

## Il teatro senza qualità

gestito in coabitazione fra destra e sinistra. Il direttore artistico è Giorgio Albertazzi, grande attore, uomo di raffinata cultura, ex ragazzo di Salò che è stato sponsorizzato dall'ex presidente della Regione Francesco Storace; mentre sulla poltrona di presidente siede il più veltroniano dei veltroniani: Oberdan Forlenza. Un uomo di potere a tutto tondo. Albertazzi, nonostante sia stato sempre rispettato anche a gauche (difficile negargli un ruolo nella storia del teatro italiano), viene visto però con qualche diffidenza. Tanto è vero che all'inizio della sua direzione volevano affiancargli nella programmazione del teatro Giorgio Barberio Cresetti, sinistra doc, anche lui buon amico del sindaco Veltroni. Alla fine, dopo mille contorsioni, non si trovò l'accordo e la cosa finì lì. Ma a Roma, prima dell'avvento della strana coppia Albertazzi-Forlenza, si era verificato un altro epico scontro politico, quello fra l'allora direttore Martone, il presidente Pedullà e alcuni esponenti della destra. Il regista napoletano veniva accusato di spendere soldi a palate in modo ingiustificato. Alla fine, dopo aver ribattuto alle critiche, se ne andò sdegnato.

Il problema di fondo è sempre quello: soldi e politica. Tanto più il teatro ha bisogno di danaro pubblico, tanto più diventa un luogo di scontro politico. Bettino Craxi negli anni Ottanta per salvarlo teorizzò che dovesse essere un'azienda e portare profitti. **Il problema di fondo è sempre quello: soldi e politica** Non l'avesse mai detto! Forse esagerava, ma certo un occhio in più a risanare i bilanci e a evitare le spese pazze farebbe sicuramente bene al teatro. Gli regalerebbe una maggiore autonomia. Un altro luogo di scontro è stato l'Eta (ente teatrale italiano) e anche qui si sono susseguiti episodi poco edificanti. Tanto è vero che ha avuto un lungo commissariamento, durato una decina d'anni. Un tempo era particolarmente appetibile perché smistava tutto, poi, col passar del tempo, ha perso più di un colpo. Durante il governo di centrodestra era in mano ai moderati. Di recente però il centrosinistra, anzi per essere precisi una delle lobby del centrosinistra (quella che fa capo al critico di *Repubblica* Fran-

## Il teatro senza qualità

co Quadri) è riuscita a piazzare alla direzione generale un uomo suo, Ninni Cutaia.

Ma, al di là delle polemiche, come va il teatro italiano? C'è una vulgata ottimistica che tende ad accreditare il fatto che ogni anno 12 milioni di persone si recano ai botteghini. Non è così, in realtà, quella cifra si riferisce ai biglietti staccati. La gente che si appassiona al palcoscenico e segue la "stagione" è molta di meno. Occorre però dire che nel 2005 gli ingressi sono aumentati superando di slancio quota tredici milioni e che nella prima metà del 2006 le cose – a stare alle anticipazioni Siae – sono andate ancora meglio, con una crescita molto forte persino al Sud (+27

**Ma, al di là  
delle polemiche,  
come va il  
teatro italiano?**

per cento). Nulla di paragonabile ai 17 milioni che si raggiungevano negli anni Settanta, ma siamo usciti dal tunnel buio che portò al limite negativo dei 10milioni di biglietti. Questa significativa impennata delle presenze in teatro si è verificata proprio mentre, per due anni consecutivi, il "centrodestra faceva calare la mannaia sui finanziamenti". Come si diceva, nel 2005 sono arrivati alla prosa complessivamente circa 74milioni contro gli 85-90 del periodo immediatamente precedente. I soldi sono stati divisi in quattro grosse quote, il resto in rigagnoli secondari: una ventina di milioni ai 17 stabili pubblici, 14 milioni agli stabili privati, 22 milioni alle compagnie e 9 milioni all'Eti che gestisce quattro importanti teatri: il Quirino e il Valle di Roma, la Pergola di Firenze, e il Duse di Bologna. Ciascuna di queste mega-quote è diminuita rispetto agli anni precedenti. Troppo poco per trarre conclusioni definitive, ma queste cifre sfatano l'idea che meno danaro pubblico viene stanziato, tanto più il teatro va in crisi. Forse Bettino Craxi esagerava, ma qualche ragione ce l'aveva. Del resto, se da un lato, in tanti si sono affrettati ad ogni taglio a dire che si colpiva la cultura, dall'altro è stato proprio l'ex direttore generale dell'Eti (ente teatrale italiano) Marco Giorgetti a riconoscere: "Siamo sicuri che tutto ciò che si fa sul palcoscenico è teatro? E tutto il teatro è proprio cultura? Al punto in cui siamo, la confusione è

## Il teatro senza qualità

massima. Sul palcoscenico salgono i circensi, o i narratori e i poeti per leggere se stessi. Anch'essi sono teatro? O la discriminante è la messinscena di una drammaturgia? Lo Stato o l'ente locale, prima ancora di erogare sovvenzioni, avrebbero l'obbligo di chiarire tutto questo, ma non lo fanno. Penso che in materia di teatro l'intervento pubblico deve andare a soggetti ben definiti. Agli altri si destinino agevolazioni diverse. Del resto Roma è l'esempio più lampante dell'equivoco: negli spazi scenici c'è di tutto". Come si vede anche all'interno del mondo della prosa non c'è l'unanimità che spesso è stata sventolata. D'altro canto sono diverse anche le valutazioni sullo stato di salute del teatro.

Da una parte l'ottimismo sfrenato di chi parla a vanvera di 12 milioni di spettatori all'anno, dall'altra chi come il solito Giorgetti vuole guardare dentro ai numeri della ripresa, contestando i trionfalismi perché il dato complessivo fornito dalla Siae dà conto di una crescita se si includono i risul-

**Il settore che tira: comicità, cabaret, avanspettacolo con largo accesso televisivo**

tati di Fiorello, Beppe Grillo, Aldo Giovanni e Giacomo, Paolo Rossi, Sabina Guzzanti, Luttazzi, il Bagaglino e tanti altri. È questo il settore che tira: comicità, cabaret, avanspettacolo con largo accesso televisivo. I botteghini si riempiono, ma i palati più fini criticano questo genere di prodotti: alcuni di qualità media o medio alta, ma altri spesso espressione più della propaganda politica che della drammaturgia. "A me risulta – osserva Giorgetti – che per l'Argentina e l'Eliseo non c'è stato incremento degli incassi, e che alla resa dei conti l'affluenza è calata. C'è poi un aspetto ancor più preoccupante: è scarso il pubblico giovanile (come avviene per la musica classica)". Insomma, c'è ancora di che preoccuparsi e il problema non può essere risolto prendendosiela con qualche taglio alla Finanziaria. Il teatro potrebbe trarre linfa vitale da un rapporto più intenso e migliore con la scuola. E forse anche la televisione, che pure ha altre forme ed altri tempi, potrebbe aiutare la prosa. Lo fa – come già detto – con i comici, e forse potrebbe impegnarsi un po' più anche per il resto della pro-

## Il teatro senza qualità

duzione teatrale. Ogni volta che si è arrivati a questo incontro, i risultati ci sono stati: valga per tutti l'esperienza di *Vajont* di Marco Paolini. Certo la collaborazione non è semplice, ma è un terreno su cui si potrebbe lavorare a condizioni che cessino le reciproche diffidenze e anche qualche saccenteria.

**La Trinità di sinistra**

Se tutti i teatri sono in passivo e una fetta consistente degli incassi ai botteghini va al varietà, ai comici e ai cabarettisti, spesso resi famosi dalla televisioni, è ovvio che la prosa ha bisogno del finanziamento pubblico come dell'aria.

**Sono nate  
così alcune  
importanti  
lobby che  
riuniscono i  
soggetti teatrali  
a più alto tasso  
di capacità  
contrattuale**

In tanti quindi si sono attrezzati allo scopo di partecipare alla grande spartizione. Sono nate così alcune importanti lobby che riuniscono i soggetti teatrali a più alto tasso di capacità contrattuale. Se si è fuori di queste, sono guai seri. Almeno tre dei suddetti gruppi di potere sono legati in modo più o meno stretto alla sinistra, uno è organico alla destra. Il primo e più importante è quello

che ha il suo mentore nel critico del quotidiano *la Repubblica* Franco Quadri. Al suo interno militano personaggi importanti. Due nomi su tutti, quello di Luca Ronconi e Mario Martone. Sono loro i due prestigiosi "bracci artistici" della lobby. C'è poi la coppia storica Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, apprezzati in tutta Europa per il loro teatro di ricerca, e Giorgio Barberio Crosetti, ex direttore della sezione Teatro della Biennale di Venezia. A Napoli con Martone lavora una raffinata signora, partecipe della gauche salottiera, Roberta Carlotto, moglie di Alfredo Reichlin. Ci sono poi quelli che più direttamente si occupano di gestire il danaro: di contrattare i finanziamenti pubblici a nome e per conto dell'intera cordata, e di distribuirli. A questa incombenza si sono particolarmente dedicati con efficacia ed efficienza Luca Borghi e il regista Walter Le Moli, direttore del teatro stabile di Torino e da tempo molto vicino a Walter Veltroni. Un bel gruppone, insomma, che

## Il teatro senza qualità

controlla delle vere e proprie capitali della prosa: Milano, Torino, Napoli, almeno in parte la Biennale di Venezia, l'Auditorium di Roma e poi una serie di "piazze" di medio peso e potere, nonché una miriade di strutture minori. Franco Quadri, quando gli è stato chiesto se fosse il "protettore" di una lobby di registi e direttori di teatro, ha risposto senza indugi a Riccardo Bocca del settimanale *l'Espresso*: "Vero, sostengo con affetto e onestà gli artisti che ritengo più validi, quelli che hanno qualcosa da dire. E mi arrabbio se qualcuno sostiene che in questo modo si affossano i più bravi". Alla guida del teatro stabile dell'Abruzzo ha messo Franco Ricordi, noto soprattutto in quanto figlio di Teddy Reno, mentre allo stabile della Toscana è arrivato Massimo Luconi, altra figura non entusiasmante (oggi nessuno dei due ricopre più quell'incarico; ndr). Sono solo esempi, ma il sistema è cotto. Bisogna ripartire da zero, magari valorizzando le nuove leve che l'Europa ci contende e da noi non trovano spazi". La sicurezza di Quadri è particolarmente significativa proprio perché il suo intervistatore gli ricorda senza pel sulla lingua che è accusato di seguire "la logica del clan" di "essere uno dei padroni del teatro", di promuovere "soltanto i suoi, non solo con le recensioni, ma anche con il famoso premio Ubu".

Al di là dei giudizi liquidatori su questo o quell'uomo di teatro espressi dal critico di *Repubblica*, c'è nella sua dichiarazione la chiara ammissione dell'esistenza di un gruppo coeso che va avanti conquistandosi spazio e danari. Accanto a ciò emerge inoltre con chiarezza una verità difficile da occultare: "Il sistema è a pezzi". Ne è passata di acqua sotto i ponti da quando Grassi e Strehler facevano sedere sulle poltrone di velluto del "Piccolo" la migliore borghesia meneghina e italiana, e mettevano in scena dei veri e propri capolavori, quelli sì invidiati da mezza Europa.

Ma se bisogna ripartire da zero – come dice Quadri – il primo problema è che teatro si vuol fare. La più corposa e potente delle lobby di sinistra punta su una "prosa" di sperimentazione. Spettacoli dove la suggestione dei suoni,

## Il teatro senza qualità

**La più corposa  
e potente  
delle lobby  
di sinistra  
punta su una  
“prosa” di spe-  
rimentazione**

delle luci, delle immagini diventa più importante del testo. Molte emozioni, per dirla un po' rozzamente, e poca drammaturgia. Un orientamento che mette il clan guidato dal critico di *Repubblica*, anche se loro lo negano e sostengono di esseri degli innovatori totali, in continuità, in qualche modo,

con l'avanguardia romana degli anni Settanta, rappresentata fra gli altri da un personaggio come Memé Perlini. Un artista questo non facile da irregimentare e quindi semi-scomparso. Un discorso a parte va fatto ovviamente per Luca Ronconi, che rappresenta ormai un importante pezzo di storia del nostro teatro. La “parrocchia” Quadri ha molti rapporti con i teatranti e altrettanti con le istituzioni: in particolare con i componenti la commissione ministeriale che assegna i fondi. Poi, avendo suoi uomini alla guida di parecchi e importanti teatri, rastrella molti soldi anche dalle Regioni e dagli enti locali. Quando Walter Veltroni diventò ministro dei Beni Culturali, la prima cosa che chiese fu di avere nelle sue mani anche tutte le deleghe agli spettacoli. Allora cinema, teatro, musica e altro non avevano più un dicastero di riferimento e trovarono posto nella nuova casa veltroniana. Si racconta che il regista Le Moli, uno dei più

**Quando Walter  
Veltroni diventò  
ministro dei  
Beni Culturali,  
la prima cosa  
che chiese fu  
di avere nelle  
sue mani anche  
tutte le deleghe  
agli spettacoli**

autorevoli amici di Franco Quadri, si appiccicò come un francobollo al nuovo titolare dei Beni Culturali. Aspettò di essere ricevuto e si candidò al ruolo di suo “commissario” al teatro. L'enfant prodige di Botteghe Oscure, dopo essersi saggiamente informato, non si lasciò sfuggire l'offerta di amicizia e collaborazione. Ne nacque un sodalizio che è ancora molto solido. La lobby Quadri, Le Moli e Borghi diventò dunque

interlocutrice privilegiata del politico di sinistra che ha avuto negli ultimi 15 anni più potere in materia di cinema, teatro e musica e che in seguito avrebbe costruito nella capitale d'Italia una sorta di disneyland dello spettacolo: Roma è la città che spende di gran lunga più soldi in que-

## Il teatro senza qualità

sto settore e il budget a disposizione crescerà ancora.

Se il gruppone amante della “prosa sperimentale”, sin qui descritto, è indubitabilmente il più potente e il più ammanigliato con la sinistra, non manca di buoni agganci nemmeno la lobby “classica”. Si tratta di un insieme di teatranti, anche loro molto coesi, caratterizzato da un’idea precisa di teatro. Sono convinti che il pubblico non ama le sperimentazioni, ma preferisce vedere i grandi spettacoli che fanno parte della storia della drammaturgia: da Shakespeare a Pirandello. Queste compagnie sono particolarmente legate alla produzione privata, quella che, sino a quando è stato in vita, faceva capo ad un grande impresario come Lucio Ardenzi, secondo marito di Ornella Vanoni. Il clan degli amanti della tradizione non ha granché a che fare con il complesso potere istituzionale, controllato largamente dal gruppo Quadri, ma non gli mancano appoggi e fondi ministeriali. È composta – come si diceva – da tutte le compagnie private che fanno il teatro più tradizionale con l’argomento non privo di qualche ragionevolezza che è un bene in sé difendere, rappresentandola, la parte migliore della storia del teatro. Naturalmente anche nel loro caso vale la regola che senza i soldi pubblici finiscono tutti in rosso.

Accanto alle due “parrocchie” principali, contrassegnate anche da un approccio culturale profondamente diverso, ci sono poi altri due sottogruppi con una discreta capacità di drenare risorse. Il primo è quello che fa capo ad Ascanio Celestini, un teatrante di nuova generazione, giovane e creativo, che ha ottenuto indiscutibilmente un vastissimo successo di pubblico: i suoi spettacoli fanno ovunque l’esaurito. Questa lobbina è l’ultima in ordine di tempo e di potere che forma la Trinità della sinistra.

A destra invece c’è un solo importante sodalizio in grado di contrattare risorse con la mano pubblica. Il punto di riferimento di questo quarto insieme di teatranti è Luca De Fusco, direttore del teatro stabile del Vene-

**Non manca di buoni agganci nemmeno la lobby “classica”**

**A destra invece c’è un solo importante sodalizio in grado di contrattare risorse con la mano pubblica**

## Il teatro senza qualità

to. L'altro uomo forte è Pietro Carriglio, direttore dello stabile di Palermo. Anche loro hanno goduto di un finanziamento notevole a livello ministeriale, ma a differenza della Trinità di sinistra, hanno molte più difficoltà ad avere soldi dagli enti locali. Infine, ci sono una serie di personaggi che stanno per conto loro. A questo proposito vale la pena citare la strana coppia Albertazzi-Forlenza, che testimonia la possibile convivenza fra destra e sinistra veltroniana alla direzione di un teatro. La lobby Quadri ha provato a lungo a scardinare questo matrimonio per estendere la propria egemonia su tutta la capitale, ma il sindaco protegge il suo vecchio capo di gabinetto che resta al timone lasciando

**L'esistenza  
di potentati,  
capaci di lottare  
per la propria  
sopravvivenza  
e di impedire  
ad altri di farsi  
largo renderà  
tutt'altro  
che semplice  
la ripresa della  
prosa italiana**

sapientemente la parte culturale ad Albertazzi, ormai da tempo asceso al pantheon dei padri nobili della prosa nazionale. Da ultimo, non va dimenticata "l'impresa Gigi Proietti" che gode della disponibilità di un teatro (il Brancaccio) e dell'amicizia del sindaco di Roma, oltretutto di una straordinaria visibilità televisiva: una condizione davvero invidiabile che gli regala grande notorietà, successi di critica e di pubblico.

In conclusione si può ben dire che il teatro italiano, anche se il numero dei biglietti venduti negli ultimi due anni è aumentato, non sta certo vivendo la sua età dell'oro. Aldilà della lunga teoria di comici "antiregime solo quando governa la destra" e di un po' di cabaret più o meno ripetitivo, c'è solo l'esperienza di due giovani che si segnala come significativa: Ascanio Celestini e soprattutto Marco Paolini, entrambi naturalmente con il cuore politico rigorosamente rosso, anche se il secondo, pur simpatizzando per la sinistra, è in realtà un battitore libero.

Su un punto, dunque, Quadri ha sicuramente ragione: ormai il teatro italiano è quasi azzerato. E l'esistenza di potentati, capaci di lottare per la propria sopravvivenza e di impedire ad altri di farsi largo, accompagnata da una scarsa creatività culturale dell'intero settore, renderà tutt'altro che semplice la ripresa della prosa italiana. Nessuno ha la

## Il teatro senza qualità

forza però di mettere mano alla riforma del sistema, aprendo un vero dibattito sia sulla qualità della drammaturgia italiana e sul suo possibile futuro, sia sulla quantità e il modo di distribuire i finanziamenti. I tagli, che almeno in alcune parti sarebbero salutari, sono figli solo delle difficoltà del bilancio dello Stato e non di un autentico ripensamento su come “aiutare” davvero il teatro. Ogni volta che la legge Finanziaria cerca di “toccare” qualcosa, gli addetti ai lavori rispondono con i girotondi intorno a Montecitorio e con la litania dell’attacco alla cultura. Insomma, c’è il deserto, animato solo da qualche lagnanza opportunistica. E poi c’è quel continuo allargare i cordoni della borsa da parte degli enti locali: un decentramento con poche idee e molte inutili spese. Se la destra non ha un progetto preciso e taglia per necessità, la sinistra alza le tasse a tutti per “regalare” qualche decina di milioni in più alle lobby. Nessuno ha una proposta forte, anzi il teatro diventa sempre più e per tutti un problema minore. Così facendo si “provincializza” e si allontana dalla sua tradizione migliore. Altro che uscita dal tunnel della crisi.

**Quel che resta del teatro italiano**

La crisi di qualità del teatro italiano inizia poco dopo quella del cinema, fra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta. Da allora le novità di rilievo prodotte – come si diceva – sono ben poche. La prosa più tradizionale non ha saputo rinnovarsi ed è rimasta tutto sommata legata a vecchi cliché, mentre la sperimentazione è diventata sempre più temeraria e di difficile comprensione. Ha contemplato se stessa e si è disinteressata completamente del rapporto con il pubblico. Ed ha finito così con l’isolarsi. Naturalmente in tutto questo non mancano le eccezioni anche rimarchevoli.

In primo luogo c’è l’invenzione teatrale di Marco Paolini, che si collega in una certa misura al Dario Fo di *Mistero buffo*. Chi è questo uomo di spettacolo a cui non si può negare la definizione di innovatore? Si tratta di un cinquantenne, veneto di origine e profondamente legato alle

Il teatro senza qualità

**Marco Paolini:  
chi è questo  
uomo di  
spettacolo  
a cui non si  
può negare la  
definizione  
di innovatore?**

proprie radici, che ha iniziato a calcare il palcoscenico alla fine degli anni Settanta, ma che ha messo in scena negli anni Novanta la parte migliore del proprio repertorio. Autore e interprete del filone che va sotto il nome di teatro civile, la sua attività si distingue per il gusto dello studio dei testi e

della ricerca delle fonti, nonché per l'accostamento continuo dei fatti a trovate teatrali dissacranti e ironiche. È una sorta di "cantastorie" che, dopo aver svolto accurate ricerche su un avvenimento, sale sul palcoscenico e, attraverso lunghi monologhi, spesso recitati in lingua veneta, lo racconta tenendo insieme la Storia con la S maiuscola e le microstorie che si sono svolte al suo interno. La sua rappresentazione più importante e certamente più famosa è *Il racconto del Vajont*. È la narrazione drammatica e provocatoria del crollo della grande diga che causò la morte di migliaia di persone e la distruzione totale del paese di Longarone. Una narrazione che non trascura di mettere a fuoco, attraverso denunce puntuali e battute polemiche, le responsabilità di quella che può essere definita la più grande tragedia italiana del dopoguerra, causata da incompetenza, da

complicità da corruzione.

**Preferisce non  
imbrancarsi  
in alcuna lobby  
anche perché  
ha la forza per  
poterlo fare**

Paolini fa dunque il cantastorie di una drammaturgia impegnata, politicizzata. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti ed ha avuto un grandissimo successo anche in tv proprio grazie a *Il racconto del Vajont* trasmesso dal piccolo schermo nel 1997 con il titolo *Vajont. 9 ottobre 1963*. In quell'occasione gli venne assegnato l'*Oscar della televisione*, mentre in precedenza aveva ricevuto il *Premio Idi*, per la migliore novità dell'anno e il *Premio Speciale Ubu*, per il teatro politico. Marco Paolini – come si diceva – ha molto lavorato in dialetto veneto e ha dedicato numerosi suoi spettacoli al recupero della cultura della sua regione, ma anche di altre culture locali. È un teatrante decisamente di sinistra, ma senza subalternità. Ha incrociato inoltre un gusto leghista della prim'ora. È molto

## Il teatro senza qualità

popolare presso il grande pubblico e le sue performance fanno sempre registrare il tutto esaurito. Preferisce non imbrancarsi in alcuna lobby anche perché ha la forza per poterlo fare: va avanti bene infatti senza bisogno di mance e manette. È, senza ombra di dubbio, la personalità di teatro più importante emersa negli ultimi 10-15 anni.

Il secondo innovatore è Ascanio Celestini. È più giovane di Paolini e si colloca sulla medesima lunghezza d'onda. La sua produzione va sotto il capitolo di teatro della memoria e anche lui – se possibile in modo ancora più marcato – cerca di far emergere la “Storia dalle sue storie”, come recita la motivazione con la quale gli è stato assegnato il premio Ubu. La sua passione per la tradizione orale, le sue notevoli capacità affabulatorie, unite ad uno stile di recitazione scoppiettante sanno rendere vive, concrete, emozionanti le microstorie dei suoi racconti. Nei suoi spettacoli i fatti vengono proposti così come sono sedimentati nella memoria di chi narra. La sua opera più importante è *Radio clandestina*, una toccante ricostruzione dell'eccidio delle Fosse Ardeatine, tratta dal libro di Sandro Portelli, *La sentenza è già stata eseguita*. È questa una lettura del tragico evento tutta fondata sulla storia orale con una ricerca vasta e importante ma più volte criticata per essere di parte: per aver assolto in modo totale e senza alcuna problematicità l'azione partigiana di Via Rasella. Quell'esplosione nel cuore di Roma, provocata dai Gap e che uccise 20 soldati tedeschi – lo si voglia o no - fu all'origine del massacro delle Ardeatine. E da più parti, da destra, ma anche da esponenti radicali (Pannella) e socialisti, nonché da frange non insignificanti dell'estrema sinistra (Stella Rossa) è stata considerata un grave errore della Resistenza romana. Questo spesso-critico scompare sia nel libro di Portelli che nello spettacolo di Celestini per far spazio alla vulgata che occulta le responsabilità gappiste. Una riduzione teatrale, dunque, che fa del suo autore un campione dell'antirevisionismo

**Ascanio Celestini:**  
la sua passione per la tradizione orale, le sue notevoli capacità affabulatorie sanno rendere vive le microstorie dei suoi racconti

## Il teatro senza qualità

storico e un fedele narratore della versione ufficiale fornita dal Pci e dai protagonisti di Via Rasella.

Dal lato opposto dell'arcipelago teatro, e cioè sul terreno del varietà sono emerse negli ultimi 15-20 anni alcune novità. Una di queste è stata il ritorno del musical, tutto però di importazione americana, nato e cresciuto sulla scia di *Saranno famosi*, mentre a livello nazionale non è stato prodotto niente. Sono lontani i tempi di Garinei e Giovannini e, proprio per questa mancanza di una originale produzione italiana, nonostante il pubblico abbia mostrato per qualche anno un interesse rinnovato per il genere, il risveglio è durato poco tempo ed è già rientrato. Un fenomeno

**Ci sono  
teatranti di  
minor spessore  
artistico che  
hanno avuto  
pubblico  
e notorietà  
in quanto  
propagandisti  
antiberlusconiani**

molto diffuso e di grande successo è – come già detto – il teatro satirico. Pompato dalle televisioni e dai partiti, in particolare quelli di sinistra, è cresciuto notevolmente. Ci sono naturalmente espressioni più autentiche e rispettabili: vedi soprattutto il bravissimo Paolo Rossi. E poi ci sono teatranti di minor spessore artistico che hanno avuto pubblico e notorietà in quanto propagandisti antiberlusconiani: è il caso – tanto per

fare qualche esempio – di Daniele Luttazzi e Sabina Guzzanti, in grado di mettere in scena spettacoli di una faziosità politica da militante della festa dell'Unità. Questo genere comunque venga declinato "tira" alla grande ai botteghini. Così come il cabaret alla Aldo, Giovanni e Giacomo o nella versione del Bagaglino, o alla Zelig. Anche in questo campo però non si intravedono novità significative: ormai si assiste da qualche anno ad una certa ripetitività, anche se di successo.

La situazione del teatro italiano non è dunque caratterizzata da vivace creatività, ma piuttosto da una sonnolenza, scossa da rarissime eccezioni. Eppure non è stato sempre così, anzi per tutto il Novecento la nostra prosa ha prodotto dei veri e propri mostri sacri. Una grande storia caratterizzata per un lunghi periodi da un discreto grado di autonomia dal potere, persino da quello fascista. La situazione

## Il teatro senza qualità

è cambiata – come nel cinema – quando è cresciuta a dismisura la necessità del finanziamento pubblico. Esiste poi anche in questo campo il peso della svolta ideologica sessantottina, quando nacque in Italia un vero e proprio teatro politico militante, rappresentato da un grande caposcuola: Dario Fo.

**Grandezza e tramonto**

Il teatro italiano ha una storia molto importante. Basti dire che dei cinque Nobel per la letteratura, assegnati al nostro paese, ben due sono finiti ai drammaturghi: il primo al grandissimo Luigi Pirandello, importante romanziere ma ancor più importante come scrittore di opere teatrali; il secondo a Dario Fo, autore esclusivamente di opere teatrali. Nonostante questi straordinari riconoscimenti ottenuti all'estero dalla nostra drammaturgia, i letterati italiani hanno spesso guardato il teatro – soprattutto nel secondo dopoguerra – dall'alto in basso, come se si trattasse di una produzione minore.

**Dei cinque Nobel per la letteratura, assegnati al nostro paese, ben due sono finiti ai drammaturghi: Luigi Pirandello e Dario Fo**

Nella prima metà del secolo non era stato proprio così. Anzi, due fra i più grandi scrittori dell'epoca, D'Annunzio e Pirandello, fanno del palcoscenico un perno centrale della loro attività. Sempre nello stesso periodo calca le scene un vero e proprio gigante della comicità: Ettore Petrolini. Sulla grandezza di questi tre autori non c'è alcun dubbio. Nonostante due di loro, D'Annunzio e Pirandello, fossero fascisti, la loro produzione non fu mai seriamente condizionata dal regime. Coltivarono una notevole autonomia che del resto il duce concesse a tutti i teatranti, non imponendo alcun modello di drammaturgia fascista, almeno sino all'inizio degli anni Trenta. È noto che Mussolini si divertisse molto con le gag di Ettore Petrolini, in particolare con quella di Nerone dove era trasparente la presa in giro del potere dittatoriale. Questa

**Nella prima metà del secolo D'Annunzio e Pirandello, fanno del palcoscenico un perno centrale della loro attività**

## Il teatro senza qualità

situazione di relativo favore di cui godette l'intero teatro italiano probabilmente era dovuta anche al fatto che, nell'ambito dello spettacolo, il duce e i gerarchi preferirono concentrarsi sul cinema. Fu lì che il regime indirizzò la propria attenzione e la propria capacità di condizionamento: era il mondo della celluloide infatti che riusciva a raggiungere le grandi masse che si volevano indottrinare. Mussolini, che non mancava certo di una forte carica istrionica e demagogica, individuava in una certa filmografia nazional-popolare che veicolasse il mito del fascismo, del suo duce e dell'impero, una potente alleata. Il pubblico del teatro era invece borghese e intellettuale. Quindi più difficilmente

**Mussolini  
invitava gli  
autori a farsi  
interpreti  
"del nostro  
tempo che è  
quello della  
Rivoluzione  
fascista"**

condizionabile. Fu probabilmente anche per questo dunque che la drammaturgia non subì pressioni e attenzioni particolari. Ciò non vuol dire, naturalmente, che fu del tutto libera o che non venne colpita dalla censura. Significa piuttosto – come ha scritto Maria Grazia Gregori, curatrice della sezione "Teatro e scenografia" nella grande rassegna milanese del 1982 – che "restò un momento elitario, un alleato infido del fascismo, dove si poteva anche polemicamente applaudire battute a doppio taglio, che era possibile leggere ironicamente contro il regime". Spesso la gente di teatro rimproverò dunque al fascismo una certa indifferenza nei suoi confronti: scarsa attenzione che significava anche pochi finanziamenti. Questa situazione mutò a partire dal 1933, quando Mussolini, il 28 aprile, pronunciò al Teatro Argentina di Roma un discorso con il quale invitava gli autori a farsi interpreti "del nostro tempo che è quello della Rivoluzione fascista". La crisi del teatro – secondo il duce – non era determinata dall'irruzione del cinema nel mondo dello spettacolo, bensì dal fatto che non era destinato al popolo. Ed ecco la prescrizione governativa: basta con la ricerca intimistica, con il racconto del triangolo amoroso, "fate che le passioni collettive abbiano espressione drammatica, e poi vedrete le platee affollarsi". Dopo questo intervento, una piccola folla di

## Il teatro senza qualità

autori volenterosi, cercarono di tradurre in drammaturgia le indicazioni del duce. Sotto la regia di Alessandro Blasetti, nacque uno spettacolo kolossal, *18 BL* (la storia del camion BI usato nella prima guerra mondiale, nella marcia su Roma e nella bonifica), che avrebbe dovuto rappresentare una sorta di modello del teatro fascista. Messa in scena nel 1934 a Firenze, l'opera fu un clamoroso fiasco decretando la sconfitta del "teatro di masse". L'esperimento venne poi sepolto da un giudizio pacato ma inequivocabile di Luigi Pirandello: "Tutto può aver posto nell'arte. Tutto vi ha diritto di cittadinanza. Ma non bisogna farlo apposta". Come dire, guardatevi dagli spettacoli di propaganda.

Finita quella breve fase, il teatro italiano si vaccinò per molti anni dall'egemonia ideologica. Dopo la Liberazione, a lungo ci fu posto per tutti con una presenza molto importante della cultura di sinistra, ma certo non esaustiva. Al *Piccolo* di Milano di Paolo Grassi e Giorgio Strehler nacque e si consolidò una straordinaria scuola teatrale. I due protagonisti di questa avventura erano indubbiamente grandi intellettuali e le loro simpatie politiche andavano ai socialisti. Le loro convinzioni politiche ebbero naturalmente un peso nelle scelte drammaturgiche dei due, ma *al Piccolo* al primo posto venne sempre messa la qualità degli spettacoli e non la logica di partito o di bottega. L'introduzione in Italia del teatro brechtiano, tanto per fare un esempio, fu un'operazione di grande rilievo culturale e non può essere dimenticato che Strehler, in tutta la sua lunga vita artistica, mantenne sempre livelli artistici notevoli: le sue regie restano indimenticabili. A lui, così come a Visconti, dobbiamo la rottura di quella "chiusura autarchica" che negli anni Trenta il fascismo aveva comunque indotto.

Se a Milano viveva "un pezzo forte" del teatro italiano, a Napoli operava il genio creativo di Eduardo. Le sua atti-

**Finita quella breve fase, il teatro italiano si vaccinò per molti anni dall'egemonia ideologica**

**Al Piccolo di Milano di Paolo Grassi e Giorgio Strehler nacque e si consolidò una straordinaria scuola teatrale. A Napoli operava il genio creativo di Eduardo**

## Il teatro senza qualità

vità di drammaturgo e di attore, per una lunga fase insieme a Peppino e Titina, si mescolavano in modo quasi inestricabile in più di mezzo secolo: a partire dagli anni Venti sino a raggiungere gli anni Ottanta. Nacquero così opere indimenticabili che ebbero uno straordinario successo anche all'estero: da *Natale in casa Cupiello* (la prima grande pièce che raggiunse la forma definitiva dei tre atti nel 1943) a *Napoli milionaria*, a *Filumena Marturano*, sino a *Gli esami non finiscono mai*. Sono questi solo alcuni dei capolavori che segnarono il percorso di Eduardo. Nella parte migliore della sua produzione egli mise al centro la famiglia e la vita di relazione: le loro mutazioni, lo sconvolgimento

**Il più grande autore di teatro del dopoguerra fu probabilmente Diego Fabbri che portò soprattutto sulla scena le tematiche legate alla sua religiosità**

materno. Insomma, storie, indagini psicologiche raffinate, contestualizzazioni storiche fatte con una battuta. Chi dimentica “A da passa’ ‘a nuttata” di *Napoli milionaria*? Eduardo cadde in alcuni momenti anche in una produzione che aveva preoccupazioni di tipo ideologico, ma le sue pièces più belle rifuggirono da questa tentazione. Insomma, sebbene una volta senatore a vita

rese esplicite le sue simpatie politiche aderendo al gruppo della sinistra indipendente, il grande drammaturgo napoletano non è mai stato organico al Pci.

Dopo Eduardo, il più grande autore di teatro del dopoguerra fu probabilmente Diego Fabbri. Grande autore cristiano che portò soprattutto sulla scena le tematiche legate alla sua religiosità. Si avverte nelle sue opere la profonda conoscenza e condivisione di grandi scrittori e pensatori quali Manzoni, Pascal, Mauriac. In alcune pièces traspaiono le questioni che diventeranno materia di riflessione della Chiesa stessa: basti pensare a *Processo a Gesù* o a *Veglia d'armi* dove si anticipano argomenti che saranno materia di dibattito all'interno del Concilio Vaticano secondo. Insomma, risulta chiaro, anche da questi brevi cenni, che Fabbri non è certo autore che subisca l'egemonia comunista e nemmeno quella socialista. In questa breve carrellata del teatro

Il teatro senza qualità

anti-ideologico non può non trovare posto un autore come Ennio Flaiano. Giornalista, sceneggiatore principe di Federico Fellini, autore di romanzi e di pièces teatrali, è stato uno straordinario “lettore” della società italiana, dei suoi profondi cambiamenti del dopoguerra. Un intellettuale liberale, anti-ideologico, anticomunista che aveva come riferimenti culturali a lui contemporanei Mario Pannunzio e Leo Longanesi, e, nel teatro, Achille Campanile.

Come non nominare poi fra gli autori degli anni Sessanta-Ottanta, liberi dalla schiavitù ideologica, personalità quali Giuseppe Patroni Griffi e Giovanni Testori? Per non parlare di un grande personaggio attore-autore del teatro italiano che sfugge ad ogni incasellamento: Carmelo Bene.

Da questa breve e approssimativa ricostruzione della storia della drammaturgia italiana appare chiaro che in esso vive un pluralismo di ispirazioni non riconducibile, almeno sino alla fine degli anni Sessanta, a nessuna consolidata egemonia. Lo stesso giudizio vale per le più importanti compagnie che hanno calcato le scene in questo periodo. È nel '68 e dintorni che si assiste ad un significativo cambiamento. È allora che nasce un vero e proprio teatro militante. La figura chiave di questa svolta è Dario Fo. Per la verità colui che verrà poi insignito del Nobel iniziò a scrivere una serie di farse, caratterizzate da una straordinaria estrosità e da un umorismo surreale alla fine degli anni Cinquanta. Erano opere – spesso rielaborazioni di canovacci della famiglia Rame, dalla quale proveniva la moglie Franca – dove già si avvertivano le intenzioni ideologiche e la carica di protesta sociale. Questi testi venivano rappresentati in teatri tradizionali, riempiti da quel pubblico di borghesi che Fo provocava e sotteva. Con il '68 però l'attore-autore decise di uscire dai circuiti ufficiali. Fondò la compagnia la Comu-

**Ennio Flaiano è stato uno straordinario “lettore” della società italiana, dei suoi profondi cambiamenti del dopoguerra**

**Un grande personaggio attore-autore del teatro italiano che sfugge ad ogni incasellamento: Carmelo Bene**

**Nel '68 nasce un vero e proprio teatro militante. La figura chiave di questa svolta è Dario Fo**

## Il teatro senza qualità

ne, che contestava duramente il Pci collocandosi alla sua sinistra. Ormai i copioni non c'erano quasi più: i contenuti erano tutto e la scrittura ben poco. Il teatro militante di Fo diventò un tutt'uno con la sinistra rivoluzionaria producendo testi molto datati, anche se le grandi capacità mimiche e interpretative del loro autore li rendeva spesso godibili. Il pubblico di questo genere di spettacoli era sempre più composto da militanti rivoluzionari, che per tutti gli anni Settanta fiorivano in ogni dove. Circolavano così in un circuito alternativo opere come *Morte accidentale di un anarchico* (1970), *Pum pum chi è? La Polizia* (1972), *il Fanfani rapito* (1975). Si trattava di una drammaturgia di gran moda, la cui qualità però nel tempo andò peggiorando. Tanto è vero che l'opera migliore di Dario Fo, quella ancora rappresentata un po' ovunque, è *Mistero buffo*, dell'ormai lontano 1969. Negli anni Settanta il teatro militante crebbe notevolmente e dilagò un po' ovunque: si moltiplicavano le piccole compagnie, talora anche improvvisate, che mettevano in scena testi molto politicizzati. Frattanto anche il cabaret, che con il Bagaglino e altre esperienze analoghe non poteva certo essere considerato di sinistra, cominciò ad essere conquistato da

**Si affermava  
un grande  
regista teatrale  
come Luca  
Ronconi.  
Fortemente  
contrassegnato  
ideologicamente**

una lunga teoria di comici che invece erano vicini al Pci o ai gruppi extraparlamentari. Intanto si affermava un grande regista teatrale – la sua miglior invenzione fu certamente *l'Orlando Furioso* – come Luca Ronconi. Un artista notevole, almeno nei primi dieci anni della sua produzione, ma fortemente contrassegnato ideologicamente: basti ricordare che abbandonò la Biennale di Venezia sul Dissenso, la coraggiosa manifestazione culturale, diretta da Carlo Ripa di Meana, che mise al centro la cultura dell'Est europeo all'epoca duramente repressa dai regimi comunisti. Questa situazione, maturata nel decennio Settanta, è molto importante per spiegare gli equilibri attuali all'interno del teatro italiano di cui si è in precedenza parlato. È questa infatti la fase che segna la svolta e apre le porte ad una presenza egemonica della sinistra.

# 8

---

Tanti soldi, poca lirica  
*Sindrome Alitalia per il bel canto:  
difendono privilegi assurdi  
mentre la barca affonda*

**I**ncredibile: tre miliardi e mezzo di euro in 10 anni. La cifra è un acuto limpidissimo, da vertigine: 3 miliardi e mezzo di euro. Ovvero 6 mila e 500 miliardi di vecchie lire e passa. Tanto è stato investito dal nostro Stato nella musica, principalmente nella lirica, in dieci anni tondi tondi: dal 1995 al 2005. I soldi non bastano mai, è risaputo, ma a fronte di questa discreta somma destinata per sua natura alla promozione culturale nel e del nostro Paese, non dico che ci si aspetterebbe che ogni figliolo dai vent'anni in su sappia chi sono Rossini e Donizetti, ma che la cultura operistica goda almeno di discreta salute, questo sì. Sbagliato. La lirica è alla canna del gas.

**La lirica è alla  
canna del gas.  
Senza giri  
di parole**

Senza giri di parole, ma prendendo in prestito quelle del maestro Riccardo Chailly, assoluta autorità della bacchetta, che ha diretto la prima dell'Aida alla Scala in apertura di stagione: «L'Italia, in fatto di cultura musicale, rischia il terzomondismo». Se questo fronte dunque scricchiola, ci valga almeno da consolazione sapere che le produzioni liriche nostrane sono tra le più famose al mondo e che, come ha recentemente detto il Ds Pietro Folena, presidente della commissione Cultura della Camera, «ogni euro speso per la promozione della cultura italiana è un investimento, ovvero un'azione in grado di produrre un effetto moltiplicatore in termini di interesse e di competi-

Tanti soldi, poca lirica

vità del nostro Paese all'estero». A tanta "sicumera", ci venga perdonato il gergo dialettale, figlia anche del deliberato aumento straordinario dei fondi Fus di 50 milioni di euro l'anno per il triennio 2007-2009, dovrebbero corrispondere articoli entusiasti sulla stampa estera. Effettivamente una prima pagina di tutto rispetto l'abbiamo conquistata, quella del *Times*, tre colonne fitte fitte con un titolo secco: "L'Opera italiana è finita". Un'affermazione *tranchant* con il deliberato obiettivo di provocare polemica, ma che infierisce su come il nostro Paese abbia perso il suo primato nella lirica in favore di New York, Parigi, Vienna e perfino di Zurigo, città dove gli allestimenti sono più significativi, per quantità e qualità, dei nostri teatri, Scala compresa. Non solo: l'indice insiste spudoratamente sui bilanci disastrosi delle fondazioni teatrali, definite «a rischio di sopravvivenza». Diciamolo subito: così come per i finanziamenti al cinema, dati certi non se ne trovano. Per comprendere la dimensione della crisi bisogna fare un lavoro certosino, ma qualcosa è uscito fuori. Almeno in termini di gestione statale. Ed è sconcertante. Facciamo un passo indietro.

***Times:***  
**"L'Opera italiana è finita".**  
**Il nostro Paese ha perso il suo primato nella lirica in favore di New York, Parigi, Vienna e perfino di Zurigo**

### **Veltroni e il Thatcherismo all'italiana**

«È possibile identificare due modelli di riferimento di politica culturale. Quello americano: mercato puro e defiscalizzazione, Stato completamente assente. E quello francese: esclusivi e massicci investimenti pubblici nella cultura. Io punto ad un terzo modello: uno Stato che non rinunci alla sua vocazione, senza però essere invadente, e condizioni più favorevoli di accesso per i privati». Con queste parole l'allora vicepresidente del Consiglio e ministro dei Beni Culturali, Walter Veltroni avviava la rivoluzione tatcheriana all'italiana (tentativo di privatizzazione, nessun taglio al personale in esubero) presentando il nuovo decreto legislativo 29 giugno 1996, n. 367 che prevedeva la tra-

Tanti soldi, poca lirica

**Il decreto legislativo 29 giugno 1996, n. 367 prevedeva la trasformazione dei 13 enti lirico-sinfonici (nati con Mussolini) in fondazioni di diritto privato**

sformazione dei 13 enti lirico-sinfonici (nati con Mussolini) in fondazioni di diritto privato. Doveva essere l'uovo di Colombo, la ventata di aria fresca (capitali privati) in un settore prestigioso, ma assediato dai debiti, e soprattutto sovvenzionato interamente dal pubblico con i fondi del Fus. E parliamo di cifre importanti, la metà (anche di più) dell'intero fondo unico per lo spettacolo. Doveva: perché è ormai ovunque riconosciuto che la rivoluzione non c'è stata,

anzi. Le fondazioni sono per la maggior parte al collasso, con produzioni minime, concentrate soprattutto sulla "prima", sfarzosa e costosa, e poi appiattite su pingui cartelloni per il resto dell'anno. A fronte di un'evidente squilibrio andiamo alla ricerca degli snodi penalizzanti della veltroniana riforma, che sembra perseguire una logica economica che guarda più al passato che al futuro: sì all'ingresso dei privati purché il controllo venga interamente mantenuto dallo Stato (e dalla politica). Perché i capitali privati,

**Sì all'ingresso dei privati purché il controllo venga interamente mantenuto dallo Stato (e dalla politica)**

se pure arrivano (e solo in pochi casi) a coprire la faticosa soglia del 12% del contributo statale, in realtà mantengono un peso modesto, mentre il 71% dei fondi è assicurato dagli enti pubblici (Stato, Regioni, Province, Comuni). Ma la bizzarria della legge non è tanto questo, quanto il fatto che stabilisce una soglia del finanziamento privato

non già in relazione ai fabbisogni complessivi della Fondazione, ma al contributo dello Stato: in realtà ciò che si premia (e dunque incentiva) non è la capacità del management del teatro di reperire fondi autonomamente, ma le capacità delle coalizioni politiche locali. Fare fuori la logica meritocratica tuttavia non è bastato. Per scongiurare un'intromissione troppo "pesante" dei privati che, lo ricordiamo, intervengono nelle spese senza nemmeno degli adeguati meccanismi di defiscalizzazione, si conferisce al consiglio di amministrazione un ruolo abbastanza debole, sostanzial-

Tanti soldi, poca lirica

mente di controllo, mentre il potere è accentrato completamente nel soprintendente (di nomina ministeriale), il quale fissa le linee guida, definisce gli obiettivi e presiede le attività di attuazione delle decisioni prese. Si tratta di una situazione abbastanza aberrante, perché il consiglio di amministrazione anziché svolgere – come sarebbe necessario – un ruolo di supporto al soprintendente nella *governance* del teatro, apportando le competenze necessarie (ad esempio in materia di relazioni industriali, di diritto amministrativo e di organizzazione) finisce con l'essere un organo rappresentativo degli enti finanziatori, al quale non è affidato alcun ruolo professionale o decisionale. Ai privati, dunque, i politici chiedono di entrare con ingenti capitali nelle fondazioni lirico sinfoniche in cambio di...nulla. Nessuna defiscalizzazione, nessuna autonomia, nessun ruolo operativo nel cda, nessuna possibilità di intervenire nella gestione economica. Certo, è arduo immaginare che i privati partecipino a un'operazione in perdita per puro spirito di servizio e amore del Bel Paese. Più che di bel canto qui bisognerebbe parlare di note stonate e di corde tirate oltre ogni limite, come dimostra la furiosa polemica d'inizio anno al San Carlo di Napoli, vessato da oltre 18 milioni di euro di debiti nonostante l'acquisizione nel patrimonio del teatro di Palazzo Cavalcanti, dono 2005 del Comune. Chiamati dal sindaco ad un'operazione di salvataggio, gli industriali napoletani hanno fatto sapere di non volerne sapere fintanto che un loro rappresentante non sarà accolto nel cda. Guidati da Gianni Lettieri, presidente degli industriali, i privati chiedono l'ingresso di un loro rappresentante, Aurelio Fedele, esperto di gestione aziendale detto anche "l'uomo dei conti", nel consiglio. "Non pensiamo certo di usare il foyer del San Carlo come sala di matrimoni – dice Lettieri – ma una strategia per un utilizzo produttivo bisognerà disegnarla", e al riguardo ha chiesto di far

**Ai privati  
i politici  
chiedono  
di entrare  
con ingenti  
capitali nelle  
fondazioni  
lirico sinfoniche  
in cambio  
di... nulla**

**La furiosa  
polemica  
d'inizio anno  
al San Carlo  
di Napoli**

Tanti soldi, poca lirica

fare la *due diligence*, cioè l'esame dei bilanci, ad un loro esperto. Al sindaco Rosa Russo Jervolino la levata di scudi non è piaciuta, così ha fatto la valigia ed è andata a chiedere aiuto ai finanziatori milanesi, Geox di Polegato in testa, per poi recarsi al Quirinale dal presidente Giorgio Napolitano (di nome e di fatto) per avere – parole della Jervolino – “il suo sostegno morale”. Nel frattempo, consapevole del disastro, il ministro Francesco Rutelli ha provveduto alla nomina dei consiglieri in scadenza per tutte le fondazioni lirico sinfoniche. Per il San Carlo ha scelto Geppina Gambardella, moglie di uno degli industriali di punta della città, Gianni Punzo, e Rosita Marchese, manager televisiva. La prima di lirica confessa di saperne ben poco (è da anni impegnata con il marito alla guida dell'Interporto), ma si dice “pronta a dare una mano” e di averne parlato con Riccardo Villari. “Non sono una frequentatrice assidua del Lirico – continua – mi è capitato di andare a qualche ‘prima’ con mio marito, però non sono né un'esperta, né una melomane. E anche il mio lavoro è lontano dal mondo dello spettacolo, mi interessa di tutt'altro, però è una bella sfida”. La seconda, una lunga carriera alla Rai, poi a Stream e Sky come direttore della piattaforma digitale terrestre satellitare per il calcio nonché membro del cda della Film commission Campania, è decisamente meno sprovveduta nelle sue dichiarazioni e dice che “il San Carlo ha bisogno del pubblico (inteso come pubblico finanziamento; ndr) per garantire un'offerta di qualità, ma ci sono possibilità di inserimento di nuovi sponsor da verificare”. Insomma, il San Carlo può dormire sonni tranquilli. Il tacherismo all'italiana continua.

### **Orgoglio o vergogna nazionale?**

Su un punto tutti sembrano essere certi: l'Opera è il nostro orgoglio nazionale, al pari degli Azzurri. Crediamo allora lecito domandarci (e domandare) quanto costa alla collettività questo “orgoglio”. In parole povere: vale la pena, sul piano dei benefici, sostenere dei costi molto elevati per tenere in piedi un sistema economico che consente

Tanti soldi, poca lirica

di realizzare un volume di rappresentazioni viste da un numero di spettatori paganti bassissimo, se confrontato con l'universo dei contribuenti? E a quanto ammonta la voragine economica delle fondazioni lirico-sinfoniche? Il debito complessivo di cui si parla oscilla intorno ai 150 milioni di euro.

**A quanto ammonta la voragine economica delle fondazioni lirico-sinfoniche?**

Ma non è facile leggere fra le righe dei bilanci, fra deficit e passivi. Anche perché la legge parla chiaro: se il deficit (quello dichiarato) supera i 5 milioni di euro, i teatri lirici sono automaticamente dichiarati in bancarotta e commissariati (destino toccato al Maggio musicale di Firenze). Lo abbiamo allora chiesto alla direzione generale per lo spettacolo, ovvero l'ente erogatore dei fondi Fus per le 14 fondazioni, i 27 teatri di tradizione e le circa (è una media) 45 iniziative di lirica ordinaria (questi ultimi due comparti assorbono sovvenzioni per un totale di circa 18/20 milioni di euro l'anno). La risposta è che non hanno un'idea reale del "buco", perché il loro compito istituzionale è solo di vigilanza e "cassa", e all'arrivo dei bilanci non hanno né risorse né tempo per fare una verifica sui conti presentati. Trattenete lo sgomento, tuttavia, perché non finisce qui. Gli domandiamo se a fronte dei milioni di euro assegnati hanno almeno un'idea del ritorno economico che garantiscono, che so: biglietti venduti, numero di spettatori, statistiche sulla tipologia di spettatore, tasso di scolarizzazione. No. Non ne hanno la minima idea. La legge non impone di verificare nulla e loro – nonostante lo abbiano più volte fatto presente al legislatore – non hanno il compito di indagare su niente e nessuno. Eppure presso il Ministero è istituito un Osservatorio per lo spettacolo che qualche dato deve raccogliere per preparare la relazione annuale al Parlamento. Ma i due organismi non si parlano, alla stregua dei nostri nosocomi, dove un reparto spesso ignora completamente cosa faccia l'altro. Ma andiamo avanti: nonostante sia il principale finanziatore, lo Stato non possiede la libertà di esprimere un giudizio sulla qualità dell'operato dei sovrintendenti. Vogliamo scherzare? Sarebbe un'ingerenza

Tanti soldi, poca lirica

**Nonostante sia il principale finanziatore, lo Stato non possiede la libertà di esprimere un giudizio sulla qualità dell'operato dei soprintendenti**

del pubblico eccessiva e dirigistica in seno a fondazioni private.

Alla direzione generale per lo spettacolo domandiamo se hanno almeno la percezione di quanto venga destinato alla produzione operistica. Come dire: dei 20 milioni dati al San Carlo, quanto viene destinato allo spettacolo nudo e crudo? Niente. Avete letto bene: niente. “Il nostro contributo – ci dicono – è completamente assorbito dal costo

del lavoro. E non basta nemmeno a coprire quello. Le sovvenzioni non vanno a finanziare la lirica, ma a pagare le masse: orchestrali, tecnici, coristi, musicisti, tecnici e dirigenti”. E per non dimenticare nessuno, basti pensare che la quota del contributo è commisurata alla spesa per i contributi previdenziali. Chissà, forse era questo il terzo modello a cui si riferiva Veltroni.

### **Sindrome Alitalia**

Tagli al Fus, bilanci in rosso: le cose sembrano mettersi male. La sindrome Alitalia sembra colpire anche il bel canto: tutti contro tutti, direttori contro orchestra, sindacati contro il governo, prime stelle contro le direzioni artistiche. Ognuno difende a oltranza piccoli privilegi mentre la barca affonda. Le prime avvisaglie del diffuso malessere cominciano in apertura di stagione 2005 a Milano, dove la tribolata Scala è riaperta con l'*Idomeneo* di Mozart, diretto dal

**Le prime avvisaglie del diffuso malessere cominciano in apertura di stagione 2005 a Milano**

direttore inglese Daniel Harding, dopo la partenza di Riccardo Muti dovuta a dissidi artistici, aggravati dalle tensioni relative ai tagli. Quest'anno non è andata molto meglio. Lo scorso dicembre Zeffirelli, chiamato a dirigere una monumentale *Aida* “degli eccessi” per la serata inaugurale della Scala, aspramente criticata per gli

oltre 2 milioni di euro di costo in periodo di vacche magre, viene mollato in diretta, al primo atto, dal suo Radames. Roberto Alagna diventa il “tenore traditore”, il brutto epi-

Tanti soldi, poca lirica

sodio ridimensionato dal maestro come “normale amministrazione, cose che succedono”. I contribuenti potrebbero pensarla diversamente. Certamente il Loggione non gradisce e fischia a fior di polmoni. Il maestro punta l’indice sulla cattiva stella che da sempre accompagna il rapporto Stato-Enti Lirici (eccessiva ingerenza dello Stato, in questo caso), e a chi critica il suo cachet troppo oneroso a fronte di tanta insolvenza, rimprovera: “È giustissimo tagliare i cachet, ma solo di certi registi. Nel mio caso trovo che mi paghino anche troppo poco perché io sono portatore di una qualità e di un successo sicuro che non hanno prezzo. Farebbero bene però a non dare soldi a quegli imbecilli che vengono a ingannare il pubblico e che non sanno quello che fanno. Non si può generalizzare. Io mi sento offeso quando mi inseriscono nella categoria con certi registi.”. La stizzita risposta è contro il cosiddetto “tabellino” voluto dall’ex ministro per i Beni Culturali, Rocco Buttiglione, una sorta di calmiera dei cachet commisurato a standard più europei (vedi la scheda in fondo al capitolo) e possibilmente meno soggetto alle contrattazioni sottobanco fra teatri e agenzie di management nazionali o internazionali che fanno dell’Italia il paese del Bengodi per qualsiasi artista metta piede in un nostro teatro. Noi italiani soffriamo di *grandeur* (soprattutto con i fondi pubblici) e siamo disposti a pagare cifre vertiginose per far parlare di noi. Poco importa se per il resto dell’anno in cartellone ci sono meno di dieci spettacoli al mese. Proprio come atto di protesta contro questa malagestione, Luca Ronconi apre la stagione al Regio di Torino con una *Turandot* “nuda” senza scene e costumi. Un po’ come polemica contro i tagli dello scorso anno al Fus, un po’ per riportare in auge la maestria dei cantanti a volte soffocati dalla maestosità di scenografia e regia. Sul palco niente Cina da favola, ma solo carrelli elevatori, sedie prese in prestito dalla buca dell’orchestra, scale di servizio, fari. Frac e abito da sera per José Cura

**Il cosiddetto  
“tabellino”  
voluto dall’ex  
ministro per  
i Beni Culturali,  
Rocco  
Buttiglione,  
una sorta  
di calmiera  
dei cachet  
commisurato  
a standard  
più europei**

Tanti soldi, poca lirica

(Calaf), Luana De Vol (Turandot), Carmen Giannattasio (Liù) e tute nere per il coro. È una regia «fatta solo con il materiale che ho trovato nel perimetro del teatro», dice Ronconi. Ma l'ora del tutto contro tutti è scoccata, lo spettacolo non è più bello per nessuno. Zeffirelli non ci sta a passare per quello che ha voluto una megaproduzione hollywoodiana mentre gli altri fanno arte in stile francescano. E attacca: "Ronconi deve stare zitto perché se c'è qualcuno che ha soffocato gli artisti è stato proprio lui per anni e anni. E ora questo spettacolo... ha rinunciato a tutto tranne che all'altissimo compenso. Andate a chiedergli quanto è stato pagato e capirete. Tutto molto modesto, tutto in economia, però il cachet del regista è così spropositato che non corrisponde né al valore del suo contributo né all'apporto in pubblico che ne è derivato". Alla caduta di stile bisogna riconoscere che è rimasta senza smentita alcuna. Intanto i tagli alla programmazione e la contrazione delle repliche

**Un piccolo confronto con i principali teatri lirici europei**

continuano: Cagliari, Palermo, Firenze, Genova. A guardare on line il programma di stagione si pensa che abbiano sbagliato a caricarlo in rete. Invece è proprio così: scarso. Stephane Lissner, sovrintendente della

Scala, dice che reggiamo perfettamente il confronto con gli omonimi europei. Lo abbiamo preso in parola permettendoci un piccolo confronto con i principali teatri lirici europei. Ecco il risultato:

---

#### **Opera National de Paris.**

Finanziamento: 154,790 milioni di euro.

Numero di recite: 360.

Costo di ogni recita: 430mila euro.

---

#### **Wiener Staatsoper, Vienna.**

Finanziamento: 90,311 milioni di euro.

Numero di recite: 356.

Costo di ogni recita: 254mila di euro.

Tanti soldi, poca lirica

---

**Bayerische Staatsoper, Monaco di Baviera.**

Finanziamento: 75,800 milioni di euro.

Numero di recite: 350.

Costo di ogni recita: 230mila euro.

---

**Royal Opera House, Londra.**

Finanziamento: 100 milioni di euro.

Numero di recite: 275.

Costo di ogni recita: 450mila euro.

---

**Teatro alla Scala, Milano.**

Finanziamento: 91,549 milioni di euro.

Numero di recite: 167.

Costo di ogni recita: 548mila di euro.

Buttiglione lo aveva detto: “Un musicista, in Germania, lavora 300 giorni l’anno, in Italia 190”. Contro di lui era partita la canizza di tutti i sindacati. Vista la situazione, temono probabili tagli e hanno il dente avvelenato. Ma che lavorino poco è vero. È un po’ la storiella del gatto che si morde la coda: le idee ci sarebbero, mancano i soldi. Se ci sono i soldi, vanno soprattutto a servire le spese di gestione ordinaria (stipendi), se i privati entrano con maggiore forza, non c’è dubbio che razionalizzerebbero le risorse. Insomma, dal passivo non si esce. Il terzo settore ancora non schioda. Lo ribadisce anche Marco Tutino, sovrintendente del Comunale di Bologna. Lui sa già che la previsione del 2007 è un bilancio inevitabilmente in rosso: come il 2006, che partì con 4,5 milioni di deficit, più della metà poi abbattuto nel corso della stagione. Sa che, tra contrazione degli investimenti e contenimento dei costi, la produzione non potrà aumentare, non miracolisticamente. Ma detto questo, il paradosso di un teatro sottoutilizzato non viene meno.

**Il nostro  
botteghino  
fa poca cassa:  
meno del 13%  
(in Europa  
l’incasso  
rappresenta fra  
il 20 ed il 30%  
delle entrate)**

A fronte di tutto questo c’è anche da dire che il nostro botteghino fa poca cassa: meno del 13% (in Europa l’in-

Tanti soldi, poca lirica

casso rappresenta fra il 20 ed il 30% delle entrate) per i biglietti più cari di tutti. Andare a vedere un'opera lirica per una famiglia, non dico in poltronissima ma nemmeno in piccionaia, può costare fra i 150 ed i 300 euro. Anche qui lo Stato non può metterci bocca (ma deve metterci i soldi...), ma dalla scorsa stagione ha deciso riprovare a giocare un pochino più duro, e si è inventata, a fianco del tariffario, o tabellino dei cachet, una serie di offerte promozionali che ogni fondazione lirico sinfonica deve mettere in atto (da questa stagione) pena anche il commissariamento straordinario. Fra queste anche delle facilitazioni per famiglie, portatori di handicap, e last minute.

### **Spese pazze e nessuna responsabilità**

I conti, lo abbiamo visto, per ogni rappresentazione, sono salatissimi. I più cari in Europa. A quanto pare i bilanci in rosso non spaventano. Resta tuttavia un'ultima annotazione da fare. E riguarda l'annosa questione della responsabilità: esistono colpe certe? Dalla riforma del terzo settore di veltroniana memoria nulla è cambiato, e il vizio ita-

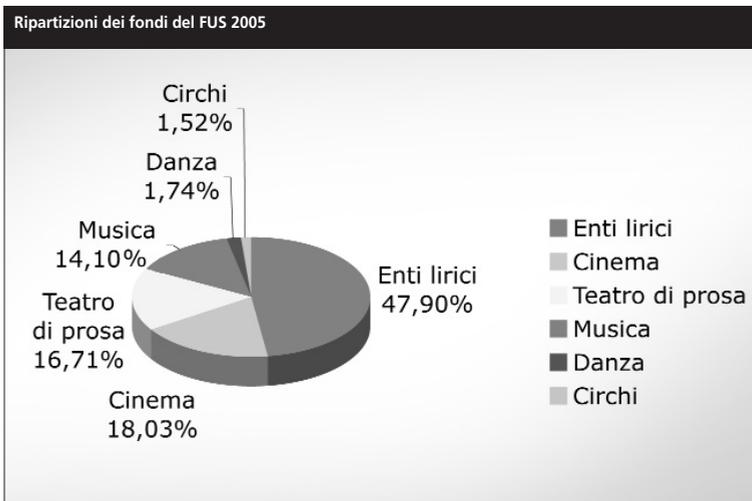
**Un vero e proprio  
sfasamento  
logico tra  
programmazione  
delle attività e  
finanziamento**

co dello scaricabarile è assunto a criterio di legge. Perché oltre alla sostanziale incapacità della norma a dare certezza al piano dei finanziamenti – con il delirio di percentuali del Fus piuttosto che di valori assoluti – c'è un vizio metodologico che raramente si riscontra in altre organizzazioni gestite managerialmente: quello di dare luogo a un vero e proprio sfasamento logico tra programmazione delle attività (solitamente su 2-3 anni in avanti) e finanziamento, per larga parte su Fus, che è sì triennale, ma senza un piano “a scorrimento” (che ogni anno aggiorni e sposti in avanti il triennio), col risultato di trovarsi a impegnare costi e risorse per tre anni, coperte solo per 12 mesi nell'ultimo anno del triennio Fus.

Una profonda incomprensione delle logiche di responsabilizzazione manageriali che si riscontra in un dettaglio assai emblematico: consiglio e soprintendenze scadono, da

Tanti soldi, poca lirica

statuto e salvo situazioni eccezionali, il 22 giugno ogni 4 anni. Il che vuol dire che ogni 4 anni si verificano due esercizi finanziari in cui non è possibile individuare in modo chiaro la responsabilità dei risultati economici (i risultati del bilancio 2002 potrebbero essere così attribuiti, nel bene e nel male, sia al vecchio che al nuovo soprintendente). La responsabilizzazione economica sui risultati – elemento distintivo di tutto il discorso manageriale – è così inficiato da questa apparentemente innocua dizione statutaria, che dimostra tutta la distanza psicologica dell'estensore, e di chi nel frattempo non ha sollevato e risolto il problema. Eppure la soluzione è facile: basterebbe un esercizio straordinario di sei mesi il primo anno, dal 22 giugno al 31 dicembre, e poi risultati e responsabilità tornerebbero a coincidere. Una soluzione, quest'ultima, che evidentemente non va bene a nessuno.



### Tanti soldi, poca lirica

Finanziamenti Fus alla musica: anni 1995-2005											
Anno	1995*	1996*	1997*	1998*	1999*	2000*	2001*	2002**	2003**	2004**	2005**
Fondazioni lirico-sinfoniche	408	438	430	444	459	463	503	258.175	257.365	253.393	243.351
Attività musicali	120	134	113	117	123	127	130	71.382	72.127	71.667	68.598
<b>Totale</b>	<b>529</b>	<b>573</b>	<b>540</b>	<b>561</b>	<b>582</b>	<b>590</b>	<b>633</b>	<b>329.558</b>	<b>329.512</b>	<b>325.060</b>	<b>1.950</b>

\* Valori in miliardi di Lire; \*\* Valori in Euro

Le 14 Fondazioni lirico sinfoniche. Livello del personale nel 1998 (il dato più recente in possesso del Ministero per i Beni Culturali)					
	Tecnici	Artisti	Amministrativi	Altri	Totale
Teatro Comunale di Bologna	81	200	56		337
Teatro Maggio Musicale Fiorentino	130	269	54		453
Teatro Carlo Felice di Genova	77	199	50	3	329
Teatro alla Scala di Milano	357	358	85		800
Teatro San Carlo di Napoli	134	265	35		434
Teatro Massimo di Palermo	205	252	53		510
Teatro dell'Opera di Roma	246	312	73		631
Teatro Regio di Torino	114	196	44		354
Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste	79	195	25		299
Teatro La Fenice di Venezia	100	203	41		344
Arena di Verona	131	219	58	145	553
Accademia Nazionale di S. Cecilia		198	52		250
Teatro Lirico di Cagliari	52	145	32		229
Teatro Petruzzelli di Bari *					

\* Il Teatro Petruzzelli nel 1998 ancora non era stato trasformato in Fondazione. Il "tabellino" o tariffario dei cachet sotto accusa

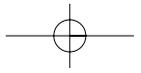
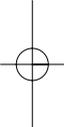
Tanti soldi, poca lirica

Categoria	A (max)	A (min)	B (max)	B (min)	C (max)	C (min)	D (max)	D (min)
Protagonista	17.000	4.000	11.000	2.000	5.000	1.000	3.000	-
Coprotagonista	9.000	2.000	7.000	1.000	4.000	1.000	2.500	-
Principale	7.000	1.000	5.000	1.000	3.000	500	2.000	-
Secondario	-	-	3.000	-	2.000	-	1.800	-
Comprimario	-	-	2.500	-	1.500	-	1.000	-
Dirittore d'Orchestra	21.000	3.000	13.000	2.000	5.500	1.000	3.000	-
*Assistente regia								
*Assistente scena								
*Assistente costumi								

A: artisti di conclamata eccellenza artistica C: artisti giovani e di talento  
 B: artisti di riconosciuta capacità D: artisti debuttanti  
 \* in percentuale del 40% max e del 25% min dei cachet di riferimento del rispettivo titolare

	** Regista	**Scenografo	** Costumista	** Lighting Designer
A - diritti Ripresa	12.000	8.000	4.800	3.200
A - presenza Ripresa	18.000	12.000	7.200	4.800
A - diritti Nuovo allestim	20.000	14.000	8.000	7.000
A - presenza Nuovo allest.	30.000	21.000	12.000	8.000
B - diritti Ripresa	8.400	4.800	3.200	2.400
B - presenza Ripresa	12.600	7.200	4.800	3.600
B - diritti Nuovo allest.	13.000	7.000	5.000	4.000
B - presenza Nuovo allest.	22.000	10.000	9.000	6.000
C - diritti Ripresa	7.200	4.000	2.800	2.000
C - presenza Ripresa	10.800	6.000	4.200	3.000
C - diritti Nuovo allest.	10.000	6.000	4.000	3.200
C - presenza Nuovo allest.	17.000	9.000	8.000	4.800
D - diritti Ripresa	5.600	3.200	1.500	1.500
D - presenza Ripresa	8.400	4.800	3.500	3.000
D - diritti Nuovo allest.	6.800	4.000	2.800	2.000
D - presenza Nuovo allest.	10.200	6.000	4.200	3.500

A: artisti di conclamata eccellenza artistica C: artisti giovani e di talento  
 B: artisti di riconosciuta capacità D: artisti debuttanti  
 \*\* In caso di affidamento allo stesso artista di più di un incarico, la somma dei compensi è ridotta del 20%



---

## Appendice

### *Tutti i film finanziati e gli incassi*

Appendice



Finanziamenti pubblici e incassi di tutti i film di interesse culturale nazionale (Icn) dal 1994 al 2005				
Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
1994	Bidoni	Felice Farina	570.684	155.741
1994	Compagna di viaggio	Peter Del Monte	918.260	241.897
1994	Con gli occhi chiusi	Francesca Archibugi	140.889	1.389.051
1994	Con rabbia e con amore	Alfredo Angeli	1.621.158	55.890
1994	E io dove vado?	Marco Turco	780.366	non uscito
1994	Farinelli	Gerard Corbiau	1.115.546	1.758.649
1994	I buchi neri	Pappi Corsicato	1.008.640	503.815
1994	In fuga con Marlene	Giuliano Montaldo	1.561.765	non uscito
1994	Io e il re	Lucio Gaudino	790.179	13.594
1994	La lupa	Gabriele Lavia	1.017.936	1.859.176
1994	La stanza dello scirocco	Maurizio Sciarra	1.414.058	178.109
1994	Marciando nel buio	Massimo Spano	1.673.320	128.385
1994	Messaggi quasi segreti	Valerio Jalongo	711.677	28.360
1994	Nemici d'infanzia	Luigi Magni	1.390.818	29.697
1994	Palermo-Milano solo andata	Claudio Fracasso	994.179	1.538.842
1994	Romanzo di un giovane povero	Ettore Scola	1.239.496	114.373
1994	Segreto di stato	Giuseppe Ferrara	1.296.823	83.635
1994	Signora	Francesco Laudadio	1.673.320	ripresentato 2002

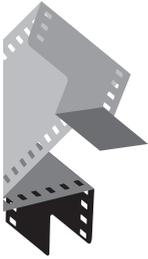
Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
1995	Ali Babà e i pirati	Zlata Belli	818.067	22.949
1995	Bruno aspetta in macchina	Duccio Camerini	959.756	57.082
1995	Celluloide	Carlo Lizzani	1.338.656	81.427
1995	Cervellini fritti impanati	Maurizio Zaccaro	1.189.916	16.117
1995	Crepacuore	Felice Farina	855.252	non uscito
1995	Croce e delizia	Luciano De Crescenzo	1.487.395	349.237
1995	Cronaca di un amore violato	Giacomo Battiato	1.377.907	119.676
1995	Cronache del terzo millennio	Francesco Maselli	1.321.613	5.004
1995	Cuore cattivo	Umberto Marino	650.735	176.709
1995	Cuori al verde	Giuseppe Piccioni	1.209.025	404.297
1995	Fedra	Memè Perlini	1.419.740	non uscito
1995	Il principe di Homburg	Marco Bellocchio	1.263.770	410.025
1995	Italiani	Maurizio Ponzi	1.435.750	123.813
1995	L'anno prossimo vado a letto alle dieci	Angelo Orlando	672.426	37.199

Appendice

Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
1995	L'estete di Bobby Charlton	Massimo Guglielmi	290.765	25.995
1995	L'uomo privato	Emidio Greco	1.859.244	non uscito
1995	La bruttina stagionata	Anna Di Francisca	955.455	383.605
1995	La frontiera	Franco Giraldi		30.098
1995	La medaglia	Sergio Rossi	1.115.546	4.058
1995	La vita è un paradiso di bugie	Stefania Casini	1.436.783	18.260
1995	Le affinità elettive	Paolo e Vittorio Taviani	1.766.282	1.383.691
1995	Luna e l'altra	Maurizio Nichetti	1.859.244	266.315
1995	Nel profondo paese straniero	Fabio Carpi	1.346.919	20.958
1995	Nella mischia	Gianni Zanasi	198.835	38.857
1995	Ninfa plebea	Lina Wertmuller	1.766.282	822.224
1995	Palla di neve	Maurizio Nichetti	1.487.395	832.273
1995	Passaggio per il paradiso	Antonio Baiocco	1.002.442	27.068
1995	Santo Stefano	Angelo Pasquini	1.045.308	21.294
1995	Silenzio si nasce	Giovanni Veronesi	1.715.699	464.895
1995	Soldato ignoto	Marcello Aliprandi	232.405	non uscito
1995	Sostiene Pereira	Roberto Faenza	1.310.767	1.925.600
1995	Una vacanza all'inferno	Tonino Valeri	865.065	28.382
1995	Và dove ti porta il cuore	Cristina Comencini	1.279.780	3.694.991
1995	Volare!	Vittorio De Sisti	872.295	9.601

Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
1996	Al centro dell'area di rigore	Bruno Garbuglia, Ivan Orano	536.082	12.038
1996	Albergo Roma	Ugo Chiti	1.859.244	286.641
1996	Ardena	Luca Barbareschi	1.108.316	42.553
1996	Arrivano gli Italiani	Elal Halfon	386.826	non uscito
1996	Baruffino buffone	Florestano Vancini	1.673.320	non uscito
1996	Cinque giorni di tempesta	Francesco Calogero	982.817	33.421
1996	Crimine contro crimine	Aldo Florio	1.046.341	non uscito
1996	Donna di piacere	Paolo Fondato	1.214.706	3.344
1996	Dopo l'addio	Fabrizio Jovine	1.208.509	non uscito
1996	Elvis & Merilijn	Armando Manni	791.211	24.075
1996	Facciamo paradiso	Mario Monicelli	1.673.320	480.469
1996	Figurine	Giovanni Robbiano	697.216	24.713
1996	Giamaica	Andrea Faccini	774.168	16.202
1996	Giochi d'equilibrio	Amedeo Fago	1.097.470	6.231

Appendice



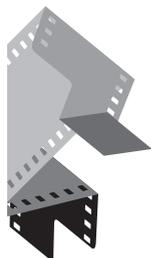
Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
1996	I briganti di Zabut	Pasquale Scimeca	535.049	75.312
1996	I magi randagi	Sergio Citti	858.351	140.531
1996	Il più lungo giorno	Roberto Riviello	697.216	1.636
1996	Jack Frusciante è uscito dal galoppo	Enza Negroni	799.991	516.310
1996	L'arcano incantatore	Pupi Avati	883.141	969.704
1996	MDC-La maschera di cera	Sergio Stivaletti	567.586	424.021
1996	La mia generazione	Wilma Labate	1.489.461	491.180
1996	Le acrobate	Silvio Soldini	1.164.093	250.497
1996	Le mani forti	Franco Bernini	1.301.987	83.580
1996	Marianna Ucria	Roberto Faenza	1.859.244	1.011.960
1996	Materiale resistente	Guido Chiesa, Davide Ferrario	112.071	non pervenuto
1996	Mi fai un favore	Giancarlo Scarchilli	1.134.139	20.952
1996	Mirka	Rachid Benhadj	937.885	40.355
1996	Onorevoli detenuti	Giancarlo Planta	996.761	15.723
1996	Per tutto il tempo che ci resta	Vincenzo Terracciano	1.240.529	20.132
1996	Pianese Nunzio, 14 anni a maggio	Antonio Capuano	516.456	241.182
1996	Porzus	Renzo Martinelli	1.859.244	173.253
1996	Tano da morire	Roberta Torre	929.622	949.723
1996	Ti amo, Maria	Carlo Delle Piane	669.328	6.859
1996	Tiburzi	Paolo Benvenuti	655.900	non pervenuto
1996	Tra Scilla e Cariddi	Demetrio Casile	1.314.899	19.715
1996	Tutti giù per terra	Davide Ferrario	1.383.588	871.879
1996	Ultimo bersaglio	Andrea Albino Frezza	1.431.618	13.694
1996	Un inverno freddo freddo	Roberto Caimpanelli	1.272.549	337.483

Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
1997	Alleluja, Alleluja...	Giacomo Battiato	2.334.385	non uscito
1997	Bajo bandiera	Juan José Jusid	352.223	995
1997	Consigli per gli acquisti	Sandro Baldoni	763.839	185.266
1997	Del perduto amore	Michele Placido	2.610.173	242.629
1997	Dolce far niente	Nae Caranfil	601.672	20.707
1997	Donna del nord	Franz Weisz	1.277.714	6.922
1997	E insieme vivremo tutte le stagioni	Giovanni Minello	845.439	3.390
1997	Escoriandoli	A. Rezza, F. Mastrella	470.492	37.914
1997	Femminile singolare	Claudio Del Punta	1.045.308	14.977
1997	Festival	Pupi Avati	927.040	125.270

## Appendice

Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
1997	Fondali notturni	Nino Russo	720.973	6.091
1997	Grazie di tutto	Luca Manfredi	1.540.590	82.182
1997	Sos laribiancos - I dimenticati	Piero Livi	1.431.618	6.710
1997	I fetentoni	Alessandro De Robilant	1.924.318	14.131
1997	I vesuviani	registi vari	944.083	91.512
1997	Il guardiano	Egidio Eronico	798.442	3.550
1997	Il guerriero camillo	Claudio Bigagli	1.398.565	31.688
1997	Il manoscritto del principe	Roberto Andò	1.587.588	178.892
1997	Il popolo degli uccelli	Rocco Cesareo	619.748	2.104
1997	Il testimone dello sposo	Pupi Avati	1.598.950	2.605.210
1997	Cartoni animati (il trasloco dei sogni)	Franco Citti	1.039.111	non uscito
1997	L'anniversario	Mario Orfini	1.380.489	21.112
1997	L'odore della notte	Claudio Caligari	1.575.709	250.717
1997	L'ultimo capodanno	Marco Risi	1.354.666	96.567
1997	La ballata dei lavavetri	Peter Del Monte	1.171.840	36.969
1997	La parola amore esiste	Mimmo Calopresti	1.011.739	1.247.203
1997	Cuori perduti (la quinta generazione)	Teresio Spalla	1.079.911	6.913
1997	La rumbera	Piero Vivarelli	1.289.592	8.440
1997	La strategia della maschera	Rocco Martelli	771.070	13.340
1997	La terza luna	Matteo Bellinelli	465.844	14.415
1997	La vita, per un'altra volta	Domenico Astuti	1.271.000	10.200
1997	Le faremo tanto male	Pino Quartullo	1.459.507	103.818
1997	Maestrale	Sandro Cecca	1.381.005	12.478
1997	Mare largo	Ferdinando Orgnani	2.068.409	37.952
1997	Oltremare	Nello Correale	1.603.598	11.107
1997	Polvere di Napoli	Antonio Capuano	1.508.570	117.705
1997	Senza movente	Luciano Odorisio	1.093.339	46.601
1997	Totò che visse due volte	D. Cippi e Marasco	608.386	78.028
1997	Tu ridi	Paolo e Vittorio Taviani	3.025.920	451.257
1997	Una furtiva lacrima	Riccardo Sesani	1.106.250	39.899
1997	Una lunga, lunga, lunga, notte d'amore	Luciano Emmer	1.523.547	17.859
1997	Vuoti a perdere	Massimo Costa	949.247	9.601

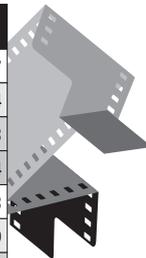
Appendice



Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
1998	A domani	Gianni Zanasi	602.705	75.424
1998	Una milanese a Roma (al ristorante della sora Lella)	Diego Febbraio	892.953	76.473
1998	Amor nello specchio	Salvatore Maira	2.391.195	56.340
1998	Besame mucho	Maurizio Ponzi	1.610.312	10.166
1998	Branchie	Francesco Martinotti	2.271.893	18.394
1998	Apri gli occhi e sogna (chi la dura la vince)	Rosario Errico	931.688	28.207
1998	Il gioco (commedia)	Claudia Florio	2.155.174	17.723
1998	Così ridevano	Gianni Amelio	3.532.565	815.711
1998	Febbre	Paolo Bizzarri	1.194.564	non pervenuto
1998	Ferdinando e Carolina	Lina Wertmuller	3.371.430	274.245
1998	Figli di Annibale	Davide Ferrario	1.239.496	879.060
1998	Film	Laura Belli	1.009.673	11.895
1998	Fuori dal mondo	Giuseppe Piccioni	1.298.889	721.741
1998	Garage Olimpo	Marco Bechis	969.389	389.297
1998	Giorni dispari	Dominic Tambasco	388.375	2.816
1998	Gli alberi storti	Landolfo Calenda di Tavani	1.092.306	non uscito
1998	Li chiamarono briganti!	Pasquale Squitieri	2.864.786	39.227
1998	I giardini dell'eden	Alessandro D'Alatri	2.065.827	195.770
1998	I panni sporchi	Mario Monicelli	2.713.464	247.915
1998	I piccoli maestri	Daniele Lucchetti	3.532.565	837.726
1998	Il corpo dell'anima	Salvatore Piscicelli	1.187.334	57.545
1998	Il dolce rumore della vita	Giuseppe Bertolucci	2.191.326	201.118
1998	Il fantasma dell'opera	Dario Argento	1.652.662	1.423.235
1998	Il mestiere delle armi	Ermanno Olmi	1.847.882	2.110.699
1998	Nevrijeme - Il temporale	Gian Vittorio Baldi	1.973.898	32.891
1998	In barca a vela contromano	Stefano Reali	1.166.676	316.470
1998	L'amante perduto	Roberto Faenza	2.884.928	678.499
1998	Rosa e Cornelia	Giorgio Treves	2.366.405	112.883
1998	La cena	Ettore Scola	2.967.044	1.155.756
1998	La destinazione	Piero Sanna	1.103.151	92.145
1998	Il diario di Matilde Canzoni	Lino Capolicchio	1.307.668	10.437
1998	Libero Burro	Sergio Castellitto	2.377.251	65.514
1998	Matrimoni	Cristina Comencini	2.076.673	2.285.424
1998	Milonga	Emidio Greco	2.584.866	59.923
1998	Ormai è fatta	Vincenzo Monteleone	1.832.905	119.017
1998	Prima la musica poi le parole	Fulvio Wetzell	1.551.952	27.497
1998	Prime luci dell'alba	Lucio Gaudino	1.249.309	12.434

Appendice

Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
1998	Sangue vivo	Edoardo Winspeare	1.083.526	94.407
1998	Nella terra di nessuno	Gianfranco Giagni	1.616.510	6.774
1998	Sud side story	Roberta Torre	2.429.929	58.813
1998	Sulla spiaggia e dl la' del molo	Giovanni Fago	3.346.640	33.424
1998	Texas '46	Giorgio Serafini	1.507.021	8.073
1998	Viva la scimmia	Marco Colli	1.475.517	3.989
1998	Vieni via con me	Marco Turco	1.164.093	non uscito



Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
1999	Addio alla terraferma	Otar Iosseiani	84.698	256.084
1999	Il compagno americano	Barbara Barni	1.495.142	2.469
1999	Alexandria	Maria Iliu	275.271	3.281
1999	Appassionate (Appassionate)	Tonino De Bernardi	1.200.245	31.022
1999	Assassini dei giorni di festa	Damiano Damiani	1.538.525	13.707
1999	Azzurro	Denis Rabaglia	576.882	11.316
1999	Tra due mondi (c'era una volta in Sicilia)	Fabio Conversi	2.629.282	13.772
1999	Capitani di aprile	Maria De Medeiros	236.020	117.313
1999	Controvento	Peter del Monte	1.213.157	150.716
1999	Destinazione Verna	Michelangelo Antonioni	3.160.716	non uscito
1999	Detective per caso	Vanna Paoli	2.237.291	17.395
1999	I cento passi	Marco Tullio Giordana	1.143.952	3.257.451
1999	Il cielo cade	Andrea e Antonio Frazzi	2.150.010	82.543
1999	Il cielo è sopra di noi	Damiano Damiani	2.615.854	non uscito
1999	Il partigiano Johnny	Guido Chiesa	3.010.943	543.817
1999	Il prezzo	Rolando Stefanelli	1.461.056	6.924
1999	Incontri di primavera	Anna Brasi	987.982	non uscito
1999	Jurij	Stefano Gabrini	1.429.552	14.699
1999	La balia	Marco Bellocchio	1.802.951	655.894
1999	La carbonara	Luigi Magni	2.908.685	204.433
1999	La vita altrui	Michele Sordillo	659.515	23.184
1999	Liberate i pesci	Cristina Comencini	805.156	1.070.568
1999	Lontano in fondo agli occhi	Giuseppe Rocca	939.951	29.700
1999	Tornare indietro	Vincenzo Badolisi	1.067.516	1.673
1999	Nora	Pat Murphy	2.458.334	45.233
1999	La regina degli scacchi	Claudia Florio	383.727	13.825
1999	Placido Rizzotto	Pasquale Scimeca	148.223	393.500

Appendice



Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
1999	Ponte Milvio	Roberto Meddi	364.618	4.483
1999	Un delitto impossibile	Antonello Grimaldi	102.258	113.114
1999	Riconciliati	Rosalia Polizzi	1.170.291	7.610
1999	Joy - scherzi di gioia	Adriano Wajskol	1.119.162	7.879
1999	L'ultima lezione (senza salutare)	Fabio Rosi	2.256.916	44.842
1999	Terrarossa	Giorgio Molteni	386.309	25.185
1999	Tobia al caffè	Gianfranco Mingozzi	781.399	15.238
1999	Amarsi può darsi	Alberto Taraglio	3.160.716	7.742
1999	Un uomo per bene	Maurizio Zaccaro	3.160.716	280.859
1999	Una bellezza che non lascia scampo	Francesca Pirani	2.974.791	19.789
1999	Vipera	Sergio Citti	2.528.056	12.056

Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
2000	Sicilia!	J. M. Straub, D. Huillet	102.258	48.941
2000	La collezione invisibile	Gianfranco Isernia	1.170.291	28.035
2000	Preferisco il rumore del mare	Mimmo Calopresti	1.119.162	728.224
2000	I giorni dell'amore e dell'odio (Cefalonia)	Claver Salizzato	2.256.916	56.679
2000	Cuore napoletano	Paolo Santoni	386.309	10.705
2000	L'amore probabilmente	Giuseppe Bertolucci	781.399	278.914
2000	Operazione Appia Antica	Carlo Lizzani	3.160.716	non uscito
2000	Alla rivoluzione sulla due cavalli	Maurizio Sciarra	3.160.716	296.968
2000	Vajont	Renzo Martinelli	2.974.791	3.204.689
2000	I banchieri di Dio	Giuseppe Ferrara	2.528.056	363.956
2000	Honolulu baby	Maurizio Nichetti	2.381.382	44.964
2000	L'educazione di Giulio	Claudio Bondi	935.819	11.213
2000	Territori d'ombra	Paolo Modugno	1.231.749	23.704
2000	Voci	Franco Girali	1.781.776	29.528
2000	Delinquente per tendenza	Antonio Tibaldi	1.580.874	non uscito
2000	Non mi basta mai	Guido Chiesa, Daniele Vicari	230.856	11.384
2000	La bisbetica domata	Luca Raffaelli	2.974.791	non uscito
2000	Quore	Francesca Pontremoli	1.026.716	13.546
2000	Sole negli occhi (la luce negli occhi)	Andrea Porporati	1.215.739	22.658
2000	Luna rossa (Oresteia)	Antonio Capuano	1.622.707	76.445
2000	State zitti per favore	Livia Giampalmo	1.134.655	88.102
2000	Quartetto	Salvatore Piscicelli	618.715	10.828
2000	Concorrenza sleale	Ettore Scola	2.844.644	1.629.623
2000	Giovanna la pazza (follia d'amore)	Vicente Aranda	759.191	336.176

Appendice

Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
2001	My father - Rua Alguem 5555	Egidio Eronico	3.501.577	17.052
2001	L'inverno	Nina Di Majo	767.454	78.093
2001	Il consiglio d'Egitto	Emidio Greco	3.137.992	161.411
2001	Il quaderno della spesa	Tonino Cervi	2.974.791	
2001	Senso '45	Tinto Brass	2.788.867	48.635
2001	Luce dei miei occhi	Giuseppe Piccioni	1.461.056	2.344.745
2001	Quasi quasi	Giancarlo Fumagalli	1.495.659	64.424
2001	Giovani	Luca e Marco Mazzieri	535.049	42.608
2001	Un bellissimo tramonto	Fiorella Infascelli	1.556.084	86.547
2001	Afrodita	Femando Solanas	775.201	non uscito
2001	El Alamein	Vincenzo Monteleone	2.974.791	1.063.651
2001	L'ape operaia e la bianca signora	Paolo Modugno	2.628.765	752.900
2001	A luci spente	Maurizio Ponzi	2.178.415	15.773
2001	Prendimi l'anima	Roberto Faenza	2.788.867	3.588.861
2001	La casa delle donne	Domenico Mongelli	590.826	30.972
2001	Luna e le altre	Elisabetta Villaggio	1.113.481	non uscito
2001	Non è giusto	Antonietta De Lillo	428.142	29.775
2001	Angela	Roberta Torre	2.437.676	234.794
2001	Le favole di Alice	Anne Riitta Ciccone	1.431.618	non uscito
2001	Fratella e sorello	Sergio Citti	2.116.956	3.900
2001	Rosa Funzeca	Aurelio Grimaldi	1.546.788	73.364
2001	Casa di frontiera	Massimo Costa	1.386.170	23.393
2001	Callas forever	Franco Zeffirelli	2.649.423	1.255.224
2001	L'acqua... il fuoco	Luciano Emmer	2.614.821	53.879
2001	Sotto gli occhi di tutti	Nello Correale	1.038.594	26.923
2001	Ascolta la canzone del vento	Matteo Petrucci	1.039.111	24.719
2001	La vita degli altri	Nicola De Rinaldo	1.044.275	25.905
2001	Benzina	Monica Lisa Stambirini	1.030.331	12.120
2001	Oltre il confine	Rolando Colla	1.023.101	2.914
2001	Inviati speciali	Giancarlo Bocchi	1.037.561	6.533
2001	Tre punto sei	Nicola Rondolino	1.040.660	10.087
2001	Fortezza Bastiani	A. Rossi, M. Mellara	1.045.825	47.589
2001	Ultimo Stadio	Ivano De Matteo	804.123	19.344
2001	Non sono io	Gabriele Iacovone	1.045.825	3.815
2001	L'isola	Costanza Quatriglio	1.004.508	56.798
2001	Nordkapp	Carlo Luglio	1.045.825	22.885
2001	Emma sono io	Francesco Falaschi	1.044.792	140.566
2001	Le anime veloci	Pasquale Marrazzo	1.045.825	4.895
2001	Lettere al vento	Edmund Budina	986.432	12.709

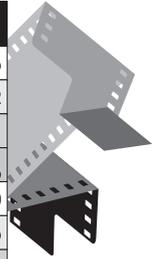
## Appendice



Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
2002	Deserto sulla terra	Gianfranco Bettetini	1.700.692	non uscito
2002	Un mondo d'amore	Aurelio Grimaldi	679.657	21.811
2002	Bell'e poker	Nico Cirasola	939.435	non uscito
2002	Volpe a tre zampe	Sandro Dionisio	2.167.054	3.175
2002	La felicità non costa niente	Mimmo Calopresti	2.439.226	1.290.000
2002	Il resto di niente	Antonietta De Lillo	3.260.392	273.591
2002	Verso il nord	Stefano Reali	2.678.861	non uscito
2002	La leggenda di parva	Jean Coubaud	827.881	69.196
2002	Anni rapaci	Claudio Caligari	2.162.960	non uscito
2002	Ilaria Alpi	F. Vicentini Orgnani	2.822.312	241.713
2002	Signora	Francesco Laudadio	2.905.841	17.575
2002	Gli Indesiderabili	Pasquale Scimeca	3.399.835	19.118
2002	L'ospite segreto	Paolo Modugno	2.559.791	5.021
2002	Maledetta libertà	Valerio Jalongo	2.059.982	15.040
2002	Ti spiace se bacio mamma	Alessandro Benvenuti	2.912.049	99.248
2002	Il fuggiasco	Andrea Manni	2.270.226	180.483
2002	L'avvocato De Gregorio	Pasquale Squitieri	2.104.493	74.674
2002	La forza del passato	Piergiorgio Gay	2.257.517	200.036
2002	Pontormo	Giovanni Fago	3.410.407	140.656
2002	Tosca e le altre due	Giorgio Ferrara	2.580.226	51.680
2002	Amor fu	Emanuela Piovano	1.477.966	36.276
2002	Il cuore altrove	Pupi Avati	3.173.111	2.674.000
2002	Dillo con parole mie	Daniele Lucchetti	2.190.286	469.081
2002	Vaniglia e cioccolato	Ciro Ippolito	1.578.631	509.497
2002	Il miracolo	Edoardo Winspeare	2.678.867	519.720
2002	Volevo solo dormire addosso	Eugenio Cappuccio	2.124.527	532.361
2002	Il ritorno	Claudio Bondi	1.570.072	47.527
2002	Eden	Fabio Bonzi	2.689.085	non uscito
2002	L'imbalsamatore	Matteo Garrone	1.738.161	466.886
2002	Cantando dietro i paraventi	Ermanno Olmi	3.160.716	1.132.628
2002	Prendimi	Tonino Zangardi	1.695.675	77.259
2002	Andrea e Gabriella	Giancarlo Baudena	2.504.628	non uscito
2002	Alla fine della notte	Salvatore Piscicelli	2.154.195	9.916
2002	Opopomoz	Enzo D'Alò	2.974.791	452.000
2002	Il silenzio dell'allodola	David Ballerini	1.183.881	11.189
2002	Cecenia	Leonardo Giuliano	1.234.413	non uscito

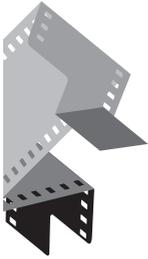
Appendice

Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
2002	La memoria divisa	Giovanni Bonicelli	1.075.088	non uscito
2002	Il trasformista	Luca Barbareschi	1.708.125	70.352
2002	La straniera	Marco Turco	1.794.178	27.051
2002	Memory lane	Fabio Carpi	3.338.971	non pervenuto
2002	La porta delle 7 stelle	Pasquale Pozzessere	3.084.445	37.059
2002	Guardiani delle nuvole	Luciano Odorisio	3.340.209	non uscito
2002	Look right look left	Sandro Baldoni	2.621.104	non uscito
2002	Perduto amor	Franco Battiato	2.761.797	577.697
2002	Mathilde	Nina Mimica Falomi	2.792.096	non uscito
2002	L'aquilone blu	Antonio Baiocco	1.503.712	non uscito
2002	Vieni via con me	Carlo Ventura	1.402.033	11.880
2002	Lettere dal Sahara	Vittorio De Seta	1.801.998	78.969



Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
2003	Piazza delle cinque lune	Renzo Martinelli	2.734.579	480.600
2003	Striscia di bosco	David Grieco	2.641.562	non uscito
2003	Per sempre	Alessandro Di Robilant	3.138.831	1.120.000
2003	Le valigie di Tulse Luper	Peter Greenway	814.567	105.000
2003	Bonjour Michel	Arcangelo Bonaccorso	1.917.405	9.500
2003	Il servo ungherese	M. Piesco, G. Molteni	2.506.160	44.800
2003	Mine haha (l'educazione fisica delle fanciulle)	Werner Schroeter (poi John Irvin)	2.851.883	116.886
2003	Certi bambini	Andrea e Antonio Frazzi	2.043.887	91.700
2003	Fankinait	Franco Bertini	1.175.046	60.141
2003	E ridendo l'uccise	Florestano Vancini	2.974.791	44.018
2003	Segreti di stato	Paolo Benvenuti	2.006.266	306.734
2003	Tre metri sopra il cielo	Luca Lucini	2.208.726	932.871
2003	Prima dammi un bacio	Ambrogio Lo Giudice	2.017.621	560.269
2003	Masaniello	Angelo Antonucci	3.718.489	non uscito
2003	Oliviero rising	Ricky Roseo	2.818.382	non uscito
2003	3 giorni di anarchia	Vito Zagario	2.800.747	72.321
2003	Sotto falso nome	Roberto Andò	2.231.093	499.130
2003	Giornalino romano	Ettore Scola	627.944	280.811
2003	Io no	Simona Izzo, Ricky Tognazzi	3.468.300	387.291
2003	Ora e per sempre	Vincenzo Verdecchi	3.121.102	94.927
2003	Per giusto omicidio	Diego Febbraro	2.629.795	non uscito
2003	Totò sapore	Maurizio Forestieri	3.532.565	569.911

Appendice



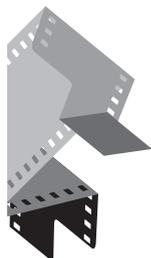
Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
2003	L'omo nero	Mario Monicelli	3.236.446	non uscito
2003	X ed io	Stanislao Pasqualini	2.730.409	non uscito
2003	La ragazza poliziotto	Rocco Cesareo	1.854.498	114.383
2003	La storia di Leo	Mario Cambi	3.520.194	non uscito
2003	Maria si	Piero Livi	1.862.072	non uscito
2003	Il motore del mondo	Lorenzo Cicconi Massi	2.193.861	non uscito
2003	Gli occhi dell'altro	Gianpaolo Tescari	3.175.231	non uscito
2003	Il siero della vanità	Alex Infascelli	3.297.267	646.728
2003	Nel mio amore	Susanna Tamaro	2.380.664	168.526
2003	Vento di terra	Vincenzo Marra	2.433.630	66.894
2003	Raul (diritto di uccidere)	Andrea Bolognini	2.025.732	54.596
2003	L'uomo che sparava dritto	Roberto Faenza	2.845.009	1.427.796
2003	Mirco	Cristiano Bortone	3.035.635	non uscito
2003	Che sarà may	Marianna Sciveres	1.319.617	non uscito
2003	Buongiorno notte	Marco Bellocchio	1.616.257	3.303.219
2003	Passione di Giosuè l'ebreo	Pasquale Scimeca	3.551.157	45.173
2003	Il pane nudo	Rachid Benhadj	2.663.095	9.513
2003	Amatemi	Renato De Maria	2.622.745	94.214
2003	Yo-darh un amico dallo spazio	Camillo Teti, Vittorio Rambaldi	3.049.161	3.092
2003	La damigella d'onore	Claude Chabrol	934.198	230.270
2003	Diario napoletano	Lamberto Lambertini	1.770.674	130.735
2003	Fate come noi	Francesco Apolloni	254.819	69.714
2003	L'odore del sangue	Mario Martone	2.253.428	464.617

Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
2004	1994	Giacomo Martelli	2.519.279	302.756
2004	Concorso di colpa	Claudio Fracasso	2.993.384	78.830
2004	Nemmeno il destino	Daniele Gaglianone	1.918.640	63.715
2004	Liscio	Claudio Antonimi	2.326.105	in sala
2004	La casa dei gerani	Lina Wertmuller	3.718.489	6.777
2004	Balletto di guerra	Mario Rellini	1.909.081	non uscito
2004	La fiamma sul ghiaccio	Umberto Marini	3.213.929	100.235
2004	L'anno mille	Diego Febbraro	3.365.233	non uscito
2004	Anastetzi	Miguel Alcantud	2.146.996	non uscito
2004	Il santo	Antonello Bellucco	3.241.737	non uscito
2004	Promessa d'amore	Ugo Fabrizio Giordani	2.349.565	725.085

## Appendice

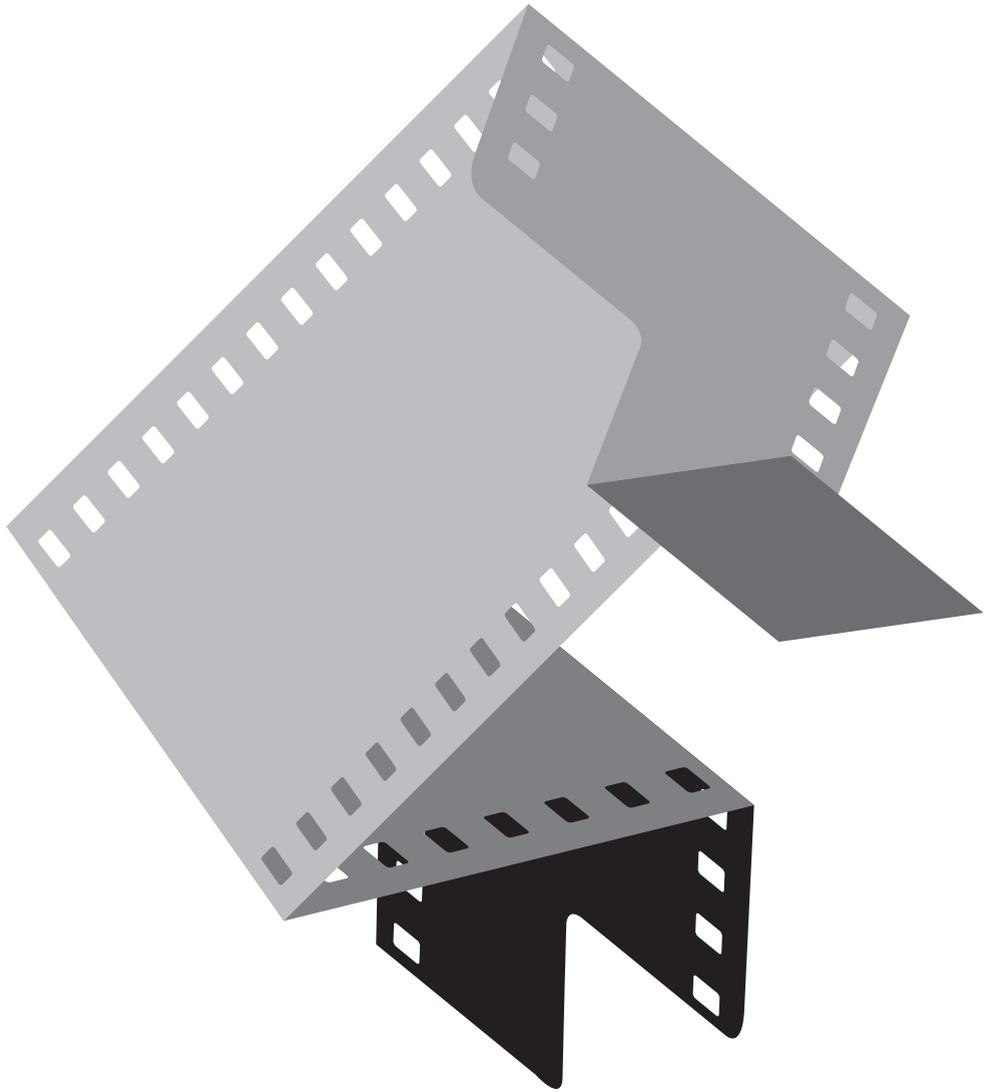
Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
2004	La straniera	Marco Turco	2.046.800	27.051
2004	Salomé	Claudio Sestieri	1.588.050	non uscito
2004	E lucean le stelle	John Irvin	2.974.400	non uscito
2004	Gli implacabili	Enzo G. Castellari	3.160.300	non uscito
2004	Albergo Empedocle	Emanuele Gilberti	656.600	non uscito
2004	Fuga sul Kenya	Gabriele Iacovone	1.516.050	non uscito
2004	I dodici sogni	Mariantonia Avati	1.587.600	23.890
2004	Tulse Luper n. 3	Peter Greenway	718.400	non uscito
2004	7 km. da Gerusalemme	Claudio Malaponti	1.592.550	in uscita
2004	Il pellegrino	Massimo Wertmuller	1.802.400	non uscito
2004	Viva Franconi	Luca Verdone	1.833.500	non uscito
2004	Quell'estate felice	Beppe Cino	2.137.700	35.776
2004	Islam heart	Antonio Baiocco	1.124.500	non uscito
2004	La paura degli angeli	Angelo Longoni	1.864.800	278.493
2004	Look right look left	Sandro Baldoni	1.048.400	non uscito
2004	Sfiorati	Angelo Orlando	1.481.350	non uscito
2004	Il sentiero dei guerrieri della luce	Giacomo Campitoti	2.159.500	non uscito
2004	Agata e la tempesta	Silvio Soldini	1.726.400	2.148.725
2004	La donna perfetta	José Maria Sanchez	2.044.900	non pervenuto
2004	La vita che vorrei	Giuseppe Piccioni	1.442.450	1.473.547
2004	La festa dei folli	Veljico Bulajic	702.800	non uscito
2004	Il combattente	Gianna M. Gabelli	743.600	non uscito
2004	La vita mi vuole vedere morta	Giuseppe Rocca	815.500	non uscito
2004	Dalla parte giusta	Roberto Leoni	746.900	non uscito
2004	Amore e storia	Ruggero Deodato	929.500	non uscito
2004	Cover boy	Carmine Amoroso	619.000	non uscito

## Appendice



Anno	Film	Regista	Finanziamenti in euro	Incassi in euro
2005	Le rose nel deserto	Mario Monicelli	1.875.000	1.587.907
2005	I giorni dell'abbandono	Roberto Faenza	2.100.000	3.277.174
2005	La strada di Levi	Davide Ferrario	305.000	162.072
2005	Lezioni di volo	Francesca Archibugi	2.100.000	in sala
2005	Memorie di Adriano	John Boorman	1.875.000	non uscito
2005	Un destino ridicolo	Antonio L. Grimaldi	1.766.000	non uscito
2005	Arrivederci, amore ciao	Michele Soavi	1.600.000	773.399
2005	Sonata a Kreutzer	Maurizio Sciarpa	1.879.000	non uscito
2005	Vita scriteriata	Daniele Lucchetti	1.850.000	in sala
2005	Cento chiodi	Ermanno Olmi	2.100.000	1.983.118
2005	The golden door	Emanuele Crialesse	2.000.000	2.387.119
2005	Ricostruzioni	Roberto Andò	2.025.000	477.880
2005	Piano, solo	Riccardo Milani	1.945.000	non uscito
2005	Dated-face, addict	Edo Bertoglio	250.000	7.377
2005	Piparedduzzo	Tonino Zangardi, Marco Costa	1.665.000	521.484
2005	Milano-Palermo il ritorno	Claudio Fracasso	1.665.000	non uscito
2005	Maradona, la mano di dio	Marco Risi	1.875.000	469.112
2005	Le concile de Pierre	Guillame Nicloux	960.000	non uscito
2005	Liola	Gabriele Lavia	1.875.000	non uscito
2005	Ancora	Maria Sole Tognazzi	650.000	non uscito
2005	Facciamo pace	Eduardo Tartaglia	740.000	non uscito
2005	Hoteò meina	Carlo Lizzani	1.875.000	non uscito
2005	Donkey Xote	José Pozzo	1.700.000	non uscito
2005	Perturbazioni	Guido Chiesa	325.000	non uscito
2005	L'uomo di vetro	Stefano Incerti	1.650.000	non uscito
2005	L'uomo privato	Emidio Greco	1.850.000	non uscito
2005	La masseria delle allodole	Paolo e Vittorio Taviani	1.875.000	642.175
2005	1 su 2 (ci vediamo lassù)	Eugenio Cappuccio	1.875.000	1.229.542
2005	Non pensarci	Gianni Zanasi	640.000	non uscito
2005	Civico zero	Citto Maselli	464.000	non uscito
2005	Madre e ossa	Alessandro Capone	1.870.000	non uscito
2005	Roma the movie	Ginio Straffi	1.875.000	non uscito
2005	La brigata tigre	Jerome Cournau	960.000	non uscito
2005	A casa nostra	Francesca Comencini	1.870.000	875.420
2005	Tris di donne e abiti nuziali	Vincenzo Terracciano	2.071.000	non uscito

Fonti: Mbac, relazione sulla utilizzazione del fondo unico per lo spettacolo, anni 1995 - 2005. Dati Cinetel. Per l'elaborazione in euro dei finanziamenti ancora in lire, "Box office". Dati aggiornati (dal 2001 in poi) al mese di aprile 2007. Alcuni film una volta in sala hanno cambiato nome, ma qui sono riportati come da tabella approvata dal Mbac. Sono considerati "usciti" soltanto i film distribuiti realmente in sala. Si ringrazia per professionalità e collaborazione Roberto Chicchiero di Cinetel



▼▼  
**I Manuali di conversazione  
politica di Vittorio Feltri  
e Renato Brunetta  
fin qui pubblicati**

**1** **Tutte le balle su Berlusconi**  
**Manuale di conversazione politica elettorale**  
Luca DAlessandro, Davide Giacalone,  
Sestino Giacomoni, Andrea Mancina, Paolo Reboani,  
Giorgio Stracquadanio

**2** **I peccati di Prodi**  
**Tutti gli errori contenuti nel programma della sinistra**  
Davide Giacalone, Andrea Mancina, Paolo Reboani,  
Giorgio Stracquadanio

**3** **Perché la sinistra non ha vinto**  
**Dal pareggio elettorale all'occupazione delle istituzioni**  
Alessandro Biagetti, Giuliano Cazzola, Angelo Crespi,  
Davide Giacalone, Oscar Giannino, Lucio Malan,  
Tino Oldani, Andrea Pamparana, Alessandra Servidori,  
Giorgio Stracquadanio

**4** **Un bel sì per mandare a casa Prodi**  
**Referendum sulla Riforma costituzionale**  
Achille Chiappetti, Fabrizio Cicchitto, Davide Giacalone,  
Angelo Maria Petroni, Giorgio Stracquadanio,  
Nicolò Zanon

**5** **Il grande intrigo**  
Come è stato svenduto il patrimonio degli italiani  
Davide Giacalone

**6** **Le mani rosse sull'Italia**  
Spie, spioni, venduti, comprati, corrotti, pavid, ignavi, sciocchi, idealisti e collaborazionisti del bel paese al soldo dell'Unione Sovietica dal dopoguerra ad oggi  
Davide Giacalone, Pierluca Pucci Poppi, Giorgio Stracquadanio

**7** **I primi cento giorni di Prodi**  
Un governo contro l'Italia  
Luca D'Alessandro, Davide Giacalone, Giorgio Stracquadanio

**8** **I sindaci in rosso**  
Come mal amministrare ed avere tanto successo  
Tino Oldani, Stefano Bisi, giuliano Cazzola, Andrea Costa, Arturo Diaconale, Giacomo Di Capua, Davide Giacalone, Antonio Guizzi, Gabriella Mecucci, Michele Ruschioni

**9** **Prodi, Telecom & C.**  
Il grande imbroglio continua  
Davide Giacalone

**10** **Tutte le tasse di Prodi & C.**  
Una finanziaria contro gli italiani  
Michela Vittoria Brambilla, Renato Brunetta, Giuliano Cazzola, Benedetto Della Vedova, Piercamillo Falasca, Davide Giacalone, Oscar Giannino, La Voce.info, Gianfranco Polillo, Maurizio de Tilla

11

**Giù le mani dalla nostra libertà**

**L'Occidente e l'Islam**

Andrea Pamparana, Alessandro Corneli,  
Roberto Di Ceglie, Gianandrea Gaiani, Jana Gagliardi,  
Davide Gialalone

12

**Urne tradite**

**Perché bisogna ricontare tutte le schede**

Tino Oldani, Donato Bruno, Giuseppe Calderisi,  
Gregorio Fontana, Alessandra Paola Ghisleri,  
Davide Gialalone, Lucio Malan, Antonio Palmieri,  
Rodolfo Ridolfi, Lucio Stanca, Antonio Tajani

13

**Le coop rosse**

**Il più grande conflitto di interessi nell'Italia  
del dopoguerra**

Rodolfo Ridolfi, con i contributi di Davide Gialalone  
e Tino Oldani

14

**Il berlusconismo**

**L'identità e il futuro**

Ferdinando Adornato, Gianni Baget Bozzo,  
Gaetano Quagliariello, Renato Cristin, Carlo Secchi,  
Sergio Belardinelli, Sandro Fontana, Renzo Foa,  
Paolo Guzzanti, Gennaro Malgieri, Angelo Crespi

Con gli interventi di Gianfranco Fini e Silvio Berlusconi

15

**Televisione & politica**

**30 anni d'ipocrisie e 4 referendum dimenticati  
mentre il mercato produceva ricchezza e libertà.  
La storia politica della televisione  
come nessuno l'ha mai raccontata**

Davide Gialalone

**FREE**  
foundation

**Libero**  
MUSEUM

16

### O di qua o di là

**Perché si al referendum elettorale**

Augusto Barbera, Peppino Calderisi,  
Daniele Capezzone, Davide Giacalone,  
Giovanni Guzzetta, Ida Nicotra, Mario Segni

17

### I sindacati

**Tutto quello che avreste voluto sapere  
e nessuno vi ha mai detto**

Cesare calvelli, Giuliano Cazzola, Francesco Pasquali,  
Alessandra Servidori

18

### Cinema, profondo rosso

**Come la sinistra ha costruito l'egemonia sul cinema  
italiano, facendone una spreco poli di celluloidi,  
capace di produrre soltanto film-flop**

Luisa Arezzo e Gabriella Mecucci  
con il contributo di Tino Oldani

**Supplemento al numero odierno di Libero**

**Direttore:** Vittorio Feltri

**Direttore Responsabile:** Alessandro Sallusti  
Reg. Trib. Bolzano N. 8/64 del 22/12/1964