

Il cinema è un'industria anomala, di soli prototipi, che dipende in misura rilevante da attività artigianali, da « bottega ». Nelle sue vicende si intrecciano continuamente, confondendosi e confondendoci, questioni economiche e tensioni culturali. Per affrontare i problemi del cinema in modo il più possibile organico occorre far parlare chi, come Nanni Loy, oltre ad essere uno dei più noti autori e registi è da anni impegnato in una rigorosa battaglia per adeguare il cinema italiano al bisogno di rinnovamento dell'intera società. Nanni Loy si pone in questo suo intervento alcuni precisi e inquietanti interrogativi: in che modo i lavoratori del cinema (sindacati, associazioni, attori, tecnici, autori) e le sinistre hanno fronteggiato questo mercato e questa situazione strutturale? Come si sono opposti allo strapotere degli esercenti e quale linea, quale piattaforma, quale programma hanno elaborato? È stata realmente portata avanti una pertinente vertenza « cinema »? Quali possono essere gli obiettivi a lungo e medio termine realmente mobilitanti?

Le risposte a queste domande si fondano su una rigorosa analisi degli attuali meccanismi di produzione e di mercato del cinema e costituiscono un originale contributo al dibattito attualmente in corso sui criteri proposti dagli autori e dai lavoratori cinematografici in genere, per una nuova legge del cinema. Per rendere meglio intelligibile la situazione attuale del nostro cinema, il volume si completa con un'appendice documentaria sui meccanismi finanziari cinematografici, sugli aspetti legislativi, sulle forze in campo e sulle mozioni intorno alle quali si è sviluppato il recente acceso dibattito in seno all'ANAC.

76-0171-9

Loy / Quale cinema per gli anni 80? / Quaderni Guaraldi

QUADERNI GUARALDI

**Nanni Loy**

## **Quale cinema per gli anni 80?**

**I meccanismi della produzione e della distribuzione cinematografica: dalla crisi ai progetti di riforma**



Quaderni Guaraldi

5

*Nanni Loy*

# Quale cinema per gli anni 80?

I MECCANISMI  
DELLA PRODUZIONE  
E DELLA DISTRIBUZIONE  
CINEMATOGRAFICA:  
DALLA CRISI AI  
PROGETTI DI RIFORMA

*Guaraldi Editore*

## Indice

*Prima edizione: maggio 1977*

<i>Nota dell'editore</i>	7
<b>Quale cinema per gli anni 80?</b>	
1. L'ultimo bagnasciuga	13
2. Censura del mercato	19
3. Autocritica	27
4. Lo «Stato immaginario»	33
5. Il cogito interrotto	41
6. Ubi censor, minor cessat	55
7. Ottimismo della volontà	65
<b>Appendici</b>	
<i>Appendice prima / Il meccanismo economico finanziario del mercato cinematografico</i>	75
<i>Appendice seconda / Il testo coordinato dell'ordinamento legislativo della cinematografia</i>	85
<i>Appendice terza / Glossario delle organizzazioni del cinema</i>	133
<i>Appendice quarta / Il dibattito nell'ANAC</i>	151

© 1977 by Guaraldi Editore S.p.A.,  
Rimini-Firenze  
Direzione editoriale: Firenze  
Via Masaccio 268 -

*Annoverare fra i «propri» autori un uomo di cinema illustre, oggi sempre più popolare, come Nanni Loy è senz'altro un privilegio per un editore. Ma nello stesso tempo la cosa sembra comportare qualche «rischio».*

*Il lavoro di Loy, ovviamente lontano dallo stereotipo diffuso del cinema come luogo della mondanità, ma anche dalla tendenza-tentazione di offrire memorialistica, ri-considerazione estetica, guida e insegnamento teorico ai colleghi più giovani e al pubblico più avveduto, è in realtà un intervento politico tout-court. Una presa di posizione militante che appare proprio mentre infuria il dibattito sui termini della riforma del cinema. Si tratta dunque di uno scritto impegnato anche a sostenere determinate linee di riforma e che come tale - qualcuno potrebbe pensare - impegna e corresponsabilizza la stessa casa editrice.*

*Ebbene questa supposizione è in certa misura vera. Ma qual è la posizione che si intende esprimere proponendo il testo di Loy? Si è ritenuto urgente dare la parola ai protagonisti del dibattito sulla riforma del nostro cinema a fronte di un singolare esasperarsi del clima creatosi intorno alla discussione stessa. Se vi è infatti un elemento stonato, in qualche misura preoccupante, riguardo al modo in cui viene oggi affrontata la questione della riforma del cinema questo è dato proprio dalle riduzioni che di*

*una parte del dibattito sembra venire talvolta offerta da recenti cronache giornalistiche. Emerge in talune di esse una sorta di semplicistica personalizzazione del dibattito politico in atto. Ciò avviene soprattutto nei riguardi di un preciso settore, certo il più esposto: quello degli autori - registi e sceneggiatori -. Quando infatti personaggi popolari affrontano temi e questioni politiche vi è il pericolo di veder trascurato l'approfondimento delle loro tesi a beneficio dell'enfatizzazione dei momenti di «rivalità» reciproca, o comunque di dati quantomeno marginali o semplificatori.*

*Gran polverone si solleva oggi intorno ai tormentati dibattiti interni all'ANAC (Associazione nazionale autori cinematografici), anche se non vengono trascurate le vicende delle altre categorie di operatori cinematografici, come nel caso del SNCCI (Sindacato nazionale critici cinematografici italiani).*

*Ci occupiamo qui del dibattito in seno all'ANAC perché l'autore del libro è un riconosciuto protagonista di esso e perché l'idea portante della presente iniziativa editoriale è proprio quella di allargare e approfondire il dibattito e la conoscenza del medesimo tendendo a provocare inserimenti di altre voci. È perciò apparso opportuno pubblicare in appendice i due documenti intorno a cui finora è ruotato il dibattito in seno all'ANAC. Ciò appare tanto più utile quanto consente di giudicare meglio l'intervento di Nanni Loy.*

*Ma sarebbe infine «ingiusto» dimenticare l'autore il cui intervento è personale, ma non troppo, e in qualche misura datato, buttato giù da Loy in una prima schematica stesura in veste di appunti per una comunicazione al convegno organizzato dal PCI nel gennaio '77 sul tema generale: «L'intervento della cultura per un progetto di rinnovamento della società italiana». Rivisto, corretto e ampliato è ora raccolto sotto forma di quaderno-libro, senza nessuna presunzione di tirare somme definitive, ma*

*semmai con la volontà di scagliare qualche pietra. Il lanciatore, si badi, non è necessariamente innocente, ma senz'altro ha il merito di essere fra quelli che hanno il coraggio di mostrare il pugno.*

QUALE CINEMA  
PER GLI ANNI 80?

Qualcuno considera l'attuale crisi del cinema italiano come «l'ultima», come «la soluzione finale». Questi allarmi sono eccessivi? Il mercato italiano coi suoi 515 milioni di presenze annue di spettatori rimane pur sempre il secondo del mondo. In molti altri paesi, in appena 20 anni, il cinema, come spettacolo che avviene nelle sale, ha perso l'80% di spettatori. In Giappone, Inghilterra e Germania il pubblico delle sale è stato decimato. Riduzioni drastiche nell'affluenza si sono verificate anche negli Stati Uniti. In Giappone nel '55 ci sono state 1 miliardo e 100.000.000 di presenze, nel '75 soltanto 175 milioni; in Inghilterra negli stessi anni sono passate da 1.300.000.000 a 120.000.000; in USA da due miliardi e 100 milioni a un miliardo 350 milioni. In Italia degli 820 milioni del '55 si è appunto passati ai 515 milioni del '75<sup>1</sup>.

Ecco altri dati sulla comunque preoccupante crisi del cinema italiano. Rispetto alla stagione '74-75 il calo delle frequenze di spettatori nella stagione '75-76 è stato del 6%, pari a 30 milioni di biglietti venduti in meno. L'in-

<sup>1</sup> Secondo rilevamenti pubblicati dalla Siae alla fine di aprile, il numero dei biglietti venduti nell'anno solare 1975 è diminuito rispetto al 1974 di 30 milioni, pari al 5,6%; nell'anno solare 1976 è diminuito rispetto al 1975 di 59 milioni pari all'11,53%. Nel 1976 gli incassi sono aumentati rispetto al 1975 del 3,5%; dall'incasso lordo di 362 miliardi del 1975 si è passati ai 372 del 1976. Considerati gli indici di svalutazione monetari si tratta quindi di una forte contrazione.

cremento degli incassi lordi pari all'8% è stato ottenuto soltanto attraverso l'aumento del costo dei biglietti.

Anche per i processi inflazionistici e di svalutazione si è verificato un forte aumento dei costi di produzione. Negli ultimi anni i costi dei materiali e del lavoro sono aumentati del 35%. Oggi una settimana di lavorazione di un film medio costa 50 milioni. In due anni il costo medio di un film italiano è salito da 400 a 600 milioni. A questo proposito il sindacato è recentemente intervenuto per bloccare molti attacchi contro i livelli di retribuzione dei lavoratori, tecnici, attori e autori, portati non soltanto dalle associazioni padronali, non soltanto dai rotocalchi qualunquistici, ma purtroppo anche da qualche teorico di cinema che ancora confonde qualche fenomeno isolato di deprecabile divismo con le recenti conquiste salariali dei lavoratori del cinema e con i meccanismi della scala mobile.

Negli ultimi tre anni il numero dei film prodotti è diminuito drasticamente: nel '74 224 film, nel '75 200; nel '76 160. Per il '77 si prevede la produzione di non più di 150 film. Ovviamente ciò ha provocato pesanti conseguenze sul piano dell'occupazione. I teorici di cinema con «la testa nelle nuvole», quasi sempre giornalisti ben protetti dai loro contratti nazionali, hanno dimostrato scarsa sensibilità per questo aspetto della crisi. L'11/2/1977 Lino Micciché ha dichiarato alla radio che ci sarebbe da augurarsi la morte del cinema italiano perché «solo chi cade può risorgere». Sul «Paese-Sera» Cosulich riferendosi agli esigui incassi dei nostri film rispetto a quelli americani è esploso in un gioioso irrefrenabile «Che scoppole!». Il motto di questi teorici sembra sia questo: «O qualità (la loro) o disoccupazione (dei lavoratori)!».

Nell'ultimo periodo del '76 i protesti cambiari hanno raggiunto la media di 400 milioni al mese. È notevolmente aumentato il contenzioso nelle aziende tecniche, (sviluppo e stampa, doppiaggio, teatri di posa) sempre più coinvolte nei meccanismi dei rinnovi cambiari, dei licenziamenti di lavoratori, dei fallimenti. Stando alle cifre ufficiali i film dichiarati «nazionali» (italiani e coproduzioni) avrebbero incassato nella stagione '74-75 il 65% del totale, e nella

stagione '75-76 il 55%; i film americani sarebbero passati dal 20% al 34%; gli altri dal 15% all'11%. Sembra che nella stagione '75-76 gli americani abbiano incrementato i loro incassi, rispetto alla stagione '74-75, dell'87%. Di quel 55% di film ufficialmente «italiani» almeno 1/3 è stato finanziato e prodotto, direttamente o indirettamente, dalle compagnie americane. La nazionalità di molti nostri film, fra cui proprio quelli di maggior rilievo come *Todo Modo*, *Cadaveri eccellenti*, *Casanova e Novecento*, sta assumendo le caratteristiche della bandiera panamense. L'industria americana con una politica molto abile è riuscita a corrodere dall'interno le nostre strutture. Così come è già avvenuto per altri mercati europei siamo vicini alla riduzione del mercato italiano a terreno di pascolo esclusivo per i colossi multinazionali, a piccolo ghetto, a colonia cinematografica americana. In questo senso possono essere significativi i risultati ottenuti dal cinema americano nel mondo durante il 1975; un fatturato di noleggio per un totale di mille miliardi di lire con un incremento del 17% rispetto al 1974, un incasso nel mercato italiano di 56 milioni di dollari, inferiori soltanto ai 63 del Canada e ai 56,5 del Giappone e tali da far diventare in assoluto il nostro mercato come quello di maggiore importanza in Europa.

Negli ultimi anni anche per il progressivo impoverimento di molti mercati stranieri sono sensibilmente diminuiti i proventi derivati dalle vendite all'estero dei nostri film. Stiamo pagando il prezzo dell'assenza di ogni seria politica promozionale per la diffusione all'estero dei nostri film. Fino a poco tempo fa quella cinematografica era una delle poche attività italiane che non provocava dislivelli passivi nella nostra bilancia di pagamenti con l'estero. La nostra era, per volume di affari, la seconda industria cinematografica del mondo. Il conto di valuta export-import era in attivo. Ora non più. Qualsiasi governo si preoccuperebbe, in tempi di recessione e di caduta della lira, di evitare uscite di valuta verso l'estero. Il nostro, per ciò che concerne il cinema, non se ne preoccupa. Anzi la DC è soddisfatta.

A suo tempo è stato proprio l'allora sottosegretario

on. Andreotti (forse ispirato da quel dirigismo cattolico che oggi purtroppo a proposito di certe proposte sulla nuova legge del cinema sta riaffiorando) a vietare l'esportazione di *Ladri di biciclette* perché «i panni sporchi si lavano in casa». Stanno venendo al pettine i nodi della cecità e dell'inerzia manifestate nei confronti del cinema italiano dai vari governi dal '45 in poi. L'esecutivo ha sempre cercato di ostacolare quella che tutto sommato, mediamente, se non altro nelle sue punte più elevate, è stata la forma più indipendente, originale, vivace, della nostra cultura del dopoguerra. Proprio per la sua indipendenza, proprio per il suo antifascismo, è sempre serpeggiato il disegno di piegare il cinema italiano alla volontà e alla tracotanza di alcuni centri di potere o controriformisti o integralisti (anche perché fino alla recente riforma l'operazione di sopraffazione era riuscita con la RAI-TV). Molti autori hanno avuto a che fare all'estero con ambasciatori e addetti «culturali» (?!) italiani quasi tutti o monarchici o parafascista I fondi a disposizione per la diffusione della cultura italiana all'estero sono stati spesi per conferenze di personalità parafasciste, per il culto di Dante, per diffondere il belcanto e le canzonette italiane; quasi mai per il cinema, mai per il cinema antifascista.

Sulle cause della crisi si è recentemente accumulata una vasta letteratura, non sempre pertinente, talvolta soltanto pittoresca o nevrotica o moralistico-punitiva o vendicativa. Si è parlato di recessione economica generale; di aumento dei tassi di interesse; di restrizione creditizia; di accentuazione fulminea della concorrenza televisiva. In pochi mesi sono stati venduti a Roma centinaia di migliaia di televisori a colori; 6-8 film vengono proposti ogni sera dalle varie stazioni. D'altra parte nulla è stato finora fatto per determinare corretti rapporti di coesistenza fra cinema e TV; nulla per contrastare l'illegale invadenza delle emittenti straniere o pirate che programmano persino film di cui non hanno acquistato i diritti di sfruttamento. Si è parlato di invadenza di film americani (dimenticando però che tanto è più debole la resistenza tanto meglio riesce l'invasione); di sfrenato divismo; di decadimento del livello medio dei nostri film e di conseguente disaffezione del

pubblico; di totale perdita di autonomia creativa e di iniziativa imprenditoriale dei cosiddetti «produttori» definitivamente ridotti al ruolo subalterno di appaltatori-esecutori delle scelte delle grandi ditte di distribuzione. Si è spesso ricordato che a livello di produzione il nostro cinema è sempre più minato dal male della disorganizzazione industriale; che anzi praticamente non è più un'industria.

Le gravi disfunzioni e le debolezze strutturali del settore sono accentuate dalle ripercussioni negative provocate dalla situazione recessiva generale del Paese. Qualcuno attribuisce la crisi soltanto a poche delle cause fin qui elencate. Le cause vanno invece collegate a tutte le caratteristiche del mercato, dalle scelte di politica cinematografica generale alla legislazione e alle sue applicazioni.

Oltre ogni slogan demagogico, e cercando di evitare i tradizionali rischi dell'economicismo statistico e del determinismo schematico, abbiamo il dovere di definire correttamente la realtà. Infatti la crisi è specifica ed investe tutte le strutture del nostro sistema cinematografico. Le cause sono profonde e ben radicate negli ingranaggi dell'esercizio, della distribuzione, della legge Corona 1213 attualmente in vigore, del credito. Quest'ultimo ha ingenerato e alimentato, di pari passo con la legge, speculazioni, sprechi, parassitismi, lottizzazioni, censure preventive; ha protetto oligopoli e monopoli. La crisi è la conseguenza del deterioramento di un intero sistema. Il modello di cinema degli anni '60 coi suoi meccanismi legislativi e strutturali è entrato in crisi. Non corrisponde più alla realtà degli anni '70.

U. Rossi ha scritto («Unità» 23/11/1976):

«...Ci si deve avviare sulla strada di una riforma complessiva del rapporto fra intervento pubblico e cinema. Si devono mettere in discussione i *reali modi* che intralciano il cammino, si debbono colpire i *veri centri* di potere...»

Il produttore Zingarelli ha dichiarato («L'Espresso» 12/12/1976):

«...Le strutture del cinema sono marce. Gli esercenti, cioè i gestori delle sale cinematografiche, si comportano come dei veri razziatori. I grandi circuiti di sale tendono a costituire, insieme con le più forti case di distribuzione,

cioè Titanus e Cineriz, un regime di monopolio che consente aumenti indiscriminati del prezzo dei biglietti...».

È ormai emersa un'opinione unanime: la causa più profonda della crisi è strutturale; è nel meccanismo del mercato, nel momento della diffusione, nel modo di programmare i film. Tutte le censure, tutte le strozzature, nascono dal mercato.

2.

### *Censura del mercato*

Secondo dati forniti dalla Siae in Italia oggi ci sono 10.895 sale cinematografiche: 6.500 circa «industriali»; 3.800 circa «parrocchiali»; 500 circa «altre».

Soltanto il 20%, 2.000 sale, operano con programmazione continua, cioè oltre i 25 giorni al mese. Molte sale chiudono il lunedì e il mercoledì, giorni in cui si programmano i film sulle due reti della TV; molte altre nei feriali effettuano soltanto gli ultimi spettacoli. Le 2.000 sale a programmazione continua vendono il 70% dei biglietti e incassano l'80% del gettito lordo. Mille sale di queste duemila vendono il 35% dei biglietti e incassano ben il 65% del totale lordo.

Qualcuno sostiene che il prezzo medio del biglietto era nella stagione '74-75 di 560 lire, e nella stagione '75-76 di 725 lire. Ma questo è il prezzo medio praticato dalle 10.800 sale *indipendentemente* dalla quantità di incasso che vi si ottiene. Fino a qualche anno fa i film incassavano il 25-30% nelle prime visioni e il 75-70% nelle seconde e terze visioni, nel medio e piccolo circuito periferico. Nel primo anno di programmazione incassavano il 50-60%; nei successivi quattro anni il resto. Oggi il mercato si è polarizzato sulle prime visioni e un film incassa l'80% del totale nei primi quattro mesi di proiezioni in prima visione, addirittura il 90% nei primi 6 mesi, in quelle 2.000 sale che praticano prezzi dalle 1.300 alle 2.500 lire. Pertanto il prezzo medio *effettivo* per il '75-76 dovrebbe aggirarsi sulle 1.500-1.600 lire. A Roma su 86 sale di prima

visione 55 praticano prezzi fra le 2.000 e le 2.500 lire. A Milano, su 40 sale, 30 hanno fissato il prezzo a 2.500 oppure oltre; delle altre 10 soltanto una è sotto le 2.000 lire. La Siae non fornisce cifre esaurienti ma comunque si può calcolare che negli ultimi tre anni il costo dei biglietti sia aumentato del 50%; nell'ultimo anno del 20%. L'abbattimento delle aliquote fiscali introdotto per legge nel gennaio '73, e che nello stesso anno provocò una riduzione del prelievo da parte dell'erario, non ha determinato nessuna riduzione del prezzo del biglietto. Nel tempo si è invece verificato un aumento del prezzo in misura largamente superiore alla svalutazione della lira. Negli ultimi 20 anni il costo della vita è aumentato del 240%; quello del biglietto del 311%.

Tre quarti dei posti-cinema delle sale sono ora vuoti, inutilizzati. La cifra è sensazionale: 4 milioni e mezzo ogni giorno. Infatti sommando il numero dei posti di tutte le sale e moltiplicando il risultato per 5 spettacoli giornalieri si ottiene la cifra di sei milioni potenziali giornalieri di cui ne vengono occupati soltanto un milione e mezzo. Più costa un film più elevati sono gli interessi passivi. Nella migliore tradizione di disprezzo governativo per il nostro cinema il Ministero del Tesoro da qualche anno non versa agli aventi diritto molti miliardi di ristorni, abbuoni, premi di qualità, 0,40% di piccoli diritti d'autore. Pare che a tutto il giugno '76 la commissione per la programmazione obbligatoria dovesse ancora visionare 269 film del periodo '70-74 per assegnare la nazionalità cioè il diritto a riscuotere il ristorno o premio del 13% dell'incasso lordo del film. La commissione che doveva attribuire gli allora tanto sbandierati incentivi o premi alla qualità, cioè 800 milioni all'anno ai «migliori» 20 film italiani, doveva - al giugno '76 - ancora visionare ben 300 film degli anni '71, '72, '73, '74, '75.

Più tarda la riscossione di danaro che la burocrazia ministeriale illegalmente trattiene più aumenta la spirale degli interessi composti. Ovviamente le generali restrizioni del credito si ripercuotono nel cinema. I contanti necessari a produrre un film costano il 25% all'anno. Più aumentano gli interessi passivi maggiore è la necessità di rapidi

rientri. Si è fatta sempre più marcata l'esigenza di una riduzione drastica e progressiva del periodo di sfruttamento di un film: da ciò i già ricordati fenomeni della concentrazione verso le prime visioni e della compressione a 4-6 mesi del periodo di sfruttamento. Fino a poco tempo fa di un film si stampavano 30-40 copie per la lenta, capillare distribuzione detta «in profondità». Oggi se ne stampano 150 per un'uscita nazionale, contemporanea, a tappeto, per arraffare incassi con lo stesso metodo della pesca a strascico.

Vengono sovvertiti i criteri tradizionali di diffusione. Prima era il film che «andava» al pubblico cercando di raggiungerlo ovunque. Oggi è il pubblico che viene indotto, costretto, ad andare al film, e soltanto in prima visione ove gli vengono spillati più soldi. Mentre le sale di prima visione dei grandi centri urbani incrementano i loro profitti il circuito del medio e piccolo esercizio si disgrega. Crollano e scompaiono i locali coi biglietti sotto le 700-800 lire. Si sta verificando il deperimento e la distruzione del cinema come forma di comunicazione diretta alle masse popolari. Si accentuano la natura classista del cinema e la tendenza a modellarlo come spettacolo elitario, «da sala». Si sta prefigurando la stessa sorte toccata al melodramma: da spettacolo popolare si è trasformato in arte da museo e da smoking.

Si è già determinata una sostanziale modificazione del concetto stesso di cinema: da veicolo di informazione popolare a svago per gruppi minoritari. Nell'applicazione al cinema della pura logica capitalistica si confermano vecchie diseguaglianze e antiche emarginazioni. Si accentua la storica esclusione delle masse popolari, dei lavoratori a reddito basso, dei diseredati, dall'utilizzazione dei beni sociali, dalla rappresentazione, dalla circolazione delle idee e delle opere, dall'area della conoscenza e della consapevolezza.

Nel predominio classista delle prime visioni il resto del circuito viene abbandonato al consumo dei sottoprodotti. Il mercato di serie B dell'Italia meridionale è dominato da film ove erotismo e libertà sessuale diventano pura mercificazione e cinica speculazione. Migliaia di piccoli comuni

restano privi di sale cinematografiche. Si stanno creando sacche sempre più profonde di *sottosviluppo* cinematografico: i quartieri-dormitorio delle grandi città, le campagne, il mezzogiorno. Molti film non raggiungono *mai*, da anni, milioni di spettatori potenziali: donne, studenti, operai, contadini, anziani. Si continua a costringere la gente a vivere fra casa e lavoro, senza ricreazioni e divertimenti cinematografici, senza occasioni culturali, senza luoghi d'incontro.

Gli esercenti delle prime visioni sfruttano fino in fondo la situazione di mercato tipicamente oligopolista nella quale operano. Lasciano margini minimi o nulli alle iniziative incompatibili con il meccanismo di sfruttamento perfettamente organizzato soltanto per ottenere il massimo profitto. I film difficili, nuovi, di lenta e graduale penetrazione, o non trovano più programmazione, o - se programmati - vengono spazzati via subito. 400 fra i migliori film prodotti nel mondo negli ultimi anni non sono mai stati proiettati in Italia (l'elenco è stato pubblicato nel libro bianco del Sindacato Critici Cinematografici, *La censura del mercato*, Marsilio, 1975).

Si è fatta sempre più marcata la spinta a fabbricare prodotti funzionali al pubblico da 2.500 lire: i più abbienti, classi medie e ricche. È ovvio che da questo tipo di domanda derivino certe risposte. Prevalgono soltanto i criteri degli esercenti come mediatori esclusivi fra spettatori e autori, come interpreti interessati non del pubblico ma di «quel» preciso pubblico, del «loro» pubblico di prima visione. La dialettica spettatore-autore si è impoverita, distorta. Il rapporto pubblico popolare-autori è stato interrotto.

Nel caso poco frequente in cui possa accedere allo spettacolo cinematografico anche il pubblico popolare viene condizionato. Se una famiglia a reddito basso di 4 persone si decide a spendere 10.000 lire di biglietti, la proiezione deve costituire un «avvenimento» sensazionale: grande evasione, grande stordimento romantico, forti droghe, «ri-sate a non finire», violenza sfrenata. Da ciò, ad esempio, l'altrimenti inspiegabile successo di molti film parafascisti in una città progressista e democratica come Bologna. Da

ciò l'altrettanto inspiegabile insuccesso, nella stessa città, di molti film antifascisti. Da ciò l'emarginazione decretata soprattutto da parte del pubblico popolare ai film che riflettono la sua stessa condizione dolorosa, a quelli di indole più problematica, o più critici, o ambigui-«faticosi», difficili, di ricerca. Da ciò la condanna, e la scomparsa nelle sale, dell'inchiesta, del film-documento, del medio e cortometraggio, di ogni film «povero» cioè privo di costosi richiami e di vistose suggestioni. Questi sono alcuni degli aspetti più mistificatori del processo della trasformazione dell'opera in «prodotto», in merce vendibile; dell'alienazione che equiparando a merce ogni film ne snatura profondamente il senso; della mercificazione che omologa, appiattisce, il rapporto spettatore - film; di costrizione al consumo di certi film e di emarginazione di tanti altri (il solito alibi capitalistico: «la gente vuole film di consumo e noi glieli diamo»); del controllo della coscienza esercitato sul tempo libero dei lavoratori-spettatori (l'altra faccia della medaglia è il controllo esercitato sul tempo di lavoro secondo i rapporti di produzione).

La stretta creditizia ha prodotto un ulteriore rafforzamento dei gruppi finanziari più potenti. Le case di noleggiate medie e piccole sono al limite della sopravvivenza. Il settore della distribuzione è sempre più dominato dalle ditte collegate o ai grossi circuiti oligopolisti di sale o alle multinazionali o alle banche e agli istituti finanziari controllati dall'IRI.

Poche forti concentrazioni di circuiti di sale dominano il mercato decisivo delle prime visioni dei grandi centri urbani. Ma non si tratta di monopoli nazionali e razionali, che potrebbero pur sempre programmare una politica capitalisticamente corretta; si tratta di feudi regionali, mafie, racket e ras locali, che - tanto rozzi e qualunque quanto spietati - molto spesso operano al limite dei codici.

La struttura del sistema (distribuzione, esercizio) è chiusa, rigida. Impedisce ogni rinnovamento. Diminuiscono gli spazi di lavoro soprattutto per gli esordienti, i nuovi autori (la scarsità di debutti significativi dell'ultimo decennio non è fortuita; la concentrazione delle offerte nelle mani di pochi autori superpagati non è casuale).

Diminuisce il livello politico e antropologico delle opere, il loro potenziale di informazione e di «presenza» nella società. Sempre meno la società civile si rispecchia e si riconosce, attraverso un proficuo rapporto di influenze e di interdipendenze, nella «vetrina» cinematografica.

I film che non rispondono alla nuova domanda degli spettatori, che non riflettono le molteplici realtà della società, che trasformano la spinta innovatrice della libertà sessuale nei sex-shop dei sottocircuiti meridionali, spesso portano le nostre firme. Col nostro lavoro continuiamo ad avallare quell'ideologia del profitto che a parole denunciavamo o quella politica dell'integralismo e delle lottizzazioni che diciamo di voler contrastare.

L'elenco di ricerche e tentativi che noi autori avremmo dovuto effettuare, di argomenti che avremmo dovuto affrontare e che la struttura-censura di mercato, o le nostre autocensure, non hanno consentito, sarebbe molto nutrito: il '68; l'autunno caldo del '69 e la strage di stato; l'emergere prepotente della questione della condizione della donna; la strategia della tensione; lo scandalo Lockheed; ecc. Non avremmo dovuto né accettare supinamente il divismo né avallare la logica del profitto e la conseguente diminuzione di tensione critica e creativa. (A parte il fatto che non sempre si tratta di cause esterne a noi; talvolta si tratta di semplice ed elementare nostra incapacità). Rimane però che il mercato finora descritto, questo meccanismo repressivo di strozzatura-censura, sprema il peggio da ogni scrittore, attore, regista; o provoca o rafforza il distacco fra politica culturale e politica economica, fra cultura di massa e cultura di élite, fra consumi sociali e industria dei consumi.

Il cosiddetto consumismo ha trasformato in merci sempre più costose i bisogni più elementari dei cittadini: casa, salute, scuola. Il mercato consumistico cinematografico opera la stessa trasformazione sull'uso del tempo libero dedicato allo spettacolo cinematografico.

Va anche precisato che la situazione descritta non è un fatto né casuale né fisiologico. È invece la precisa conseguenza di un certo modo di concepire il funzionamento degli strumenti di comunicazione di massa. Si è meditata-

mente scelto di non tenere conto della domanda culturale e delle esigenze reali dei lavoratori e dei cittadini. Si è scelto di favorire gli interessi dei potentati economici privati e nel contempo di far nascere e alimentare ogni tendenza settoriale, corporativa, corruttrice.