

Felice Laudadio

Fare festival

Bilancio di un'avventura culturale

© 1993, 1996 Felice Laudadio

Questo libro è stato pubblicato per la prima volta in italiano e in inglese nel 1993, in occasione della decima edizione di EuropaCinema, e una seconda volta, ampliato, nel 1996, anno in cui l'autore lasciò la manifestazione viareggina per assumere qualche mese dopo la direzione della Mostra del Cinema di Venezia

Prologo

Tutto cominciò con Federico Fellini. Era la tarda primavera del 1983. Stavo alacremente preparando un piccolo festival che avevo inventato e fondato tre anni prima, il MystFest, che si svolgeva con crescente successo a Cattolica, a due passi da Rimini. Come ogni anno avevo invitato al festival il Grande Riminese e come ogni anno Fellini aveva gentilmente rifiutato. Lo incontrai verso le 9 di una mattina luminosa in piazzale Flaminio, mentre si apprestava a prendere la metropolitana - come qualche volta faceva - per andare a Cinecittà. «Vuoi un caffè, Feliciuzzo?», chiese Federico il Grande. «Voglio un caffè», risposi, e l'assalii subito con la mia solita noiosa domanda: «Ma perché non vieni al MystFest?».

Speravo di appassionarlo con l'argomento Dashiell Hammett cui il festival dedicava una vasta retrospettiva e un convegno. «Ma perché dovrei venire a Cattolica? Perché non fai il MystFest a Rimini? Chissà...», disse, mentendo e sapendo di mentire con quel «chissà». Gli risposi che non si poteva spostare a Rimini un festival nato a venti chilometri di distanza. «Ma allora replicò lui - inventati qualcosa per Rimini, per esempio un festival della risata, un festival di film comici o qualcosa del genere. La gente ha bisogno di ridere». Ci salutammo con il solito affetto e fu di parola: non venne a Cattolica neppure quell'anno.

Ma il «Progetto Rimini» cominciava a frullarmi per la testa. Non per organizzarvi un ComicFest ma piuttosto per dar corpo a un'idea che andavo maturando da un paio d'anni e che mi sembrava ormai necessaria e attuale: quella di un festival specializzato esclusivamente nel cinema europeo. L'invasione americana sempre più massiccia stava dissestando seriamente tutte le cinematografie europee, quella italiana e tedesca in particolare. I francesi resistevano, gli spagnoli cercavano di darsi da fare seriamente dopo il lungo silenzio del franchismo, gli inglesi davano qualche segnale di ripresa che avrebbe poi portato alla loro breve «Renaissance», mentre da noi gli Antonioni, i Fellini, i Rosi e molti altri grandi che avevano fatto grande il cinema italiano trovavano sempre più difficoltà a realizzare i loro film. I tedeschi, poi, quelli che avevano fondato il «Neue Kino», erano quasi tutti emigrati: Wenders e Schlöndorff erano andati a cercar fortuna negli Stati Uniti, Herzog era partito in giro per il mondo, la von Trotta resisteva a fatica pronta a emigrare in Italia, e il più vulcanico di tutti, Fassbinder, era morto da poco ...

Buttai giù un progetto per EuropaCinema e lo feci leggere a pochi amici fidati. Quasi tutti storsero il naso, solo qualcuno l'approvò timidamente: ma se gli americani stanno costruendo a Deauville un festival su misura, perché non dovremmo farlo noi europei un festival di cinema europeo - era il mio ossessivo ritornello - e magari negli Stati Uniti? Per un po' non ci pensai più. Portai a conclusione il MystFest, che quell'anno fece registrare un nuovo importante successo e la sua definitiva consacrazione fra i festival più accreditati nel panorama internazionale di allora, e tornai a Roma dove mi infilai subito nelle sale di proiezione riservate per la selezione dei film della Biennale-cinema di Venezia del cui Comitato Esperti facevo parte. Vidi un centinaio di film in poche settimane, molti dei quali di produzione europea: buoni, qualche volta importanti, raramente scadenti. Non tutti poterono essere selezionati per Venezia e spesso le esclusioni furono dolorose. Ma mi convinsi definitivamente dell'opportunità di dar vita al festival del cinema europeo, quanto prima. Partii in vacanza per la Sardegna e sguazzando nelle splendide acque di La Maddalena misi a punto definitivamente il progetto del festival europeo e anche quello di un'altra manifestazione, un premio letterario dedicato alla scrittura per il cinema e intitolato ad un grande sceneggiatore scomparso l'anno prima: il Premio Franco Solinas, che avrebbe visto la luce due anni più tardi, e proprio a La Maddalena.

A fine agosto andai a Venezia per la Mostra non senza aver prima telefonato al sindaco di Rimini, che non conoscevo, per un appuntamento al Lido. Venne. Facemmo colazione insieme ad altra gente venuta con lui e gli raccontai il mio progetto. Disse subito sì: «Lo facciamo a Rimini. Quando?». «A fine settembre del prossimo anno», risposi. A Roma andai a trovare Fellini. Gli parlai del festival, gli chiesi di darmi una mano, di disegnare il logotipo e il manifesto. Federico fu straordinario: mi promise l'uno e l'altro e mi chiese come stavamo a finanziamenti. Scarsi, dissi. Vedremo, disse lui. Fu di parola.

Mesi dopo, quando aveva già realizzato il primo spot pubblicitario della sua vita e mi aveva dato l'assenso a presentarlo in anteprima assoluta a Rimini, telefonò alla Campari chiedendo di collaborare al finanziamento di EuropaCinema. E così fu. (Ma Fellini si impegnò molto anche l'anno successivo per trovarci uno sponsor. In pieno agosto '85, dal suo ufficio di Cinecittà dov'ero andato a trovarlo per mostrargli il manifesto disegnato quell'anno per noi da Michelangelo Antonioni, cercò per terra e - letteralmente - per mare il commendator Pietro Barilla: per la sua azienda aveva realizzato il suo secondo spot. L'industriale dette subito il suo OK ma poi l'ufficio marketing della Barilla mi fece sapere che «non riuscivano a vendere manifestazioni culturali ma solo sportive, tipo il football»). Nel frattempo mi ero dimesso dalla Biennale per forti contrasti con Gian Luigi Rondi che allora ne era il direttore e che vedeva nel nascento festival di Rimini un pericoloso concorrente della Mostra veneziana. Io ne ero sbalordito e al tempo stesso lusingato. La polemica crebbe e dilagò sui giornali, con dichiarazioni aspre da molte parti, anche dalla mia, e un po' inutili. Eravamo solo a gennaio dell'84.

La nascita del nuovo festival era stata appena annunciata ma avveniva sotto il segno delle polemiche che comunque non durarono molto. E il 22 settembre 1984 si inaugurò la prima edizione di EuropaCinema sotto il segno di Fellini, autore del bellissimo manifesto e del logotipo che da allora contraddistingue il festival.

Il programma comprendeva 65 film di lungometraggio, 37 di corto e medio e uno di lunghissimo metraggio: era *Heimat* di Edgar Reitz, che durava 16 ore. Una «chicca» furono i nove episodi di una serie per la tv inglese (ma girati in cinematografico) interpretati da un ineffabile Vittorio De Sica anglofono. Demmo lo spot di Fellini per la Campari, nelle versioni da 30" e da 60", che i giornali recensirono esattamente come si trattasse di un suo film «normale». Fellini arrivò, questa volta, a Rimini, ma purtroppo per la morte di sua madre, scomparsa nei giorni del festival. Venne tuttavia, con grande riservatezza, a trovarci negli uffici della direzione. Noi gli facemmo le condoglianze, lui ci fece gli auguri.

Vennero in tanti, a Rimini, quel primo anno. Venne Joris Ivens con Marceline, e il grande «olandese volante» non mancò neppure un minuto delle 16 ore di *Heimat*, restando chiuso nel cinema Fulgor (il cinema “di Fellini”) per otto ore di seguito, per due giorni consecutivi. Aveva già 85 anni. Reitz era lusingato dell'attenzione e dell'ammirazione che il vecchio maestro dedicava alla sua opera. Venne per ben due volte - all'inizio per partecipare ai lavori del convegno internazionale sulla produzione europea presieduto da Franco Cristaldi, e alla fine per ritirare il Premio EuropaCinema - il più impegnato dei nuovi produttori inglesi di allora, quel David Puttnam che aveva ridato fiato e vita al cinema britannico che stava rinascendo e al quale il festival dedicò una sezione di 7 film presentati insieme all'anteprima mondiale dell'attesissimo *1984* di Michael Radford. Vennero a Rimini con i loro film Kanievska, van Ackeren, Bill Forsyth, Eyre, Vergitsis, Clausen, Jos Stelling, Monique Rutier e molti altri giovani autori oggi affermati. E vennero Gillo Pontecorvo per introdurre la retrospettiva completa, realizzata per la prima volta, dei film scritti da Franco Solinas, e Michelangelo Antonioni, col quale festeggiammo il suo compleanno, in pochi, in un ristorante appartato con un Tonino Guerra più poeticamente scatenato del solito che pronunciò un bellissimo, piccolo discorso in suo onore. E vennero Angelopoulos, Gian Maria Volonté che aveva appena vinto a Cannes la Palma d'oro, Bernd Eichinger e tantissimi altri. I cineasti europei avevano scoperto un'occasione festosa, informale e allo stesso tempo severa e non mondana per incontrarsi, per conoscersi, per discutere di nuovi progetti, per tastare, vedendo i film e discutendone, la reale situazione e lo stato di salute del cinema europeo. È questa - questa linea di condotta perseguita da EuropaCinema che offre agli autori e ai produttori europei la possibilità di ritrovarsi e di affrontare e discutere problemi, tematiche, linguaggi comuni a tutti e allo stesso tempo diversi per ciascuno, senza essere emarginati e frastornati dal chiasso, dal divismo e dalla prepotenza del cinema americano dominatore dei maggiori festival internazionali - è questa la chiave di volta per capire l'attenzione e il successo che, da subito, riscosse il festival del cinema europeo. E anche per capire i non infondati timori e l'avversione di un uomo espertissimo di festival, di un teorizzatore instancabile della «politica degli autori» qual era e qual è Gian Luigi Rondi: aveva perfettamente compreso il potenziale culturale della formula racchiusa nell'estrema e rigorosa specializzazione europea della neonata manifestazione riminese, volutamente e dichiaratamente lontana da ogni tentazione di «contaminazione» e di perdita di identità, ma non per sterile purismo bensì per radicale rifiuto dei modesti e strumentali intellettualismi di una parte della cosiddetta «giovane critica» europea che contestava pressoché in blocco il cinema d'autore del Vecchio Continente.

Il successo della prima edizione non passò inosservato. Il giorno successivo alla fine del festival fui invitato a colazione, stranamente, dall'allora segretario del PCI di Rimini che aveva la maggioranza relativa in Comune. Io venivo dall'«Unità», dov'ero stato per molti anni critico di cinema e televisione e responsabile delle pagine spettacoli, ma non avevo mai neppure lontanamente immaginato di dover informare «il partito», né a Roma né altrove, delle attività culturali che andavo organizzando di mia iniziativa all'estero e in Italia. Mi sono sempre considerato, sono stato (e sono) un operatore culturale

totalmente indipendente da qualunque partito e soprattutto dal mio e sul lavoro non ho mai ammesso tessere di alcun genere, come fanno i tanti collaboratori che ho avuto in tutti questi anni e come so bene io stesso a seguito dei tanti ostacoli che mi sono stati frapposti nel mio lavoro e al conseguente «isolamento» cui sono stato costretto.

Rimasi dunque sorpreso dall'invito ma lo attribuii alla cortesia del dirigente del PCI. Costui infatti fu cortesissimo: con molta urbanità, dopo avermi fatto i complimenti del caso per gli esiti più che positivi della prima edizione di EuropaCinema, mi disse che intorno ad un festival che si annunciava così importante bisognava costruire il consenso. Certo, dissi io, e aggiunsi che già un ampio consenso si era registrato, visto che avevamo calcolato in circa ottantamila gli spettatori che avevano frequentato le cinque sale cinematografiche nei nove intensissimi giorni della manifestazione. Ma non è solo quel tipo di «consenso» che ci serve, replicò il funzionario. Capii che intendeva dire: il consenso dei partiti. In sostanza mi chiese (ma non era una preghiera...) di inventarmi un paio di vice-direttori, uno socialista, un altro democristiano, formando così una perfetta triade lottizzata, visto che io ero un giornalista comunista. Se si cominciava a lottizzare voleva davvero dire che il festival aveva avuto successo tanto da diventare notevolmente interessante per i partiti politici che avevano già messo e stavano sempre più mettendo le mani su tutto. Rifiutai sorridendo di «adeguarmi» a quella perdente logica di spartizione che - per restare solo in ambito festivaliero - aveva già cominciato a distruggere dalle fondamenta la credibilità di una grande manifestazione internazionale come la Mostra di Venezia.

Rifiutai, dunque, e cominciarono i guai: diminuirono i finanziamenti per la successiva edizione e si fecero sempre più stupidamente feroci, assurdi, senza senso e paralizzanti i meccanismi burocratici delle decisioni amministrative. Era penoso, umiliante, rivoltante dover partecipare a riunioni di un consiglio comunale composto da gente giustamente incompetente di cinema ma che si sentiva ingiustamente autorizzata a parlarne, a mettere in discussione le scelte artistiche del direttore in ragione di questo o quel film che naturalmente nessuno di loro aveva visto ma di cui aveva sentito dire qualcosa dai figli o dalla cameriera cui aveva passato le tessere (omaggio) che pur aveva preteso di avere. Una pura e semplice vergogna, anzi una gogna cui sottostare per poter contare su un finanziamento comunale che fra l'altro costituiva nel migliore dei casi un 20% al massimo dell'intero budget del festival per il resto procurato direttamente da me magari con l'aiuto, come si è detto, di Fellini. Un rito, quello dei consigli comunali «aperti ai tecnici» (cioè a me e ai miei collaboratori artistici), che conoscevo bene per averlo già ampiamente sperimentato col MystFest a Cattolica, dove si svolgevano interminabili e ridicolmente inutili riunioni che vertevano soprattutto sui nomi delle presunte «star» che, a parere degli egregi consiglieri, dovevano essere invitate al festival. Ma a Rimini, città più grande, «capitale europea delle vacanze», la faccenda era molto meno divertente e innocua: la voglia dei politici di mettere le mani sul festival, i loro pazzeschi interventi infarciti d'ignoranza e di banalità, la loro arroganza e presunzione erano senza limiti. Confesso d'aver appreso con una punta di piacere, in seguito, che parecchi dei più scalmanati fra quei signori sono finiti nei guai: chi in galera, chi sotto processo per tangenti e altro. Ma che magra soddisfazione ... (Non diversamente, anche se molto più in grande - ma la sostanza non cambia - deve aver sofferto Gillo Pontecorvo negli anni in cui ha diretto la Mostra di Venezia alle prese con il Consiglio direttivo della Biennale brutalmente lottizzato e composto quasi tutto da persone nominate dai partiti politici e dai sindacati in numero di ben 19: un mostro da spazzare via al più presto, insieme al superatissimo e un po' folle statuto, prima che quella che fu la più grande e prestigiosa istituzione culturale italiana affondi definitivamente nella laguna veneziana).

Ma torniamo alla nostra storia di EuropaCinema. Per reazione ad ogni tentativo di interferenza di sindaci, assessori, politici e accolti dei medesimi (una plethora!) organizzai, con i pochissimi e malpagati collaboratori su cui potevo contare a Roma, un'edizione '85 del festival che si rivelò strepitosa, a detta del pubblico e dei giornali che vi dedicarono enorme attenzione. Avevamo in cartellone, e in anteprima mondiale, gli ultimi film di Delvaux, di Ruiz, della Brejen, di Stephen Frears il cui *My Beautiful Laundrette* rivelò un nuovo autore, dello sconosciuto Aki Kaurismaki, di Percy Adlon, di Berlanga, i primi film della Holland, di Doris Dörrie, di Bille August. Ma soprattutto due film inediti firmati Ingmar Bergman (il «piccolo» *Karins Ansikte* e le due ore e trenta del film sul film *Document «Fanny och Alexander»*) e, in anteprima europea e in contemporanea con il *Beaubourg* di Parigi, *Ran* di Akira Kurosawa prodotto dal francese Serge Silberman. Demmo anche tutti i film di Ermanno Olmi, allora gravemente ammalato, in una sezione curata da Tullio Kezich intitolata «Viva Olmi»: un nostro modo di fargli gli auguri di rapida guarigione. Forse contribuirono: Olmi tornò al lavoro tempo dopo dandoci altri film memorabili.

E poi di nuovo festeggiammo, il 29 settembre, il compleanno di Michelangelo Antonioni che, quell'anno, aveva disegnato il manifesto di EuropaCinema. (Questa delle «feste di compleanno per il caro amico Michele» diventò col tempo un *must* del festival: altre due o tre si sono svolte in seguito anche a Viareggio). Antonioni accettò di tenere una conferenza stampa all'aperto, dinanzi al Grand Hotel e a duecento giornalisti provenienti da tutta Europa. C'erano anche molti giovani che conoscevano *par coeur* i film del Maestro. Prima dell'incontro Michelangelo m'aveva chiesto di limitare a 20 minuti la durata della conferenza stampa, fissata per le 17. Dieci minuti dopo un critico tedesco gli rivolse la prima domanda. Fu anche l'unica di quell'incontro. Michelangelo parlò per circa un'ora, ininterrottamente e insolitamente, animato da un'amarezza profonda. Raccontò tutte le vicissitudini produttive che, di qua e di là dell'Atlantico, rendevano sempre più precaria la possibilità di realizzare il suo nuovo film al quale lavorava ormai da tre anni, *La ciurma*. Fece i nomi delle star americane cui i produttori pensavano e che a lui non dispiacevano: ma gli attori, e ce ne volevano almeno quattro, costavano da soli quanto tutto il film. Ed era un film caro. Ci disse che, per il protagonista, s'era ormai orientato su Robert Duvall, bravissimo e molto meno caro degli altri. Solo tre milioni di dollari. Di allora. «Sotto la linea», come si dice, cioè senza attori, il film costava otto milioni di dollari. E neppure questo funzionava, il progetto non decollava (e non decollò mai più, neppure quando finalmente intervennero «gli italiani», cioè l'Ente Cinema, il gruppo cinematografico pubblico: anzi il progetto fallì definitivamente forse proprio grazie a questo intervento, come si è rischiato, dieci anni più tardi, con *Al di là delle nuvole*). Antonioni ammise amaramente tutta la propria impotenza. Fu veemente e accalorato, teso e nervoso. Tre mesi più tardi fu colpito da un ictus cerebrale che lo portò alle soglie della morte. Il suo corpo forte e resistente allenato dalla disciplina durissima del tennis (era bravissimo, un campione), la sua volontà di vivere, l'affetto dei tanti amici che gli si strinsero intorno (in particolare Carlo Di Carlo) e soprattutto la presenza costante e infaticabile accanto a lui di sua moglie Enrica Fico, gli dettero la forza di farcela, di superare le punte alte della crisi, di tornare a vivere, col tempo, quasi normalmente, cioè con l'ansia di ricominciare a far cinema, di girare un nuovo film, di tornare dietro la macchina da presa. C'è riuscito, ma dieci anni dopo. Per noi di EuropaCinema fu una lezione straordinaria quella conferenza stampa. In particolare per chi scrive: decisi allora che, se un giorno fossi stato in grado di farlo, avrei collaborato personalmente a produrre il nuovo film di Antonioni. Ciò che in effetti è accaduto per tutti i suoi progetti, da *Al di là delle nuvole* in poi. Ecco rivelata un'altra funzione, un'altra possibile ragion d'essere dei festival cinematografici. Anche terapeutica: prima Olmi, poi Antonioni ... Se solo avesse funzionato anche per Fellini ...

Il budget di EuropaCinema 85 non superava i 600 milioni di lire, dieci volte meno di quello della Mostra di Venezia. E tuttavia il programma era così ricco, le presenze così significative, il pubblico così folto che i giornali scrissero che quello di Rimini cominciava a configurarsi come la vera alternativa, in Italia, al festival veneziano. Non era così, naturalmente.

Tutta la parte più propriamente culturale, al di là della sezione competitiva, costituiva in effetti un corpus di notevole interesse. Se i festival passano, i cataloghi restano, e i ricchissimi cataloghi di EuropaCinema, sempre accompagnati da altre pubblicazioni, da altri volumi, documentavano (e documentano) più che ampiamente la forza del progetto, la realtà della realizzazione. Basti pensare al volume curato da Callisto Cosulich dedicato l'anno prima a Franco Solinas e alla correlata retrospettiva (una scoperta per molti, anche fra gli addetti ai lavori) e quello che dedicammo al grande sceneggiatore francese Jean-Claude Carrière che accompagnava una «personale» di 17 film da lui scritti. Quando Carrière arrivò a Rimini rimase profondamente colpito dalla nostra pubblicazione. Era la prima a lui consacrata. Con poche parole notò che in Francia nessuno s'era sognato prima di allora di dedicargli alcunché, tanto meno un libro o una raccolta di saggi. Gli dicemmo della nostra modesta concezione della creatività cinematografica: prima di tutto una buona, possibilmente eccellente sceneggiatura per aver un film buono, possibilmente eccellente. Fu proprio intorno a questa riflessione che qualche mese prima, a fine maggio, avevo fondato a La Maddalena (dove Volonté, che vi viveva, aveva creato le condizioni perché lo si potesse realizzare) il Premio Solinas per le migliori sceneggiature cinematografiche italiane inedite. Un tentativo subito e poi sempre di più rivelatesi riuscito di suscitare idee, energie e professionalità nuove nel campo della scrittura per il cinema, unica possibilità concreta per rianimare l'asfittico cinema italiano. E non solo.

Ma se l'omaggio a Carrière costituì un tributo dovuto ad un grande sceneggiatore già consacrato dal successo dei sei film, fra gli altri, che aveva scritto con e per Buñuel, la vera occasione per la scoperta di nuovi talenti fu rappresentata dalla sezione collaterale dedicata alla «resistenza» del cinema tedesco. Qualche critico superficiale capì male e credette di leggere il titolo della sezione così: «La resistenza nel cinema tedesco», mentre di ben altro si trattava. Si trattava della capacità che i nuovi cineasti della Repubblica federale stavano dimostrando nel contrastare da una parte l'eclisse del *neue kino* dopo la dissoluzione, geografica perfino, del gruppo nel quale si erano ritrovati Kluge, Fassbinder, Herzog, Schlöndorff ecc., dall'altra la sempre più massiccia invasione dei già onnipresenti prodotti americani che andava di pari passo con la crescente produzione di film tedeschi di scarsissima qualità, quelli del genere «comicaroli» peraltro già ben presenti anche sul mercato italiano. Da quella rassegna notturna sul nuovo panorama dei cineasti tedeschi emersero in particolare tre nomi: quelli di Agnieszka Holland, Doris Dörrie e Percy Adion, destinati in seguito a divenir famosi.

Era lo stesso spirito - quello della scoperta di nuovi talenti - che caratterizzava anche la sezione «A scuola di cinema» che già nell'84 aveva ospitato i 37 migliori lavori di fine corso degli allievi delle scuole di cinema di tutta Europa. Nell'85 emersero fra gli altri due giovanotti timidi e gentili destinati più tardi a farsi valere: Giacomo Campiotti e Maurizio Zaccaro, che provenivano da Ipotesi Cinema di Bassano del Grappa, la scuola fondata da Olmi.

Cominciarono quell'anno, poi, le cosiddette «lezioni di cinema», chiamate così forse un po' pomposamente. In realtà erano degli incontri, della durata di un'ora, un'ora e mezza, fra il pubblico del festival composto da cineasti, *cinéphiles* e giovani spettatori, soprattutto, e alcune significative personalità del cinema europeo. Per esempio il «grande vecchio» Manoel De Oliveira, che tornò a Rimini per due anni di seguito ed entrambe le volte intrattene l'uditorio col suo dolcissimo francese e con i suoi ironici racconti sul tema «fare un film». Mentre a Tonino Guerra toccò affrontare la questione «scrivere un film». Da allora le «lezioni di cinema» sono entrate a far parte dei programmi di quasi tutti i festival del mondo, a cominciare dai tanti da me organizzati e diretti negli anni successivi.

E intorno alle proiezioni, e agli incontri, e alle conferenze stampa, e anche alle feste da ballo - in piena notte - nei locali chic della Riviera, era tutto un fiorire di convegni dedicati alla produzione e coproduzione europea, alla distribuzione, alla conservazione dei tesori del cinema ad opera delle cineteche, alla politica strategica della Comunità Europea in campo culturale e più propriamente cinematografico. Due, tre convegni l'anno, con la partecipazione dei maggiori esponenti delle diverse categorie provenienti da tutta Europa.

Durante EuropaCinema Rimini si trasformava - da capitale europea delle vacanze - in capitale del cinema europeo, luogo deputato per dibattervi i suoi problemi e appuntamento naturale di incontro per gente che mai e poi mai avrebbe messo piede nel «vacanzificio» sull'Adriatico. Di questo «ruolo guida» del festival - durato per i quattro anni in cui Rimini lo ha ospitato - si accorsero ovviamente ben

presto la Commissione Cultura della CEE e il Consiglio d'Europa che inclusero EuropaCinema nei calendari fissi dei loro lavori e, naturalmente, nei finanziamenti ad hoc. Un ruolo e una funzione di prestigio, dunque, ma anche un'importante risorsa finanziaria: tutto spazzato via, come vedremo più avanti, dalla miope e provincialissima politica del giorno per giorno, del do ut des, del piccolo cabotaggio clientelare condotta dall'amministrazione e dal consiglio comunale della città. Una città peraltro, e va sottolineato con forza, che al finanziamento del festival contribuiva solo per un quinto del budget ma che pretendeva di parlare nella veste di azionista unico. Una storia di ordinaria aberrazione amministrativa.

Molto più faticosa fu l'organizzazione dell'edizione '86 che presentò 92 film, 15 dei quali di corto e mediometraggio. Mentre eravamo riusciti a mettere a punto tutte le altre sezioni, per quella principale costituita dalle anteprime assolute trovavamo ostacoli insormontabili. Tutti i film che ci erano piaciuti, subito invitati, risultavano inspiegabilmente «prenotati» da un altro misterioso festival internazionale. Non riuscivamo a venirne a capo fino a quando non capimmo che tutti, quasi tutti i film europei dell'anno erano stati «bloccati» da Venezia (ma non invitati, ovviamente, il programma essendo già sovradimensionato): l'«affronto» subito l'anno prima con la perdita di *Ran* di Kurosawa bruciava ancora ... Preso un po' dal panico (mancavano solo poche settimane ad EuropaCinema) decisi di puntare tutte le carte su quei film che sicuramente non rientravano nei gusti del direttore della Mostra. E dunque invitai Pedro Almodovar col suo *Matador*, Jean-Jacques Beineix con *37,2° le matin*, Mike Newell con *The Good Father*, Claude Berri con *Jean de Florette* e parecchi altri film di buona, talora ottima qualità. Ma anche un paio di film che avrei fatto a meno di invitare se avessi avuto alternative. Uno di questi era italiano, interpretato da una nostra famosa attrice che si denudava parecchio sulla scena. Ma era modesto. I giornali lo maltrattarono e poco dopo, in consiglio comunale, si scatenò la *bagarre*. Secondo inveterate abitudini un manipolo di politicanti locali di diverse fedi che il film non l'avevano nemmeno visto (ma ne avevano letto qualcosa sul giornale del posto, l'unico che leggevano) scatenò la guerra contro il direttore del festival chiedendone la testa: erano gli stessi individui che avevano peraltro arrogantemente preteso e non ottenuto decine di inviti per la serata finale (l'unico evento cui partecipavano, solo perché era anche l'unico un po' mondano) che quell'anno consisteva in un popolare *talk-show* trasmesso in diretta televisiva con la partecipazione di Charlotte Rampling, Erland Josephson, Margarethe von Trotta, Rafael Azcona, Franco Cristaldi e Ettore Scola (autore del bellissimo poster di quell'edizione) premiati in palcoscenico da Greta Scacchi, Ugo Pirro, Jack Lang...

L'attacco di costoro - amplificato dalla stampa locale - fu furibondo. Ignorando tutti gli altri film fortemente apprezzati da pubblico e critici, il pretesto unico fu rappresentato dal film con la povera Stefania Sandrelli nuda, ma lo scopo era ovviamente ben altro: EuropaCinema, al suo terzo anno, dimostrava di essere davvero diventato un punto di riferimento per il cinema europeo per il crescente prestigio che lo andava caratterizzando. Non poteva esser dunque lasciato nelle mani di un direttore «anarchico», ribelle, sordo ad ogni compromesso. Ambiziosi, quanto mediocri, impiegati dell'assessorato locale alla cultura col «pallino» del cinema cominciavano per di più a nutrire sfrenate e umanamente comprensibili gelosie e dunque soffiavano a più non posso sul fuoco, rendendo il clima insopportabile e esasperato. La pressione burocratica si fece ancor più opprimente, ossessiva, e i finanziamenti per l'edizione '87 furono ulteriormente ridotti e decisi solo una settimana prima dell'inizio del festival. Non accettavo direzioni e comitati «scientifici» lottizzati? Andavo neutralizzato, costretto a dimettermi, a lasciar libero il campo ad altri «operatori» più malleabili, diciamo così. Ma EuropaCinema l'avevo inventato io, depositandone il marchio, e l'avevo a poco a poco costruito anche contro la volontà dei notabili riminesi. Sapevo, più o meno, quel che andava fatto.

Nel frattempo - dopo sei anni di lavoro pazzesco - m'ero dimesso da direttore artistico e organizzativo del MystFest di Cattolica che dal 1979, quando l'avevo inventato e fondato, era enormemente cresciuto fino a divenire (e rimanere) uno dei più seguiti appuntamenti cinematografici e culturali del panorama italiano e internazionale. Oggi lo ammetto: quelle dimissioni furono un vero e proprio colpo di testa del quale mi pentii quasi subito, quando mi resi conto che l'abbandono del MystFest indeboliva la mia forza contrattuale - nel senso di una più ampia possibilità di difesa della mia autonomia e indipendenza artistica e politica - nei confronti dei voraci amministratori riminesi. Sono purtroppo afflitto da quello che si definisce «un caratteraccio», con pochi peli sulla lingua e molte parole acuminate, alcune talora in libertà. Ne sono tutt'altro che compiaciuto, anzi, e m'è pure costato molto, qualche volta moltissimo. Ma non a caso la mia figura ideale di organizzatore di cultura in campo cinematografico è un signore che aveva un «caratteraccio» terribile ma che è stato il miglior direttore che la Mostra di Venezia (1963-68) abbia a mio parere mai avuto: Luigi Chiarini.

Avevo già mandato al diavolo, a voce e per iscritto, gli amministratori di Gabicce - dove avevo ideato nell'84 il «festival del Rosa» - per la loro scorrettezza. E la voce s'era sparsa subito nei consigli comunali della costa dove mi consideravano una mina vagante. Ma non a Cattolica. Qui soffrivano invece per il crescente successo di EuropaCinema a Rimini, ma solo in termini di gelosia, di invidia, secondo logiche antiche sempre foriere di guerre da secchia rapita fra comuni vicini. Consuetudine mai persa, sempre perpetuata, eguale ovunque, ieri e oggi: sulla riviera adriatica come su quella della Versilia.

Mi parve di cogliere questo sentimento di occulto rancore verso Rimini nei miei amici di Cattolica: il vecchio sindaco Grossi, il nuovo sindaco Mazzocchi. E allora, senza pensarci su un momento, decisi di togliere il disturbo e annunciai impulsivamente le mie dimissioni. Costernazione, sorpresa, paura. Come faremo?, si domandarono. Nessun problema, nessuno è insostituibile, replicai: il MystFest, poi, era ormai così forte e radicato, così ben impostato e apprezzato, così sostenuto dal suo formidabile comitato scientifico presieduto da Oreste del Buono che un cambiamento di direzione non avrebbe provocato alcun trauma, e comunque io sarei rimasto alle spalle della mia «creatura».

Irene Bignardi e Giorgio Gosetti, che erano stati miei stretti collaboratori, governarono il MystFest per qualche anno fino all'edizione del decennale, dopo la quale, dimessasi Irene, Giorgio divenne direttore. La sua esperienza durò un solo anno. Il nuovo sindaco di Cattolica, un fabbricante di giocattoli deciso a spazzar via il passato e a conquistare il sol dell'avvenire, ma anche e soprattutto il giocattolo del «MystFest» (un marchio da me creato nel 1981 e regolarmente depositato: ma depositato a mia insaputa anche da quelli di Cattolica), lo «licenziò» bruscamente con una lettera di incredibile rozzezza culturale ammantata da una patina di spocchiosa ipocrisia «riformatrice».

Ovviamente Oreste del Buono, il comitato scientifico ed io ci dimettemmo. E così terminò anche la mia ultradecennale esperienza del MystFest - una manifestazione culturale e di spettacolo così insolita e così ben costruita all'origine, quando il lavoro era infinitamente più duro e meno gratificante di oggi, da poter essere diretta da chiunque, perfino (lo dico con affetto) dai miei amici Gian Piero Brunetta, storico e docente universitario di cinema, e Paolo Fabbri, semiologo, già direttore dell'Istituto italiano di cultura di Parigi.

Per fortuna dei cittadini (e degli operatori culturali) non tutti gli amministratori locali son fatti della pasta di cui eran fatti quelli di Rimini, di Cattolica e, come vedremo fra un po', di Bari negli anni Ottanta. Nel corso dell'ormai lunga esperienza fatta a Viareggio, in Versilia, in Toscana non ho mai incrociato un assessore regionale o comunale, un sindaco, un amministratore pubblico men che corretto e rispettoso delle idee, dei progetti, del lavoro degli organizzatori di cultura (almeno finché quegli amministratori sono stati di sinistra. Appena arrivata la destra al potere è stata la catastrofe: ignoranza, arroganza, clientelismo e inefficienza hanno preso a dominare la cosa pubblica).

Ma torniamo alla cronaca della «guerra dei serpenti» riminesi.

Fu così che EuropaCinema 87 diventò una scommessa da vincere a tutti i costi per costringere ad uscire allo scoperto quanti, dentro, dietro e fuori l'amministrazione comunale, avevano deciso di boicottare la manifestazione. La selezione dei film inediti - presentati per la prima volta in una sezione competitiva - fu rigorosa e accuratissima.

Dal *Pranzo di Babette* di Gabriel Axel (che l'anno successivo avrebbe vinto l'Oscar) a *84 Charing Cross Road* di David Jones con un fantastico Anthony Hopkins (vincitore del premio per il miglior attore, con lo stesso film, al festival di Mosca pochi giorni dopo) a *La fotografia* di Nicos Papatakis (che a Rimini vinse il Premio CEE di 50.000 ECU) a tanti altri di altissima qualità, fu una sfilata di film che ottenne l'incondizionato consenso dei tanti critici italiani e stranieri accreditati e dei pochissimi spettatori riminesi presenti. Il boicottaggio in sede locale aveva infatti perfettamente funzionato. I vari responsabili dell'amministrazione comunale, e in particolare dell'assessorato alla cultura addetti alla bisogna, si erano ben guardati dall'informare il pubblico. Nessuna pubblicità, nessun manifesto in giro (peraltro disegnato quell'anno da un altro grande riminese, Tonino Guerra), nessuna sensibilizzazione della città, soprattutto alla luce del cambiamento di date, spostate da fine settembre ai primissimi di luglio. Se non ci fossero stati i tanti giornalisti e i tanti cineasti da me invitati le sale sarebbero state un deserto desolante. Nelle stesse date, a Cattolica, il pubblico aveva gremito i cinema fino all'inverosimile per le proiezioni del MystFest: non era colpa della «stagione», dunque, ma di una premeditata opera di disinformazione da parte delle autorità locali, le uniche cui competeva quel compito che certo non poteva essere svolto, da Roma, dalla mia organizzazione Pressoché tutto il cinema italiano era confluito a Rimini per raccogliersi intorno a Mario Monicelli per la personale e il convegno a lui dedicati e per una grande festa da ballo sulle terrazze del Grand Hotel scandita dalle musiche dei film di Mario che aprì le danze con Monica Vitti sul motivo della *Ragazza con la pistola* (nessun politico fu invitato, e anche questa scelta costò poi cara) La rassegna completa dei film di Tengviz Abuladze provocò l'entusiasmo dei critici e dei cinefili venuti da altre città. La Commissione cinema del Consiglio d'Europa - che aveva scelto EuropaCinema quale sede di una riunione plenaria - sottolineò l'esistenza e la vitalità di un festival che aveva le caratteristiche da essa immaginate per un evento di cinema europeo. Il Commissario CEE per la Cultura tenne una vibrante conferenza stampa in cui sottolineò l'importanza della manifestazione e lo ripeté nel corso della serata finale avendo accanto a sé Philippe Noiret, Monica Vitti, Elias Querejeta, Paulo Rocha, Maurizio Nichetti, Mario Monicelli e tanti altri. Questa volta di propria iniziativa, le «autorità» non si fecero neppure vedere. Il segnale era chiaro. Convocai una conferenza stampa affollatissima e feci i nomi dei responsabili del boicottaggio. Sulla stampa locale, e poi su quella nazionale, la polemica divampò violentissima. Accusai l'amministrazione comunale e in particolare l'assessore alla Cultura, che era del PCI, di boicottaggio. E il PCI locale - poi duramente sconfessato da quello nazionale - mi accusò pubblicamente sui giornali locali di incompetenza, di scelte artistiche sbagliate e mi consigliò il ricovero... in manicomio (non scherzo, il documento fu pubblicato da un giornale locale col titolo *Il PCI: «Laudadio è pazzo e per i pazzi ci sono i ...»*, proprio così, con i puntini di sospensione). I cattolici integralisti di Comunione e Liberazione che dominavano l'opposizione in Consiglio comunale e difendevano l'unicità del monopolio del loro Meeting fecero il resto, strafelici di essere riusciti a mettere zizzania, come sostenevano in ininterrotte dichiarazioni pubbliche, «fra comunisti e comunisti» mentre il sindaco socialista si lavò coraggiosamente le mani di tutto e lasciò fare ai suoi padroni.

Annunciai che EuropaCinema avrebbe lasciato Rimini: in barca. Nel 1988 - proclamato dalla CEE «Anno europeo del cinema e della televisione» - la manifestazione si sarebbe svolta sul mare, a bordo di un grande transatlantico ribattezzato «Rex» (ancora Fellini...) in grado di trasportare 900 cineasti e giornalisti circumnavigando l'Europa, da Venezia (e dunque passando al largo di Rimini) ad Atene, Barcellona, Lisbona, Le Havre, Londra, Dublino, Rotterdam, Stoccolma, Copenhagen, Anversa per concludersi ad Amburgo, toccando dunque tutti i 12 Paesi della Comunità. Il Commissario CEE Carlo Ripa di Meana e la presidentessa dell'Anno Simone Veil mi inviarono lettere d'entusiastico

apprezzamento del progetto che fu approvato dai vari organismi europei quale evento leader delle celebrazioni. Ma occorre trovare i capitali e gli sponsor necessari: impresa titanica, infatti fallita. Ma i giornali ne parlarono parecchio e questo riaccese le polveri. L'unica cosa certa è che non avrei mai più realizzato a Rimini il mio festival. L'allora assessore alla Cultura, per non perdere il posto e salvarsi la faccia (erano state richieste con forza le sue dimissioni), mi mandò una ridicola e penosa lettera di «licenziamento» cui un gruppo di cineasti e di critici rispose con questo documento:

Per ragioni che (non) è difficile capire, è in atto a Rimini una violenta campagna contro EuropaCinema, la Mostra del cinema europeo ideata e fondata nel 1984 da Felice Laudadio, ora accusato da alcuni partiti locali d'aver compiuto scelte artistiche sbagliate e d'aver dato vita ad un festival di basso profilo culturale e organizzativo.

Chi come noi - cineasti, autori, critici, giornalisti, operatori culturali - ha potuto constatare e valutare nelle quattro passate edizioni l'eccellente livello culturale e organizzativo della manifestazione non può che stupirsi di simili attacchi. Ci rammarichiamo soprattutto che polemiche immotivate e interessi particolari mettano a repentaglio un'iniziativa internazionale che ha contribuito in modo vitale e originale a ridestare interesse e attenzione attorno al cinema europeo ed esprimiamo a Felice Laudadio la nostra completa solidarietà.

Seguivano decine, centinaia di firme. Le prime furono apposte da Carlo Ripa di Meana (allora Commissario CEE per la Cultura), Federico Fellini, Jack Lang e Ermanno Olmi. E poi quelle, fra gli altri, di Tenguz Abuladze, Age, Pedro Almodovar, Theo Angelopoulos, Michelangelo Antonioni, Vicente Aranda, Leonardo Autera, Rafael Azcona, Leo Benvenuti, Luigi (Titta) Benzi, Luis Berlanga, Irene Bignardi, Alfredo Bini, Anja Breien, Orio Caldiron, Valerio Caprara, Jean-Claude Carrière, Suso Cecchi d'Amico, Roberto Cicutto, Franco Cristaldi, Raffaele Crovi, Paolo D'Agostini, Piero De Bernardi, Pio De Berti Gambini, Luigi De Laurentiis, Oreste del Buono, André Delvaux, Manoel De Oliveira, Fernaldo Di Giammatteo, Carlo di Palma, Wolf Donner, Maddalena Fellini, Guido Fink, Giorgio Galli, Jean Gili, Valeria Golino, Carla Gravina, Joris Ivens, Eriand Josephson, Fred Junck, Tullio Kezich, Carlo Lizzani, Mario Longardi, Nanni Loy, Enrico Lucherini, Francesco Maselli, Leopoldo Mastelloni, Marcello Mastroianni, Gianfranco Mingozzi, Mario Monicelli, Valeria Moriconi, Morando Morandini, Maurizio Nichetti, Pietro Notarianni, Andrea Occhipinti, Irene Papas, Nicos Papatakis, Leo Pescarolo, Ugo Pirro, Gillo Pontecorvo, Maurizio Porro, i Traxler, Michael Radford, Charlotte Rampling, Edgar Reitz, Stefano Reggiani, Paulo Rocha, Stefania Sandrelli, Lina Sastri, Furio Scarpelli, Greta Scacchi, Ettore Scola, Daniele Segre, Vittorio Spinazzola, Anna Maria Tatò, Marina Vlady, Monica Vitti, Gian Maria Volonté, Margarethe von Trotta, Sergio Zavoli ecc.

Tonino Guerra volle rilasciare una dichiarazione tutta sua che diceva:

Posso avere molti dubbi sui festival e naturalmente sul festival di Rimini. Sono un uomo che fa del cinema e naturalmente mi aspetto con ansia qualcosa di nuovo e di forte che possa aiutare quest'arte moribonda. Con questo non mi sento di scaricare delle colpe su Felice Laudadio, una persona carica di alta professionalità e capace di radunare attorno a sé le più grandi personalità del cinema.

Le firme di Zavoli (allora presidente della RAI) e di Tonino Guerra, due riminesi, fecero letteralmente impazzire di rabbia gli amministratori della città che parlarono (sui giornali) di firme «estorte» e cercarono di indurre Zavoli e Guerra a ritirarle raccontando loro incredibili menzogne. Ma era impresa dura: Sergio aveva firmato il documento sottopostogli solo dopo avermi telefonato personalmente la sua adesione e dopo avermi fatto alcune domande. E Tonino mi aveva addirittura cercato lui per dettarmi al telefono da Santarcangelo, parola per parola, la dichiarazione che aveva preparato.

Le pretestuose accuse dei politicanti riminesi toccavano da vicino, però, anche l'onore professionale dei quattro componenti il Comitato Esperti di EuropaCinema 87 - i critici Francesco Bolzoni, Edoardo Bruno, Callisto Cosulich e Vieri Razzini - che resero nota questa dichiarazione:

Come componenti del Comitato Esperti di EuropaCinema 87 - regolarmente nominati con lettera dell'Assessore alla Cultura di Rimini - non ci sembra il caso di aggiungere il nostro nome al documento di solidarietà

nei confronti di Felice Laudadio in quanto ci sentiamo corresponsabili e proprio per la parte relativa alla formulazione e al livello culturale del programma. Una corresponsabilità tanto più forte quanto più totale è stato il nostro avallo. Per quanto abbiamo potuto verificare sul posto, se la manifestazione non ha avuto l'attenzione che meritava da parte del pubblico riminese - pur suscitando vasta e favorevole eco nella più qualificata critica internazionale e negli ambienti professionali del cinema europeo - la colpa non va certo attribuita alla qualità del programma proposto dal festival né al suo direttore, ma a gravi carenze - fino al boicottaggio - dovute ai responsabili locali incaricati di sensibilizzare per tempo e nei modi giusti la città di Rimini.

Scese in campo, con tutto il suo peso, anche il Sindacato nazionale critici cinematografici italiani (SNCCI), il cui presidente Lino Micciché, col quale pure avevo avuto in precedenza occasione di polemizzare ritrovando tuttavia sempre un corretto equilibrio nel rapporto personale, elaborò un'analisi lucidissima e impietosa (e sempre attuale) di quanto stava avvenendo:

Accade sempre più spesso, ormai, che i partiti politici si occupino delle cose della cultura non già per quanto è loro specifico compito (assicurare corrette gestioni economiche, garantire direzioni culturali indipendenti, operare perché siano garantite la libertà e la dialettica della cultura ecc.) bensì per infilare bandierine politiche, garantirsi teoriche «presenze», sistemare clienti e portaborse, mettersi in luce come distributori di «potere». Nel cinema ciò accade con rilevante frequenza a proposito dei festival cinematografici: a cominciare dal nostro maggiore, quello di Venezia, dove, non molte settimane fa, il presidente della Biennale (Paolo Portoghesi, socialista. N.d.R.) ha dichiarato - deplorando - che l'unica difficoltà riguardante la possibile nomina a direttore quadriennale del critico già curatore dell'edizione 1987 della Mostra (il riferimento è a Guglielmo Biraghi, N.d.R.) non concerneva la congruità o meno della nomina, bensì il fatto che la persona in questione non fosse ufficialmente iscritta ad alcun partito.

Naturale (si fa per dire) che, se talmente deprecabili sono le cose sul piano nazionale, lo siano altrettanto sul piano locale. Così, in settimane più recenti, il polverone parapolitico ha cominciato ad essere sollevato a proposito di EuropaCinema, la rassegna del cinema europeo diretta a Rimini da Felice Laudadio, nei confronti del quale talune forze politiche locali hanno dato avvio ad una campagna di stampa, nonostante il successo oggettivo avuto in questi anni dalla manifestazione. Orbene, se si vuole discutere quel festival e quella formula, per ampliarne il successo, aumentarne il potenziale, migliorarne la qualità, niente da dire. Ma la sensazione, netta, è che - come al solito - non di critiche costruttive ma di attacchi distruttivi si tratti, e che il fine, nemmeno tanto segreto, non sia quello di fare eventualmente crescere la manifestazione, ma soltanto di infilarci, appunto, bandierine, di impadronirsene e non sulla base di un progetto alternativo, bensì in semplici termini clientelari e di potere.

Stando così le cose non posso che dolermi che il riflusso sia giunto anche a Rimini e manifestare piena solidarietà a Felice Laudadio. Chi l'«attacca» non lo fa perché ha un progetto migliore, ma soltanto perché vuole andare, immotivatamente, al posto suo.

Micciché, con la sua esperienza (derivante anche dalla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, dove si erano già provati e ancora si sarebbero tentati in seguito giochetti simili a quelli di Rimini) e col solito acume, aveva perfettamente prefigurato i futuri scenari. Infatti nell'88, perduto per sempre EuropaCinema, l'assessorato riminese alla Cultura poté finalmente mettere in cantiere un altro festival completamente condizionato dall'amministrazione comunale e dai suoi burocrati, e inizialmente diretto da ben sette, ripeto sette, direttori ciascuno prescelto col bilancino nelle diverse aree politiche che andavano dall'estrema sinistra alla destra di Comunione e Liberazione, incluso quell'impiegato comunale col pallino del cinema (una sorta di Jago - di borgata, ovviamente - prima socialista, poi comunista, poi di nuovo socialista, secondo il vento e il partito degli assessori alla Cultura) che più d'ogni altro aveva contribuito ad affossare il lavoro mio e dei miei collaboratori romani. Finalmente quel «consenso» tanto agognato era stato ottenuto... Una direzione «collegiale» ben presto dissoltasi, ovviamente, e reimpastata ad ogni mutare di umore politico, tanto che annovera ancora oggi, al suo interno, non so se cinque o sei direttori.

Le reazioni contro la stolidità condotta dei politicanti riminesi trovarono un'eco forte anche nella posizione espressa dal Sindacato nazionale dei giornalisti cinematografici italiani:

Il consiglio nazionale del SNGCI, riunito a Roma il 7 novembre 1987, ha constatato la preoccupante

situazione creatasi per EuropaCinema di Rimini diretta da Felice Laudadio. Senza entrare nei dettagli di forma o di gestione, il consiglio nazionale ritiene tuttavia unanimemente che:

- La professionalità ed esperienza del collega Laudadio come organizzatore culturale, e di manifestazioni cinematografiche in particolare, sia indiscutibile.
- La finalità di EuropaCinema, come ideata e condotta da Laudadio, fosse di altissimo rilievo, essendo la manifestazione l'unica proiettata verso un futuro europeistico del cinema, unica alternativa possibile alla produzione americana.
- Le manifestazioni cinematografiche tutte vadano affidate a persone competenti e affrancate da giochi partitici, la cui prevalenza ne decreterebbe, come esperienze passate insegnano, l'affossamento e l'imbarbarimento.

Nell'esprimere la più completa solidarietà a Felice Laudadio, il consiglio nazionale auspica che egli venga prontamente reintegrato nel suo incarico per continuare l'opera iniziata a Rimini quattro anni or sono.

L'amichevole e cortese auspicio formulato dal SNGCI era però già superato. A parte il progetto del «Rex» - che però non andava avanti - stavo già cercando altre soluzioni. A Rimini non sarei certamente tornato. Avevo «già dato». In pochi anni avevo creato sulla costa romagnola tre manifestazioni di indubbio rilievo: nell'80 il MystFest di Cattolica, nell'84 l'EuropaCinema di Rimini e, nello stesso anno, il «Rosa a Gabicce» che avevo progettato e costruito per oltre sei mesi, curandone tutti i particolari ma rifiutandone la direzione per la quale indicai, un paio di mesi prima dell'inizio, una scrittrice e giornalista specializzata. Patrizia Carrano, che infatti lavorò benissimo. Devo ammettere, oggi, che mi vergognavo alquanto all'idea di dirigere un festival del rosa: mi sembrava, e mi sembra, una cosa così futile ... Niente più Romagna bella, dunque, anche se, ironia della sorte, fu proprio a Rimini che tornai nell'89, con Volonté, Angelica Ippolito e la Gravina, per partecipare a quello che fu l'ultimo congresso del mio partito prima che diventasse la «Cosa» e poi il PDS. Ma questa è un'altra storia.

Bari, dunque, ecco la soluzione. Ci avevo vissuto per 17 anni, tutta l'adolescenza e la prima giovinezza. Lì avevo studiato e mi ero laureato. Lì avevo ancora molti amici e la mia famiglia. Dovevo come sempre cercare i finanziamenti mancanti, forte della sola «dote» che portavo direttamente: i consistenti contributi del Ministero dello Spettacolo, cresciuti nel frattempo fino a 250 milioni l'anno, e quelli della CEE, dell'ordine di 100 milioni circa. Mi rivolsi agli assessori alla Cultura del Comune e della Provincia, mettendo però subito le cose in chiaro: potevano contribuire al festival per dare un certo prestigio alle due istituzioni ma pretendevo la massima autonomia artistica, senza interferenze di alcun genere. Il mio solo obbligo sarebbe stato quello di presentare, a fine manifestazione, un rendiconto dettagliato delle spese, lo stesso da inviare, per legge, al Ministero dello Spettacolo e alla Corte dei Conti. La proposta fu subito accolta. L'intervento dei due Enti assommava a 300 milioni promessi. Mancavano ancora 350 milioni per giungere al budget necessario per la quinta edizione di EuropaCinema che si svolgeva nell'Anno del cinema e della TV proclamato dalla CEE. In mancanza di sponsor privati occorreva rivolgersi alla Regione. Fissai un appuntamento con l'assessore alla Cultura. Lo incontrai nei primi giorni del gennaio '88. E accadde una cosa divertente, almeno per me.

Il nome dell'assessore, quando me l'avevano comunicato, non m'aveva detto niente. Quando fui introdotto nel suo studio, però, riconobbi immediatamente quel volto. Vent'anni prima, in pieno '68, io quel tale l'avevo afferrato brutalmente per il bavero e buttato fuori dall'Università occupata da noi del Movimento Studentesco, di cui ero uno dei «caporioni» più inquieti e turbolenti. Costui era allora un esponente della gioventù goliardica liberale, che affiancava «oggettivamente» - come si diceva allora - i picchiatori fascisti che spadroneggiavano nella facoltà di Giurisprudenza senza neppure essere studenti, nella maggior parte dei casi. E ora me lo ritrovavo assessore regionale, politico a tempo pieno, e riciclato nel partito repubblicano. Una visita inutile, mi dissi sorridendo mentalmente, una perdita di tempo. Ma non fu così. Il tipo non mi riconobbe o fece finta, come capii mesi più tardi. Fu cortese e zelante, fin troppo. Accolse subito la proposta ma a due condizioni: bene per i contributi del Ministero e della CEE ma non si dovevano accogliere quelli del Comune e della Provincia. EuropaCinema, fu pressappoco il suo argomento, è una manifestazione internazionale troppo importante perché venga promossa da enti territoriali locali. È la Regione Puglia, disse, che assume tutti gli oneri, e gli onori, del caso. Anzi, aggiunse, poiché la qualità dell'evento non doveva in alcun modo essere inferiore agli esiti fatti registrare a Rimini, occorreva per maggior sicurezza portare il budget di previsione dal miliardo da me previsto a un miliardo 150 milioni. La Regione avrebbe pensato a tutto. A me, abituato a vedermi lesinare gli apporti per il festival, sembrava di sognare. Obiettai però che un miliardo era più che sufficiente ma l'altro sostenne che la sua era la strada giusta: lui se ne intendeva di cose culturali, disse. (Andò invece diversamente, in fase di consuntivo: riuscii a spendere non tutta la cifra disponibile ma quasi esattamente quel che avevo previsto: un miliardo e 12 milioni, con un piccolo sforo rispetto ai preventivi). Altra condizione, singolare devo dire, visto che Ferdinando Pinto e i suoi si occupavano solo di teatro, musica, lirica e balletto, era che mi associassi all'Ente Teatro Petruzzelli per la gestione dell'intero evento. A me interessava soprattutto l'uso del prestigioso teatro Petruzzelli ma accettai di buon grado.

Il 3 maggio '88 tenemmo nel foyer del teatro la conferenza stampa di annuncio. Quella romana era prevista per il giorno successivo, nella splendida Accademia di Francia a Villa Medici. Nella notte fra il 3 e il 4 morì mio padre, gravemente ammalato da qualche settimana. Vegliai la salma durante la notte e all'alba del 4 partii per Roma. «Lo spettacolo deve continuare». Non dissi assolutamente niente a nessuno. Con molta fatica interiore illustrai il progetto barese dinanzi ad un'affollata platea di colleghi italiani e stranieri e tornai a Bari col primo aereo, per i funerali.

Con efficienza fuori dal comune per un pachiderma burocratico come la Regione Puglia, furono approvate dalla Giunta non una ma ben tre deliberazioni successive nelle quali l'ente regionale appariva come il promotore unico di EuropaCinema 88: era dunque questo lo scotto da pagare per tanta sollecitudine. Almeno così credetti allora. Ci furono però difficoltà col Petruzzelli. Dopo estenuanti

trattative senza alcun esito, si dovette rinunciare all'accordo: c'era sempre qualche cavillo incomprensibile sollevato dai miei interlocutori. Alla fine, ad un mese dall'inizio del festival, mi giunse una lettera di Pinto con la quale mi si comunicava che il teatro non sarebbe stato disponibile perché una commissione di controllo aveva accertato che non sussistevano le condizioni di sicurezza per gli spettatori e che di conseguenza si dovevano chiudere i battenti a tempo indeterminato. Fu un brutto colpo. Il Petruzzelli era fondamentale per l'esito di immagine di EuropaCinema, il cui poster firmato quell'anno da Marcello Mastroianni richiamava proprio, con le sue rosse poltrone, l'interno di un teatro. Dovervi rinunciare mi costava molto, ma era un caso di forza maggiore: non potevamo mica rischiare di fare la fine del cinema Statuto di Torino ... Ma a pensarci oggi, dopo le note vicende, fu una fortuna non poter disporre per sei proiezioni al giorno (12 ore mediamente) del Petruzzelli, sprovvisto di adeguati impianti antincendio.

Andò invece tutto egualmente bene: utilizzammo altre cinque sale affittate per l'occasione. Era inimmaginabile la fame di cinema che i giovani della città, soprattutto, avevano. Migliaia di loro, ogni giorno, a tutte le ore, pagando un regolare biglietto, accedevano nelle diverse sale alle tante proiezioni programmate, venti al giorno. Videro e applaudirono per dieci minuti in piedi il film di uno sconosciuto autore siciliano, tale Giuseppe Tornatore e il suo *Nuovo cinema Paradiso*. Scoprirono un altro giovane talento, sempre italiano che a Bari aveva portato il suo *Mignon è partita*. Francesca Archibugi. Apprezzarono enormemente *I ragazzi di via Panisperna* di Gianni Amelio, che era stato singolarmente escluso dal concorso veneziano, e anche *Testimony* di Tony Palmer e *Katinka* di Max von Sydow e tanti altri. Per la prima volta da molto tempo si credette a tal punto alla ripresa del cinema italiano che non solo vennero presentati tutt'insieme ben 13 film quasi tutti in anteprima assoluta, quattro dei quali in concorso, ma si organizzò anche una tumultuosa assemblea del nostro giovane cinema in cerca di identità, non diversamente da quel che è avvenuto a La Maddalena qualche anno fa, nel 1993, in occasione del Premio Solinas. Tantissimi gli altri film europei in programma e poi una personale completa in lingua originale dedicata a Wim Wenders, un'altra ad una antologia dei film scritti da Suso Cecchi d'Amico, un omaggio a Dreyer con tre film rarissimi che si aggiungevano a quegli'altri compresi nella sezione intitolata «Tesori delle cineteche europee» i cui conservatori convennero a Bari da tutta Europa. E ancora ci fu l'introduzione di un ciclo di «lezioni di cinema» che furono tenute da Franco Cristaldi, Lea Massari, Suso Cecchi, Ennio Morricone, Marcello Mastroianni e Sergio Leone, dinanzi ad un pubblico di un migliaio di persone ogni volta. E un mese più tardi ci fu anche un'appendice del festival, con la consegna a Suso Cecchi d'Amico di una laurea honoris causa e con l'ultima «lezione» sui mestieri del cinema tenuta, nell'aula magna dell'Ateneo barese, da un grandissimo Gian Maria Volonté.

Tutto l'insieme costituì, anche per chi scrive, un'esperienza imprevedibile ed emozionante. Quasi tutti i grandi giornali sottolinearono lo strepitoso successo di pubblico e la qualità dei film in programma. Il Sud, per il quale i miei amici rimasti a Bari mi avevano accusato di non organizzare mai niente, aveva risposto in maniera straordinaria alla proposta venuta da Europa Cinema II risultato più significativo, quello più utile, fu rappresentato dall'aumento del 35% nella vendita di biglietti per i cinema di Bari nei sei mesi successivi al festival: un avvenimento non effimero, dunque.

Ma perché, dopo risultati di questo tipo, non fu più possibile tenere a Bari le successive edizioni del festival? Cos'era accaduto? L'assessore repubblicano si era presentato candidato alle elezioni europee della primavera '89, cavalcando anche il successo di EuropaCinema, ma era stato sonoramente «trombato». L'Europa, sia pure quella del cinema, non aveva più alcun fascino per lui. Nel giugno '89 non era stata ancora assunta alcuna deliberazione (come a Rimini ...), e quando finalmente in luglio la Giunta ne approvò una la situazione non cambiò: fu bocciata per ben due volte consecutive dagli organi di controllo regionale, tanto era scientemente mal fatta. C'ero caduto un'altra volta ... I politici, i politicanti, erano gli stessi dappertutto e lo sfascio complessivo delle amministrazioni pubbliche nel Mezzogiorno (ma anche, come si è scoperto con Tangentopoli, in tutta Italia) era giunto ad un punto di non ritorno.

Ma ci fu una cosa ancora più grave che impedì di tenere la sesta edizione in Puglia. Dopo un primo acconto (ma arrivato solo a festival quasi concluso) immediatamente utilizzato per pagare parte dei fornitori e i collaboratori la Regione smise di sostenere gli oneri dopo aver raccolto gli onori. Alberghi, sale cinematografiche, agenzie di viaggi, ristoranti, tipografie, lo stesso scrivente attendono

ancor oggi di essere pagati per prestazioni fornite nell'88: circa mezzo miliardo di lire cui occorrerà aggiungere i costi di svalutazione, interessi passivi, spese legali ecc.: un danno enorme per i contribuenti. Il Tribunale di Bari, chiamato in causa, non ha avuto difficoltà a concedere un decreto ingiuntivo contro la Regione Puglia. Ma la causa si concluderà, augurabilmente, nel 2000. Cose di ordinaria follia in questo Paese votato alla catastrofe.

Da dove nasceva dunque quest'incredibile, autolesionistico comportamento della Regione, che preferiva perdere senza batter ciglio una delle sue rarissime iniziative culturali a livello internazionale? La risposta è desolatamente banale: un certo signore, con modi melliflui e allusivi, mi aveva fatto capire di volere una tangente su quel miliardo 150 milioni. Avevo ovviamente rifiutato di pagarla, avevo speso 37 milioni circa in meno del budget a disposizione e inoltrato tutta la necessaria documentazione di spesa al Ministero dello Spettacolo e alla Corte dei Conti che in seguito l'approvarono senza rilievo alcuno. La stessa documentazione fu inviata, ovviamente, anche alla Regione, che a tutt'oggi non solo non l'ha approvata ma neppure esaminata se non superficialmente, rifiutandosi per di più di esibirla al magistrato che l'aveva chiesta in visione. Ebbene, a seguito di quel mio rifiuto a pagare, il «committente» deluso aveva semplicemente, con mille cavilli, deciso di bloccare i pagamenti a saldo: una vendetta, una ripicca, un destino toccati non solo a me e alla mia organizzazione, che per statuto non ha fini di lucro, ma a tanti altri, a tante aziende, a tante imprese che per essersi rifiutate di sottostare al ricatto non hanno più potuto lavorare, fino a finire travolte dai debiti e dal mancato affidamento di incarichi e commesse. Storia antica diventata attuale e notoria solo da poco, grazie al pool di Milano, ma che era (e temo sia ancora da più parti, soprattutto nel Mezzogiorno) la norma, la regola, la legge La legge dei tagliagola.

Naturalmente sono stato sul punto di denunciare questo tentativo di concussione (credo sia questo il reato) al Procuratore della Repubblica di Bari ma ne sono stato fortemente e, pensandoci a freddo, giustamente dissuaso dal mio penalista barese, Pietro Leonida Laforgia, un vecchio galantuomo poi diventato sindaco della città per salvarla dallo sfascio: quali prove hai in mano?, mi chiese il legale. Hai registrato le *avances* su un magnetofono? Hai una richiesta scritta? Ma no, avvocato, queste cose i ladri di Stato non le scrivono, le pretendono, e pure a muso duro, con frasi del tipo: «Lei è stato a trovare il mio commercialista?», che è poi la frase ripetutami una mezza dozzina di volte dal personaggio in questione che, spazientito, mi ha fatto infine trovare il suo commercialista addirittura nel suo ufficio in Regione. E io gli ho detto «Buongiorno, piacere» e me ne sono andato facendo finta di non aver capito, facendo finta di niente, anche perché mi sembrava tutto così incredibile. E poi, caro avvocato, io non vado a colloquio con le «autorità» con il microregistratore nascosto. E allora, figlio mio, lascia perdere, ha concluso il mio vecchio amico penalista, se lo denunci senza prove certe ti becchi una querela per diffamazione e calunnia, la sua parola contro la tua.

Mi sono sentito completamente impotente, come chissà quanti altri. E allora non ho trovato di meglio da fare che avvertire il segretario generale del partito del corrotto con una dettagliatissima lettera contenente nomi, cognomi, circostanze e cifre. Quel segretario godeva fama di integerrimo e mi aspettavo dunque non dico una convocazione chiarificatrice ma almeno, come si dice, un «cenno di riscontro». Niente di niente, il silenzio più assoluto spezzato tempo dopo dalla notizia fragorosa di un avviso di garanzia a carico dell'integerrimo segretario nazionale...

Come è finita quella storia? Siamo nel 1996, sono passati otto anni dallo svolgimento di EuropaCinema 88 e sette dall'avvio del procedimento giudiziario avviato dai creditori e dalla coop. Imago, organizzatrice tecnica del festival, contro la Regione Puglia. E probabilmente altrettanti ne passeranno (ci sarà il processo d'appello, poi quello in Corte di Cassazione) per venire a capo di questa esemplare e tutt'altro che paradossale vicenda italiana. Con una prima sentenza del 1995 lacunosa, piena di errori, di ricostruzioni di comodo e soprattutto di (spero involontaria) ignoranza dei fatti e dei modi di produzione di una manifestazione culturale, una corte ha dato totalmente ragione in prima istanza alla Regione, annullando finanche il decreto ingiuntivo concesso dal presidente del Tribunale di Bari contro l'ente pubblico, palesemente inadempiente alle obbligazioni assunte come per l'appunto era stato riconosciuto dalla stessa magistratura. Sarebbe troppo lungo e noioso esaminare qui le incredibili contraddizioni di quella sentenza che è stata ovviamente da noi impugnata. Ma certamente siamo rimasti scossi, in questi anni, dai tanti scandali scoppiati fra i magistrati baresi, addirittura a livello di

procuratore della Repubblica. E dall'informazione, da tante parti confermata, che è quasi impossibile che un magistrato di Bari condanni in un processo la Regione Puglia che proprio ai magistrati affida regolarmente incarichi di consulenza per i cosiddetti «collaudi» di opere pubbliche profumatamente pagati con compensi di decine se non di centinaia di milioni. Noi non ci crediamo e vogliamo non crederci. E siamo certi, sono certo, che non è comunque questo il caso dei magistrati che si sono espressi contro la Imago e a favore della Regione. E poiché, come si dice, siamo sicuri che alla fine la giustizia trionferà attendiamo, con estrema fiducia nei magistrati, la nuova sentenza che ristabilisca la verità dei fatti e riconosca le enormi responsabilità degli amministratori regionali dell'epoca, peraltro pressoché tutti scomparsi dalla scena politica d'oggi: chi finito nei guai per tangenti, chi per corruzione e concussione, chi per imbrogli di vario genere, chi «solo» in attesa di giudizio penale, chi infine si è prudentemente eclissato prima di finire in nuovi guai. Ma c'è anche chi si è e si sta riciclando - dopo la bufera e l'incompleta dissoluzione dei malgoverni della prima Repubblica, nazionale o regionali che fossero - nelle nuove formazioni politiche inventate «sul campo» da un giorno all'altro grazie alla televisione commerciale. Non è un caso che i cosiddetti post-fascisti e i berlusconiani controllino ormai quasi tutto a Bari e in regione. A volte ritornano, e sono tornati. In Puglia in particolare, forse la regione più corrotta d'Italia, forse la più violenta. Quella dove, per soldi e sporchissimi interessi, si bruciano perfino i teatri d'opera. Troppo. Tanto da provocare in molti baresi un'acuta nostalgia per la tranquilla Chicago dei tempi di Al Capone. «La cultura non abita più qui», diceva un cartello innalzato da un gruppo di giovani che nel settembre '89 protestavano sotto le finestre dell'assessore regionale alla Cultura che aveva «ammazzato» EuropaCinema. Nel frattempo ha traslocato anche la civiltà.

Andiamo avanti. La fatica per mettere in piedi EuropaCinema 89 fu tremenda. Intanto dovemmo far slittare le date da metà settembre a metà novembre. Nell'attesa avevo perduto tutti i film già selezionati, finiti a Locarno, Montréal, Venezia, San Sebastian ecc. Poi bisognava soprattutto trovare una nuova città e dei sostenitori privati. Mi ricordai allora di quanto mi aveva raccontato una volta Carlo Lizzani: se non si fosse ricomposto l'ennesimo conflitto insorto fra lui, nelle vesti di direttore della Mostra del cinema, e il direttivo della Biennale di Venezia, Lizzani aveva progettato di abbandonare il Lido e di trasferirsi con tutti i film già scelti a Viareggio. Gli sembrava il posto giusto. Ci andai. La città infatti era (ed è) perfetta per un festival, con le sue quattro sale cinematografiche distese sulla meravigliosa Passeggiata a mare l'una accanto all'altra, e altre due nel centro storico, con gli alberghi affacciati tutti sul mare, fra i cinema e il Centro Congressi bellissimo e funzionale. Una soluzione ideale. Senza più affidare - basta ora, mi dissi - la patria potestà del festival a un qualunque ente pubblico che così ne diventava il padrone, ma puntando su una rischiosa gestione privatistica, proposi al Comune di Viareggio e al Gruppo Marcucci (Super-Channel, Videomusic, Il Ciocco ecc..) di entrare nella produzione di EuropaCinema 89 accanto al Ministero dello Spettacolo e alla CEE. Detto e fatto. Ma non avevamo fatto i conti con le conseguenze disastrose dell'avventura barese.

I gestori dei cinema, dei ristoranti, degli alberghi di Viareggio avevano richiesto informazioni su di noi ai loro colleghi baresi e ovviamente da tutti era giunta l'inevitabile risposta: non pagano. Dunque niente cinema e alberghi. Bisognava ricominciare tutto da capo. Un solo operatore economico di Viareggio aveva creduto, però, in noi. Era Ferruccio Martinotti, un vecchio, straordinario gentiluomo di antico stampo, proprietario di alcune farmacie e dell'hotel Palace. Fu lui, che godeva di un prestigio e di una autorità indiscussi nella città, a garantire per noi, per me, presso i diffidenti fornitori. Fece intervenire una banca, la Cassa di Risparmio di Lucca, che addirittura anticipò il proprio contributo di sostegno al festival tacitando i più esigenti fra i nostri fornitori. Il 18 novembre poteva finalmente partire la sesta edizione del festival: sei giorni, tanti film, l'inaugurazione con lo straordinario *La vie et rien d'autre* di Bertrand Tavernier e la chiusura con la rivelazione Kenneth Branagh e il suo *Henry V*. Poi tre personali, dedicate rispettivamente a due cineasti «eversori» come il tedesco Herbert Achternbusch e il nostro Sergio Citti, e la terza consacrata ai più bei film prodotti da Franco Cristaldi. La quarta fu allestita in fretta e furia: pochi giorni prima dell'inizio del festival era morto il mio vecchio amico Cesare Zavattini. Gli rendemmo un omaggio commosso con sei film da lui scritti. Mi sembra ripetitivo aggiungere che il festival fu un successo, nonostante tutto, accresciuto dalla trovata di chiedere al presidente delle Ferrovie dello Stato di mettere a nostra disposizione un «Treno del cinema» col quale a Viareggio arrivarono da Roma 200 registi, sceneggiatori, attori, produttori, giornalisti. Diventata in seguito un'allegria tradizione.

Ricordo ancora lo sbalordimento - anzi il doppio sbalordimento - all'arrivo del convoglio. Che era lunghissimo. Le prime carrozze entrate nella stazione di Viareggio erano vuote, desolatamente vuote. Ci scorrevano davanti l'una dopo l'altra e nessuno ai finestrini, nessun volto, nessun movimento. Io ero sottosopra, incredulo. E i tanti giornalisti e fotografi accorsi in stazione per accogliere «il gruppone del cinema» mi guardavano, muti, con sospetto. Questo ci ha presi in giro, si leggeva nei loro occhi. Passò dunque il primo vagone, poi il secondo, il terzo e via fino al sesto. Tutti vuoti. Finalmente il treno s'arrestò. E nello stesso istante si spalancarono le porte dei secondi sei vagoni e un fiume di gente cominciò a riversarsi allegramente sulla banchina. Solo allora capii. Le prime sei vetture erano vagoni-ristoranti, le seconde sei invece riservate ai viaggiatori che nelle prime avevano consumato, fino a un'ora prima, un sontuoso pranzo offerto dalle Ferrovie Italiane. Mi sentii subito meglio ma anche un po' cretino mentre fotografi e giornalisti si lanciavano con flash e taccuini verso Franco Cristaldi e Zeudi Araya, Paolo e Vittorio Taviani, Alexandre Mnouchkine e Margarethe von Trotta, Gian Maria Volonté e Carla Gravina, Age e Scarpelli, Bruno Ganz e Hanna Schygulla, Sergio Citti e Domiziana Giordano, Giorgio Arlorio e Gillo Pontecorvo, Giuliano Montaldo e Mario Monicelli, che era il presidente della giuria.

Insieme a tutti gli altri era partita da Roma anche Suso Cecchi d'Amico, accompagnata dalle figlie Silvia e Caterina. Nonostante suo marito, il grande musicologo Fedele D'Amico, fosse gravemente ammalato e ricoverato in ospedale, Suso non aveva voluto rinunciare a compiere quel viaggio, con un gesto di amicizia nei miei confronti e di augurio per la nuova avventura viareggina che andava a incominciare. Era convinta di trovarmi sul treno, alla partenza da Roma. Ero invece restato a Viareggio per predisporre l'arrivo. E allora lei aveva viaggiato fino a Pisa, aveva affidato a Monicelli i suoi saluti e auguri per me, era scesa con le sue figlie alla stazione di Pisa e aveva subito ripreso un altro treno che la riportasse a Roma al capezzale di Lele. Un gesto d'affetto e di stima che per me resterà indimenticabile.

Il successo imprevisto di EuropaCinema 89 - al suo terzo debutto in sei anni - aveva di colpo convinto i diffidenti operatori turistico-economici viareggini ma anche gli increduli cronisti locali della «Nazione» e del «Tirreno» (prima sospettosi e circospetti, e durante il festival sempre più entusiasti e prodighi di intere pagine dei loro giornali dedicati alla manifestazione) che EuropaCinema era una cosa seria. Il clima un po' ostile che avevo trovato al mio primo apparire a Viareggio si era dissolto. Un pubblico incredibilmente folto aveva riempito le cinque sale cinematografiche utilizzate dal festival per otto giorni. Si avverava la profezia del vecchio Martinotti che mi aveva detto, pressappoco: vedrai, se il tuo progetto funzionerà, qui ti accoglieranno a braccia aperte, a maggior ragione perché non sei un viareggino. Ebbene i viareggini - tutt'altro che prodighi di false cortesie ma concretamente interessati ai risultati del nuovo evento - sono giunti al punto di propormi, qualche anno più tardi, la candidatura (a loro dire sicura, nelle file dei progressisti) a sindaco della città. Offerta lusinghiera e perfino emozionante ma fermamente quanto cortesemente rifiutata per assoluta incompatibilità col mio lavoro. Ma ricordo anche l'ondata di tristezza che mi percorse mentre motivavo il mio rifiuto al segretario della federazione del PDS di Viareggio: era stato un altro segretario di federazione, quello del PCI di Rimini, la causa prima di tutte le vicissitudini che avevano costellato la vita di EuropaCinema ma anche la mia, fin'anche sul piano personale. L'aver rifiutato la logica consociativa e dunque spartitoria, lottizzatrice, di quel funzionario romagnolo perfettamente in linea con lo spirito che negli anni Ottanta permeava tutta la politica del PCI, aveva comportato conseguenze disastrose e scelte dolorose e aveva sicuramente influito sui miei comportamenti contribuendo a trasformare un carattere forte in un «caratteraccio», come lo definivano gli amministratori della costa adriatica. E il profondo divario fra i due atteggiamenti, fra quello del funzionario riminese e quello del libero professionista viareggino temporaneamente prestato alla politica, esprimeva perfettamente il senso del profondo mutamento, del lungo cammino compiuto dal PCI nella sua trasformazione in PDS, cioè davvero in partito *democratico della sinistra*.

E anche per queste apparentemente piccole ragioni, piccole modificazioni nei comportamenti sociali che il PDS è divenuto il più forte partito italiano e, dopo le ultime elezioni politiche, è giunto al governo del Paese. Dove i suoi compiti sono immensi: giacché non si tratta solo di governare bene, con correttezza, come mai prima si è fatto, ma di incidere fortemente sulla trasformazione della mentalità, e dunque dei comportamenti, degli apparati burocratici della pubblica amministrazione a tutti i livelli (Stato, Regioni, Comuni, scuola, università, USL ecc) con automatici riflessi positivi sui comportamenti dei cittadini. Nel settore che più ha a che fare coi contenuti di questo libretto, quello dell'organizzazione culturale, è per esempio fondamentale la linea che sta emergendo dai primi provvedimenti assunti dal nuovo responsabile del Ministero dei Beni culturali, dicastero inevitabilmente e necessariamente destinato a trasformarsi in Ministero per la Cultura con accorpamento dei tanti spezzoni culturali ora dispersi qua e là. Una linea orientata verso la sollecitazione di un sempre più massiccio intervento di capitali privati nel finanziamento e nella gestione degli affari culturali. Ma a condizione che vengano garantite forme di detassazione a favore delle aziende mobilitatesi a sostegno della cultura.

Ritorniamo così a EuropaCinema giacché quelle possibilità di intervento privato il festival le sperimentò negli anni 1990 e '91, che furono infatti gli anni d'oro dei tredici di esistenza della manifestazione. Il principio fondatore era semplice a dirsi e piuttosto complesso a farsi: secondo la mia visione EuropaCinema doveva sostenersi per un 50% sulle risorse pubbliche e per l'altro 50 su quelle private. Le fonti pubbliche s'erano ormai consolidate in ragione della sempre rinnovata qualità dell'evento. Andavano ora ricercate quelle private. Non fu un lavoro semplice. Il Gruppo Marcucci - che gestiva il complesso turistico del Ciocco in Garfagnana, a un'ora da Viareggio, e controllava allora le reti televisive Videomusic e SuperChannel - aveva già fatto una piccola e positiva esperienza con EuropaCinema 89. Non fu perciò difficile convincere Guelfo e Marialina Marcucci a rischiare di più su EuropaCinema 90. Intervenero con quasi 250 milioni di lire, un quarto del budget necessario.

Ora bisognava trovare l'altro quarto. Fu decisivo l'incontro provocato da Danila Lostumbo - allora responsabile delle P.R. del Gruppo Acquamarzia - con Giovanna Romagnoli, giovanissima

vicepresidente della Titanus Distribuzione. Ore e ore di riunioni protrattesi per settimane nella sede della gloriosa società fondata da Goffredo Lombardo senior portarono finalmente all'accordo: il Gruppo Acquamarca avrebbe finanziato per 250 milioni la manifestazione di Viareggio a condizione di poter presentare in apertura e in chiusura, ovviamente fuori concorso, due film di punta distribuiti dalla Titanus il cui marchio sarebbe apparso in tutte le forme di pubblicità della manifestazione affiancato a quelli del Ciocco e di SuperChannel. Restava facoltà del direttore artistico del festival la scelta dei film dal listino Titanus. E io scelsi *I divertimenti della vita privata* di Cristina Comencini per l'apertura e *Laberinto de pasiones* di Pedro Almodovar per la chiusura. Non potevo trovare di meglio.

La giuria presieduta da Franco Brusati (c'erano con lui, fra gli altri, il produttore, di *Toto le hero* Pierre Drouot, il regista Reinhardt Hauff, Callisto Cosulich e Solveig Dommartin, attrice-feticcio di Wenders, lui pure a Viareggio dove tenne una memorabile «lezione di cinema» dinanzi a 1500 giovani) assegnò il premio per il miglior film al bellissimo *Diario per mio padre e mia madre* di Márta Mészáros e quello per la migliore sceneggiatura a *EuropaEuropa* di Agnieszka Holland, l'anno dopo «nominata» proprio per la sceneggiatura fra i cinque finalisti al premio Oscar. Mészáros e Holland vennero a Viareggio anche per un'altra iniziativa, la sezione denominata «EuropaCinema dell'Est al femminile» curata da Margarethe von Trotta che - a qualche mese di distanza dalla caduta del Muro di Berlino - aveva invitato con i loro film più recenti anche Vera Chytilova, Kira Muratova, Binka Zelaskova e Lana Gogoberidze. Ma le sei grandi registe dell'est europeo, che avevano vissuto le tragedie del socialismo reale e dello stalinismo, erano state invitate a farsi accompagnare, con i loro film di debutto, da altre sei giovani registe che rappresentassero il futuro, la speranza, la libertà. E dunque vennero Irena Pavlaskova, Magdalena Azarkiewicz, Nina Akhvediani, Svetlana Proskurina e Ildiko Szabó, che è oggi fra le più promettenti autrici ungheresi. Al termine di tutte le proiezioni vi fu un incontro straordinariamente emozionante fra le dodici registe dell'Est e il pubblico. Anna Maria Mori, nell'intera pagina che «Repubblica» gli dedicò, scrisse che quell'evento avrebbe potuto costituire, da solo, il tema di un intero festival.

Ma erano, per l'appunto, gli anni delle «vacche grasse», ci si scusi la grossolanità biblica. disponevamo di un budget più che consistente e di conseguenza eravamo in condizioni di metter su un programma enorme, ricchissimo di film, di sezioni parallele, di pubblicazioni, come quella destinata al grande sceneggiatore francese Gérard Brach che accompagnava una retrospettiva di 16 film da lui scritti. Il catalogo generale del festival sfiorava le 500 pagine, ricchissimo di informazioni su tutte le cinematografie europee. I critici di 25 Paesi indicarono per referendum il miglior film dell'anno per ciascun Paese, la sezione italiana - che era nata a Bari nell'88 e che verrà presto imitata da Venezia - sfornò in anteprima assoluta gli ultimi film di Alessandro Benvenuti, Andrea Barzini, Marzio Casa, Antonietta De Lillo e Daniele Luchetti. Per la retrospettiva a lui dedicata Mario Cecchi Gori mise a disposizione del festival le copie perfettamente ristampate di 16 film da lui prodotti e offrì una memorabile cena alle centinaia di registi, attori, sceneggiatori, produttori, giornalisti accreditati al festival. Il pubblico viareggino impazzì per Nastassja Kinski, si commosse con Vittorio Gassman, applaudì in piedi Bernardo Bertolucci, fresco di ben 9 premi Oscar, venuto a Viareggio accompagnato da suo padre Attilio, il grande poeta, e da suo fratello Giuseppe a ritirare il ben più modesto Premio EuropaCinema attribuito quell'anno anche a Jeremy Thomas, Tonino Delli Colli e Roman Vlad.

I risultati dell'edizione '90 furono tali che ci esaltammo un po', un po' troppo voglio dire, nell'impostare l'attività per il 1991. Avevamo avuto la riconferma dei mezzi finanziari che ci venivano da Acquamarca e Gruppo Marcucci. E dunque non esitammo troppo ad immaginare Viareggio come possibile «città dei festival». Era successo - come si è detto prima - che Giorgio Gosetti venisse messo alla porta dal sindaco-giocattolaio di Cattolica impadronitosi del MystFest. Che fare? Inventarsi un'altra manifestazione che recuperasse tutte le tradizioni e le competenze del MystFest - dal comitato scientifico presieduto da del Buono alle esperienze maturate dai suoi direttori - era parsa a tutti noi la sola risposta possibile. Ed ecco nascere il «Noir in festival» di Viareggio. Per la mia parte mi detti da fare a cercare i finanziamenti necessari, rinunciai a favore del nuovo festival ai contributi per EuropaCinema provenienti dalla Regione Toscana e a parte di quelli destinati dal Comune e nel giugno '91 vedemmo nascere la nuova edizione di quello che era sempre stato il festival del giallo come era stato concepito da me e dal comitato scientifico fin dal 1980. Il primo «Noir in festival» di Viareggio

funzionò benissimo ma i contraccolpi economici su EuropaCinema, che veniva subito dopo, in settembre, furono pesanti.

Entrambi i festival erano organizzati dalla Imago, ovviamente con budget e loro gestione assolutamente autonomi e indipendenti fra festival e festival. Ma agli occhi dei fornitori di servizi (cinema, alberghi, ristoranti, compagnie di viaggio ecc.) che dall'89 trattavano con me per EuropaCinema, l'unico referente per i ritardi nei pagamenti fatti registrare dal Noir in festival ero io. E dunque si abbatté su di me una valanga di sollecitazioni indirizzate in realtà a Gosetti che doveva però aspettare dicembre per poter disporre dei fondi con cui saldare i creditori. Ma EuropaCinema 91 doveva svolgersi dal 28 settembre al 5 ottobre. Se non fossero stati saldati per quelle date i debiti del "Noir" i cinema sarebbero rimasti chiusi, gli alberghi non ci avrebbero fatto il consueto credito per tre mesi ecc. Fu giocoforza pagare anticipatamente quasi tutti i servizi chiedendo prestiti alle banche garantiti personalmente da me e vendendo la casa di Bari che i miei genitori mi avevano lasciato. «Viareggio città dei festival» era una buona idea, ma solo sulla carta.

Comunque il 28 settembre inaugurammo il festival con il film *La domenica specialmente* di Francesco Barilli, Giuseppe Bertolucci, Marco Tullio Giordana e Giuseppe Tornatore e con la consegna dei premi EuropaCinema a Sven Nykvist, il leggendario direttore della fotografia di Bergman, Fernando Rey, David Robinson, Jorge Semprun - cui dedicammo la tradizionale sezione «Scrivere il cinema» -, Ingrid Thulin, Armando Trovajoli e Wim Wenders che ricevette il suo riconoscimento dalle mani di un'emozionatissima Ornella Muti.

Un premio a Giampaolo Sodano - allora direttore di RaiDue - provocò un mezzo putiferio fra i produttori. Cristaldi, presidente dell'Unione produttori dell'Anica, mi chiamò allarmato sostenendo che facevo male «a premiare la televisione». Ma non poté obiettare più nulla quando gli feci notare che sì, Sodano «era la televisione», ma di chi erano tutti i film che RaiDue contribuiva a produrre se non dei produttori indipendenti che si giovavano dei finanziamenti della RAI, senza i quali mai e poi mai avrebbero potuto per l'appunto produrre? Sodano, sostenni, veniva premiato in quanto «produttore dei produttori». Cristaldi convenne. Ma quell'anno non venne a Viareggio.

Nonostante la lezione dell'anno precedente non mi tirai indietro quando si trattò di decidere se continuare o meno ad ospitare a Viareggio il «Noir in festival». Se non avessi accettato il neonato festival sarebbe morto. Non c'erano alternative. Dissi di sì. Fu una catastrofe. Gosetti montò un'edizione gigantesca della sua manifestazione. Già in febbraio, solo a scorrerne il programma, gli avevo segnalato che non c'era corrispondenza fra i suoi contenuti e i mezzi finanziari di cui disponeva. Ero più vecchio e più esperto di lui. Non volle ascoltarmi e andò avanti. A giugno, tre giorni prima dell'inizio del «Noir», si accorse che non ce l'avrebbe mai potuta fare. Ma tutto era stato ormai impostato, gli inviti erano partiti, gli ospiti americani stavano arrivando, i film erano già a Viareggio, gli alberghi e i cinema prenotati. Era ormai impossibile fermarsi. (O forse era ancora possibile: bastava ch'io decidessi di non cedere al Noir gli sponsor - e parte dei contributi privati - di EuropaCinema). Li cedetti e Gosetti poté fare alla grande il suo festival. Al termine del quale facemmo i conti. Tragici.

Tragici per la Imago e per EuropaCinema. Non avevo più i mezzi necessari per il mio festival. Dovetti prendere una decisione tanto dolorosa quanto innaturale. Bloccare lo sviluppo del programma, ridurre drasticamente le sezioni - ero ancora a tempo - e soprattutto ridurre a soli quattro giorni (dai soliti otto) la durata del festival, dal primo al quattro ottobre. Fu abolito il treno del cinema, quasi del tutto aboliti gli inviti ai giornalisti e agli ospiti, ridotto all'osso il personale. La grande illusione di «Viareggio città dei due festival» era ormai morta e sepolta. Bisognava essere in due per realizzarla. M'ero invece trovato da solo, e per giunta «vampirizzato», come s'addice ad un festival del Noir.

Ridottosi radicalmente il programma, di colpo mi trovavo a disporre di una quantità imprevista di tempo libero. A fine maggio avevo realizzato, come al solito dal 1985, il Premio Solinas a La Maddalena. Il lavoro per l'edizione americana di EuropaCinema a Palm Springs - un'idea che m'era venuta nel 1990, l'«anno d'oro», e che aveva funzionato alla perfezione - era ancora tutto da svolgere ma senza ansia. Restavano l'intensa attività richiesta dall'organizzazione del Premio Grolle d'Oro di Saint Vincent - del quale pure m'occupavo dal '90 - e la stanca preparazione di EuropaCinema che infatti stancamente si svolse nell'ottobre successivo. Mi sentivo quasi un disoccupato. Ma durò poco.

Il pomeriggio del 19 luglio - era una domenica, e stavo riposando nella mia casa di Fregene - Margarethe piangente venne a svegliarmi all'improvviso, a gesti, senza poter dire una parola. Mi portò, intontito, dinanzi al televisore e la televisione mi portò in casa, alle cinque della sera, l'orrenda carneficina avvenuta poco prima a Palermo, sotto l'abitazione della madre del giudice Borsellino. Paolo Borsellino era stato ammazzato come il suo collega e amico Giovanni Falcone due mesi prima, il 23 maggio. E con loro gli uomini della scorta. Io lanciai un urlo disumano. Urlai «NO» per un minuto. La von Trotta era pietrificata.

Quel delitto io l'avevo in qualche modo «immaginato». Nei primi giorni di luglio, un venerdì a cena da «Gina» a Fregene con la Gravina, avevamo parlato a lungo dell'omicidio Falcone e ad un certo punto Carla s'era detta - quasi parlando a se stessa - ch'era stato meglio che Francesca Morvillo, la moglie di Falcone, fosse morta con suo marito. Te l'immagini, aggiunse, che vita d'inferno aveva fatto Francesca per il terrore che Falcone, sposato solo da poco fra l'altro, potesse essere assassinato da un momento all'altro?

Nella mia testa s'accese come un fuoco. Dormii pochissimo e all'alba del giorno successivo mi misi alla macchina da scrivere. Cominciai dal titolo: *Vite blindate*. Scrisse ininterrottamente per l'intero sabato. Verso le 18 chiamai Carla pregandola di venire da me urgentemente. Le lessi d'un fiato le trenta cartelle del trattamento che avevo scritto. Quando terminai Carla piangeva. La storia era molto semplice.

Carla - così si chiamava anche la protagonista della mia storia, una ginecologa sposata ad un magistrato in prima linea nella lotta alla mafia e alla corruzione - viveva nel terrore continuo che qualcosa potesse succedere al suo uomo, pesantemente minacciato. Questa angoscia costante - la vera protagonista della prima parte della storia - l'aveva indotta, lei che per professione aiutava le donne a far

figli, ad impedirsi di averne. La crescente tensione psicologica cui suo marito, Marco Canova, era sottoposto negli ultimi tempi le aveva fatto capire che stava indagando su un caso estremamente complesso. E una sera - dopo l'ennesimo tentativo andato a vuoto e dopo una rara cena come al solito blindata, circondati da una scorta fortissima - era riuscito a farlo parlare. Così Marco le aveva raccontato che partendo dalle indagini sulle tangenti ai politici di cui s'era occupato anni prima aveva scoperto insieme al suo collega Francesco una pista che portava direttamente ad un gigantesco traffico d'armi (nucleari comprese, provenienti dall'ex Unione Sovietica) nel quale erano coinvolti ministri in carica, generali, servizi segreti, la loggia P2, la mafia. Il tutto coperto dal manto della cooperazione internazionale e degli aiuti al Terzo Mondo, secondo le confessioni di un «pentito» eccellente che indicava in alcuni conti bancari a Zurigo le prove tangibili del traffico internazionale.

L'angoscia di Carla aumentava a dismisura, anzi in misura direttamente proporzionale alla pericolosità delle indagini condotte da suo marito. Una sera - mentre è in attesa di Marco di ritorno da Zurigo insieme al pentito - un'edizione straordinaria del telegiornale la informa brutalmente che un aereo militare proveniente da Zurigo è esploso in volo per cause sconosciute. A bordo dell'aereo il giudice Marco Canova, alcuni uomini della sua scorta, l'equipaggio e un passeggero non identificato (il pentito. È davvero accaduto che una moglie apprendesse dalla TV l'assassinio del marito).

La vita di Carla cambia di colpo. Non è più blindata, è inutile. I suoi amici, fra cui Francesco, il collega di Marco, e il procuratore capo, anch'egli grande amico di suo marito, cercano in tutti i modi di aiutarla ad uscire dalla sua depressione terribile. Un giorno, mentre è in compagnia del procuratore capo, questi riceve una chiamata urgente sul suo telefonino. E dà la terribile notizia: anche Francesco è saltato in aria con tutta la sua scorta.

(Nella versione originale della sceneggiatura le cose andavano diversamente: la moglie di Francesco, Anna, lei pure magistrato «blindato», tornava a casa in macchina con la scorta quando la radio di bordo richiamava tutte le auto della polizia in un certo luogo. La vettura vi si dirigeva a sirene spiegate. Arrivata sotto casa sua Anna si trovava dinanzi ad una carneficina appena consumata: l'auto blindata di suo marito saltata in aria e brandelli di corpi e di lamiere sparsi dappertutto, la facciata dell'abitazione semidiroccata dalla potente esplosione. Ma ripensando alla dinamica dell'omicidio di Borsellino e dei suoi uomini, ho eliminato queste sequenze e il personaggio di Anna dalla sceneggiatura).

Dopo questo secondo omicidio la vita di Carla cambia ancora. Utilizzando delle carte giudiziarie «relative alla più recente attività giudiziaria» del marito (ho usato per questa parte il testamento vero - contenente la frase qui virgolettata - scritto dal giudice Cesare Terranova che sua moglie Giovanna ha voluto mettere a disposizione del film) Carla avvia una sua personale inchiesta per arrivare ai mandanti dell'assassinio di Marco e Francesco. Ma non farà in tempo. Quando è ormai quasi riuscita a rompere il velo pesante che circonda gli omicidi, verrà a sua volta assassinata. Ma il suo sacrificio non sarà stato inutile. Tante altre donne nella sua situazione sono ora disposte a reagire non più passivamente, a rompere *il lungo silenzio*, a denunciare i «mercanti di morte». Comprese le mogli e i figli dei mafiosi. Sarà proprio questo, «Il lungo silenzio», il titolo che la sceneggiatura assumerà in via definitiva. Sceneggiatura scritta anch'essa di getto a cominciare dal giorno successivo alla notizia dell'omicidio Borsellino, con la collaborazione di Margarethe che aveva accettato di fare la regia. La Gravina era naturalmente destinata ad esserne la protagonista. Per il ruolo di suo marito la scelta cadde su Jacques Perrin, tra l'altro singolarmente somigliante a Giancarlo Caselli, a quel tempo non ancora procuratore capo di Palermo.

Il 10 agosto la sceneggiatura è completata. Il 12 viene inviata a Giorgio Leopardi che accetta di coprodurre il film con me al 50%. Il 18 agosto, in un ristorante al centro di Roma, incontriamo tutti insieme i capi della UIP che accettano con entusiasmo di distribuire il film. Il 20 agosto entriamo in preparazione. Il 6 ottobre cominciamo a girare. Nel frattempo, il 4, io ho concluso a Viareggio la nona edizione di EuropaCinema che, nonostante le enormi difficoltà finanziarie, s'era aperta dignitosamente con la presenza, fra gli altri, di Vanessa Redgrave, Robby Müller, Gillo Pontecorvo e Tullio Kezich, insigniti del Premio EuropaCinema, e una trentina di film. Buoni.

L'11 marzo 1993 *Il lungo silenzio* viene presentato in anteprima mondiale al cinema King di Palermo per iniziativa dell'Associazione delle donne siciliane per la lotta contro la mafia presieduta da

Giovanna Terranova. Il cinema è già stato bruciato tre volte dalla mafia, come scriverà in una corrispondenza a tutta pagina da Palermo l'inviata di "Repubblica" Anna Maria Mori che riferirà fra l'altro della caldissima accoglienza ricevuta dal film. Per il 19, pochi giorni dopo, è annunciata l'uscita in tutta Italia. La UIP è stracontenta delle prenotazioni da parte degli esercenti. E mi induce a stampare altre 20 copie del film per far fronte alle richieste. Con un immenso sacrificio economico, provvedo. Non ho più una lira e sono pieno di debiti fino al collo. Chiedo un altro prestito e stampo le copie richieste. Resteranno pressoché tutte vergini.

Dopo la «prima» di Palermo - presenti giudici e scorte, ma anche tante vedove di magistrati poliziotti carabinieri macellati dalla mafia, molte delle quali, commosse, interverranno al dibattito successivo alla proiezione - e altre due affollatissime proiezioni-pilota, l'una a Milano con la partecipazione di inquirenti del pool quali Armando Spataro, Edmondo Bruti Liberati e Elena Paciotti, presidente dell'Associazione nazionale magistrati, e l'altra a Roma con Giuseppe Ayala (che con Falcone e Borsellino aveva lavorato), quasi tutti gli esercenti d'Italia fino ad allora così smaniosi di avere il film e la presenza in sala della von Trotta e della Gravina annullano improvvisamente le prenotazioni. La stessa UIP - che aveva già speso qualche centinaio di milioni (miei e di Leopardi) per copie, lancio e pubblicità - si mostra ambigualmente imbarazzata e reticente. A questo punto torno a fare il giornalista, il mio vecchio mestiere, e avvio un'inchiesta. E scopro che alcuni esercenti - ma non so quanti - hanno ricevuto una telefonata di «consigli»: meglio lasciar perdere *Il lungo silenzio*, avete visto cosa è successo a Palermo al cinema King? È vero che in quel momento presidente del Consiglio dei ministri è l'on. Giulio Andreotti. È vero che ministro degli Affari Esteri, e dunque massimo responsabile per la cooperazione internazionale, è l'on. Gianni De Michelis. È vero che con tutta probabilità alle proiezioni-pilota erano presenti agenti dei servizi e esponenti della P2. E figurarsi i mafiosi presenti alla proiezione di Palermo. Ma hanno la possibilità di bloccare un film? E perché poi? Forse il film è solo brutto, come scriveranno *l'Unità* - qualche giorno dopo smentita sulle sue stesse colonne da Dacia Maraini che lo ritiene invece straordinario - e naturalmente *Panorama*. Ma *Variety* e *Screen* pubblicano recensioni molto positive e quasi tutti i giornali stranieri parleranno di capolavoro dal festival di Montreal, dove *Il lungo silenzio* vincerà ben tre premi fra cui quello ambizioso dato dal pubblico, mentre l'associazione della Stampa estera in Italia attribuirà al film quattro nominations e tre Globi d'oro: alla sceneggiatura, all'attrice protagonista e alle musiche (di Ennio Morricone).

Il destino di un film sui misteri d'Italia diventa esso stesso un mistero. Giacché come spiegare il rifiuto assoluto opposto dalla RAI alla proposta di acquistare i diritti d'antenna? Rifiuto che perdura a tutt'oggi nonostante la RAI abbia acquisito, e pagandoli cari, tutti i film precedenti della von Trotta. Forse era più comprensibile il rifiuto opposto dalla Fininvest (cui s'era rivolto Leopardi senza neppure informarmi, giacché sapeva che sarei stato contrario) in quanto è notorio che il suo proprietario Silvio Berlusconi era iscritto alla loggia P2, ma che c'entra con la loggia P2 il responsabile degli acquisti cinema? È possibile che ritenga *Il lungo silenzio* un film orrendo, ciò che ovviamente è legittimo. Ma non basta questo per capire: c'è dell'altro, con tutta evidenza, se è vero, come è vero, che la RAI ha riempito e riempie i palinsesti di film di ben più mediocre fattura e di ben più modesti registi, compresi certi film che io stesso ho coprodotto per il Luce.

Nel frattempo questo film invisibile - ma il cui grande pregio è quello d'essere ancora pressoché inedito in Italia - è ormai alle mie spalle, la von Trotta ha girato un altro film da me scritto con lei e Peter Schneider sul Muro di Berlino che è stato candidato all'Oscar dalla Germania, io ho coprodotto come amministratore delegato dell'Istituto Luce almeno altri dieci film d'autore (e qualche obbligata sciocchezza di debuttanti) e come produttore associato il film di Antonioni *Al di là delle nuvole* - tutti regolarmente acquistati da RAI o Fininvest - mentre *Il lungo silenzio* è ancora lì che aspetta una ventata d'aria pulita che spazzi via topi e miasmi dai corridoi e dalle stanze di viale Mazzini. C'è un tempo per tutto. (*Rilette queste frasi ora - nel 2010 - queste mie speranze mi sembrano demenziali*).

L'EFA - che significa European Film Academy - è la sola organizzazione in Europa che associ, tutti insieme, registi, sceneggiatori, attori, attrici, direttori della fotografia e, dal '96, anche i distributori. Tutti rigorosamente europei, tutti di alto profilo professionale, tutti orientati verso la difesa e il rilancio del cinema europeo. La sede dell'EFA è a Berlino dove nacque nel 1988 per iniziativa del Senato di quella città. Fino a pochi mesi fa presidente dell'EFA è stato Ingmar Bergman mentre Wim Wenders ne è stato il *chairman* e Aina Bellis la segretaria generale. In aprile è tutto cambiato.

Bergman si è dimesso per ritirarsi definitivamente nella sua isola di Farö, Wenders ha preso il suo posto, Aina Bellis è tornata a Stoccolma dove cominciò proprio come collaboratrice di Bergman la sua lunga carriera di operatrice culturale (ha fondato e diretto per alcuni anni il mercato del cinema collegato al festival di Berlino) e nuovo *chairman* è stato nominato il produttore britannico Nik Powell. Cambiamenti fisiologici dopo tanti anni, e necessari per rilanciare l'EFA che, come tutto il cinema europeo (ed EuropaCinema), non naviga in acque tranquille. Dal 1988 l'EFA organizza - fra tante altre cose - i Premi Felix, nati come «risposta» europea all'Oscar hollywoodiano. Originariamente i Felix erano ospitati dalla città annualmente indicata dalle istituzioni europee quale «capitale della cultura». Nell'88 la capitale europea della cultura era Firenze ma i Felix furono consegnati a Berlino nel corso di una memorabile cerimonia trasmessa in Eurovisione cui presero parte, fra tantissimi altri, Bergman stesso, Federico Fellini e Marcello Mastroianni.

L'anno successivo i premi furono ospitati da Parigi, eletta «capitale europea della cultura», ma la cerimonia televisiva si rivelò un disastro e inflisse una grave perdita di prestigio al Premio. Toccò a Glasgow, nel '90, ospitare i Felix assegnati da una prestigiosissima giuria presieduta da Ingmar Bergman. La cerimonia - niente è più difficile e noioso da organizzare quanto una cerimonia di consegna di premi, a cominciare da quella mitica degli Oscar - riuscì quell'anno così e così tanto da indurre le televisioni europee a sganciarsi dai collegamenti in eurovisione. Dal 1991 i Premi tornarono a Berlino e da allora lì si sono sempre svolte le cerimonie di consegna, con collegata assemblea generale dei membri dell'EFA. Il cui budget - negli ultimi anni - ha cominciato a subire ritocchi vistosi al ribasso. Non diversamente da quelli di EuropaCinema. Quale soluzione migliore, dunque, di quella di unire due debolezze per fare una forza? L'idea mi venne nell'estate '93 mentre ero a Berlino per alcune riunioni con Wenders e Bellis. Perché non ospitare a Viareggio tutto il lavoro di selezione della giuria internazionale? Da allora e ancora oggi EuropaCinema ospita le giurie internazionali che scelgono le terne da sottoporre poi ai membri dell'Academy che attribuiscono - per votazione segreta - i Premi Felix al miglior film europeo dell'anno e al miglior giovane film europeo dell'anno, nonché - tradizione ripresa nel '96 - al miglior attore, alla migliore attrice e alla migliore sceneggiatura.

Questa si è anche rivelata un'ottima occasione tanto per mostrare al pubblico di Viareggio una selezione accurata delle opere più significative della produzione più recente quanto per alleggerire i bilanci dell'EFA ospitando in Versilia le giurie internazionali che portano prestigio al festival. Fu anche a seguito di questa collaborazione, e quasi in segno di ringraziamento per la disponibilità di EuropaCinema, che Wim Wenders accettò nel '93 di presentare a Viareggio - unica proiezione mai avvenuta di questo film - l'edizione integrale di 300 minuti del suo famoso quanto bistrattato *Fino alla fine del mondo*, diviso in tre parti e dunque ribattezzato *Trilogia Fino alla fine del mondo*. Al termine delle cinque ore e mezza di proiezione il pubblico di Viareggio che affollava il teatro Politeama in ogni ordine di posti tributò una *standing ovation* a Wenders e al suo film. E molti critici che avevano storto in precedenza il naso dinanzi alla versione «corta» dovettero ricredersi sui loro giornali. Anche a questo servono i festival.

L'edizione del '93 era la decima di EuropaCinema. Per festeggiare avevamo messo in cantiere fin da marzo, insieme alla Cineteca Nazionale, una retrospettiva completa dedicata a Fellini, nume tutelare del festival fin dai tempi di Rimini. Durante l'estate Federico si ammalò gravemente e dovette subire una pesante operazione. A lungo la notizia rimase segreta. Tempo prima avevo chiesto a Bergman di realizzare un manifesto che celebrasse Fellini, suo grande amico. In agosto mi mandò il suo

poster: un fotogramma tratto da *La strada* con una sorridente Giulietta arrampicata sull'albero. E accanto Ingmar aveva tracciato, in italiano, la frase «Viva! Fellini», cioè «che viva». Quel poster è lo stesso che illustra la copertina di questo libretto. Con una variante. Abbiamo tolto il punto interrogativo e ora quelle due parole significano «evviva Fellini». Morì il 31 ottobre. Eccezionalmente quell'anno EuropaCinema cominciava il 5 novembre. Con angoscia ci trovammo a rendere involontariamente omaggio a Fellini a cinque giorni di distanza dalla sua morte. Un pubblico mai visto affollò le proiezioni dei suoi film presentati in catalogo da un'ampia sezione curata da Tullio Kezich.

Quello per Fellini non fu l'unico lutto di quell'anno di tristezza. Mentre inauguravamo il festival, la sera del 5 novembre, ci giunse la notizia della improvvisa scomparsa di Mario Cecchi Gori, un altro grande amico di EuropaCinema, che lo avrebbe ospitato dal giorno successivo. Mario veniva per incontrare Wenders e discutere con lui la possibilità di distribuire in Italia *Trilogia Fino alla fine del mondo*. Morto Mario, quel film di oltre cinque ore non è mai uscito.

Nei primi giorni del gennaio '94, mentre sono a Palm Springs impegnato nell'organizzazione di «EuropaCinema in USA», vengo raggiunto all'alba da una telefonata dall'Italia. All'altro capo del filo c'è Giovanni Grazzini, presidente dell'Ente cinema, che mi chiede, a bruciapelo, la mia disponibilità ad essere nominato amministratore delegato dell'Istituto Luce.

Sbalordito dal sonno e dal *jet lag*, rispondo a monosillabi ma riesco a farmi dire a chi sta pensando come presidente, un'informazione per me determinante per accettare. Alberto Lattuada, risponde Grazzini. Un galantuomo e un eccellente maestro di cinema, penso io, e do la mia disponibilità con riserva. Prima voglio capire meglio e di più. Si vedrà al mio ritorno in Italia. Il giorno successivo - mentre sono nella hall dell'albergo californiano con il produttore Fulvio Lucisano - mi viene recapitato un fax dell'Ente Cinema con la notizia dell'avvenuta nomina e con i complimenti del caso. Ci rimango di stucco. Lucisano mi fa i suoi auguri di buon lavoro. Io rinvio tutte le decisioni al mio rientro a Roma. Due giorni dopo Wim Wenders mi chiama da Berlino per dirmi che - per ragioni di sua indisponibilità - dobbiamo rinviare ai primi di febbraio un nostro appuntamento con Jack Lang fissato a Parigi per fine gennaio. Per pura curiosità gli chiedo a che punto è il progetto del film di Antonioni che lui vuole produrre per la Germania. Se n'era parlato in dicembre a Berlino, in occasione del Premio Felix alla carriera a Michelangelo. Tutto fermo, dice lui, ci sono i francesi, ci sono i tedeschi, ma mancano gli italiani, non riusciamo a trovare un produttore italiano per Antonioni. E lo dice quasi sogghignando. In quel preciso momento decido di accettare l'incarico offertomi dall'Ente Cinema, memore anche di quel che m'ero ripromesso durante la conferenza stampa di Antonioni a Rimini nel 1985. Il produttore l'hai trovato, dico a Wim, è l'Istituto Luce. Lì per lì Wenders non capisce e allora gli spiego tutto. Génial, reagisce lui, se il film lo fai tu è *génial*.

Torno a Roma qualche giorno più tardi. Incontro Grazzini, gli confermo il mio impegno e il 4 febbraio m'insediano nella mia carica a Cinecittà. Il Luce è tutto un gran casino, c'è un lavoro enorme da fare, ma non lo racconterò qui, dove cerco di fare la storia di EuropaCinema per la parte strettamente collegata al film di Antonioni e Wenders, come vedremo. Per prima cosa prendo contatti con Enrica e Michelangelo e naturalmente col produttore francese, Stéphane Tchaladjieff, un «produttore di autori»: nella sua filmografia ci sono film di Bresson, Marguerite Duras, Straub e Huillet, Chabrol, Godard e ben cinque Rivette cinque. Comincio a montare il progetto Antonioni-Wenders. Ma non solo quello. Prendo contatti con mezzo cinema italiano, verifico tutti gli altri film d'autore in cantiere. Avvio gli accordi su quelli che mi interessano di più e che possono essere d'interesse per il Luce. A metà febbraio sono al festival di Berlino dove incontro Citto Maselli. Passiamo insieme un paio d'ore e gli sciorino la lista dei nuovi film nei quali il Luce sta per entrare in coproduzione: fra gli altri quelli di Scola, Angelopoulos, Del Monte, Magni, Lizzani. Una decina in tutto compreso quello di Rosi, ancora allo stato di tentativo con Leo Pescarolo. Maselli trasecola e poi, sorridendo: ma non ci puoi mettere anche *Bandiera rossa?*, ch'era il titolo della sceneggiatura su cui stava lavorando.

In marzo Stéphane Tchaladjieff viene a Roma. È simpatico, allegro, ha press'a poco la mia età. Ci intendiamo subito. Lavoriamo alacremente, stendiamo il piano di produzione. In via informale ho già annunciato il progetto al Consiglio d'amministrazione del Luce, ricevendo un immediato consenso da Lattuada e Beppe Sangiorgi, l'altro consigliere. Anche all'Ente Cinema sono informati, ancora in via ufficiosa. In aprile incontro nella sua casa di Trevi, in Umbria, Michelangelo e Enrica. Con loro c'è anche Wenders e, collegato quasi in permanenza via fax, Tonino Guerra che sta a Pennabilli. Tutti insieme stanno scrivendo e riscrivendo la sceneggiatura di *Par-delà les nuages*. Sarà definitivamente pronta a giugno. A luglio presento al C.d.A. del Luce la delibera sul film che viene approvata all'unanimità e che passa subito al vaglio dell'Ente Cinema. Anche qui viene approvata ma con una condizione paralizzante: viene richiesta la *completion bond*, una sorta di riassicurazione del film da parte di una compagnia specializzata. Ma nessuna compagnia al mondo (ce n'erano solo tre, ora ridotte a due) vuole o può «garantire il buon fine» (seppur a caro prezzo) di un film diretto da un signore di 82 anni, per di

più menomato dalle conseguenze di un ictus. È proprio per questo che al suo fianco c'è un grande regista giovane e forte come Wenders. È lui la nostra «assicurazione di buon fine».

Rifacciamo la richiesta e la ripresentiamo in agosto. E di nuovo viene accolta, ma nella sostanza respinta, dall'Ente che questa volta chiede che i pagamenti vengano effettuati ai produttori maggioritari francesi (nel frattempo a Stéphane si è associato uno dei più importanti e brillanti *producers* della nuova generazione, strettamente collegato al gigante PolyGram, Philippe Carcassonne) solo a consegna dei materiali, cioè a film finito. Questa volta sono i francesi ad andare su tutte le furie: si sentono presi in giro. Non hanno torto. Non demordo. In settembre ripresento una terza istanza, sempre più disponibile alle richieste dell'Ente Cinema.

Abbiamo una fretta maledetta: il film è ormai in preparazione da settimane, l'inizio delle riprese è fissato per il 3 ottobre a Portofino, e il Luce non ha ancora in mano uno straccio dei diritti. Alle 19 circa del 19 settembre Grazzini mi telefona: il C.d.A. dell'Ente ha approvato il film. Ma c'è una condizione: prima di poter firmare il contratto di coproduzione con i francesi e i tedeschi devo disporre del contratto con la RAI. E impossibile, e lo sanno perfettamente all'Ente: non disponendo dei diritti sul film, acquisibili solo con i contratti di coproduzione, non posso cederlo alla RAI. Che faccio, millantato credito? È evidente che non si vuole partecipare alla realizzazione della nuova opera di Antonioni. Rifletto tutta la notte, che sarebbe stata comunque insonne per le tante telefonate drammatiche ricevute dai partners stranieri. Mancano solo 14 giorni all'inizio delle riprese. John Malkovich e Sophie Marceau hanno date bloccate, Michelangelo è in estrema tensione, la troupe è ormai interamente ingaggiata, macchine da presa e attrezzature già noleggiate, gli alberghi di Portofino prenotati da tempo ecc. E la fine.

All'alba scrivo una lettera di dimissioni irrevocabili dal mio incarico al Luce. Dura quanto basta. Scatenerà il finimondo, lo so. Poi vado a Cinecittà, faccio consegnare la lettera e le copie ai destinatari istituzionali, convoco una riunione di tutti i dirigenti dell'Istituto Luce e li informo della mia decisione. Un'ora più tardi sono fuori dal mio ufficio, con le mie carte e i miei libri. Il nuovo obiettivo è salvare il film di Antonioni e Wenders. In tutti i modi. A qualunque costo.

Non resta che Vittorio Cecchi Gori, uno che può decidere in fretta ma che soprattutto ha distribuito con buonissimi esiti gli ultimi film di Wenders. Proprio insieme a Wim avevo incontrato per la prima volta in vita mia Vittorio qualche settimana prima a Venezia. Gli telefono, gli spiego la situazione, mi chiede di mandargli i dettagli per fax.

I giornali, intanto, pubblicano a puntate la telenovela delle mie dimissioni, delle rabbiose reazioni di Grazzini & C., della ben più moderata posizione di un altro consigliere dell'Ente e della RAI, che mi chiede di rientrare. Ma la pubblicazione di una dichiarazione congiunta di Michelangelo, Enrica e Wim: “non intendiamo aver più nulla a che fare con l'Ente Cinema e il Luce”, chiude definitivamente il discorso.

Nel giro di poche ore arriva a Parigi un fax di Cecchi Gori: ci sto. Non ha letto la sceneggiatura, non pone condizioni, chiede solo conferma del cast. Oltre a Malkovich e Marceau lavoreranno con Antonioni e Wenders: Fanny Ardant, Chiara Caselli, Irène Jacob, Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Vincent Perez, Jean Reno, Inès Sastre, Kim Rossi Stuart, Peter Weller. L'ufficio legale del Cecchi Gori Group invita a Roma Stéphane Tchaladjieff per la firma del contratto.

Di tutto questo lavoro nessuno sa niente. Nè i giornali, nè lo stesso Antonioni. Se tutto va bene, gli faremo una sorpresa, un regalo, in occasione del suo prossimo compleanno che cade nel pieno di EuropaCinema, il 29 settembre. Michelangelo, Enrica, Donata e Wim Wenders, Tonino Guerra, Stéphane e Philippe arrivano quel giorno a Viareggio. La sera andiamo tutti a cena per festeggiare «il caro amico Michele». Gli facciamo il regalo, gli diamo la notizia: è raggianti, felice come un adolescente. Poi lo portiamo al cinema Eden, giacché dopo cena vuole vedere un film. La sala è stracolma. Il pubblico, in piedi, lo saluta e lo applaude per un tempo interminabile. È un grande regalo anche per il festival e il suo pubblico straordinario. Il giorno dopo teniamo l'attesissima conferenza stampa, riveliamo il nome del produttore subentrato all'Istituto Luce. «Cecchi Gori salva Antonioni» titola a tutta pagina *l'Unità* il giorno successivo. Gli altri giornali non sono da meno.

Le riprese, naturalmente, sono state rinviate, con pesante aggravio di costi. Il 3 novembre, a Portofino, Michelangelo farà battere il primo ciak del suo nuovo film, con accanto a sé un Wenders

commosso quanto straordinariamente generoso. L'anno successivo, dopo l'emozionante anteprima di *Al di là delle nuvole* alla Mostra di Venezia, Antonioni è di nuovo a Viareggio, a festeggiare il suo compleanno ma questa volta con il suo film finito, come aveva promesso al pubblico di EuropaCinema 94. Che non a caso aveva ripubblicato il disegno di Michelangelo - realizzato per EuropaCinema 85, esattamente dieci anni prima - sul poster del festival a lui dedicato col motto: «Cento anni di cinema. L'anno di Antonioni».

La storia degli anni 94-95 di EuropaCinema non è particolarmente eccitante, a parte quel che si è fin qui narrato. Perduti gli sponsor per ragioni varie, a cominciare dalla forte recessione economica di quegli anni, diminuiti o rimasti immutati gli apporti finanziari degli enti pubblici, negli ultimi anni si è continuato a lavorare a Viareggio solo per onore di bandiera, e sostenuti fondamentalmente dal Comune. Ma vivendo questi anni - come abbiamo spiegato ai presidenti delle giurie che si sono succeduti nel tempo: André Delvaux nel '93, Ermanno Olmi nel '94, Ben Kingsley nel '95 - come anni di transizione in attesa di un rilancio non solo del festival ma del cinema europeo, sempre più povero, quantitativamente, di prodotti pur se molti di quei pochi sono spesso di altissimo livello. Gli stessi che noi presentiamo nella sezione «Film europei dell'anno» candidati al Premio Felix. Ma non è più tempo per le «anteprime assolute» da inserire nel concorso internazionale, giustamente già destinate, fin dal loro concepimento, ai tre grandi festival internazionali europei, Cannes, Venezia e Berlino. Con buona pace di tutti gli altri.

Come andrà non possiamo ancora saperlo (scriviamo prima del festival), ma lo sforzo per ritornare ad una dimensione medio-grande di EuropaCinema - la cui tredicesima edizione si svolgerà dal 28 settembre al 4 ottobre - è stato notevole. Aiutati in questo da un intervento finanziario finalmente significativo, per la prima volta in otto anni, dell'assessorato alla Cultura della Regione Toscana retto da qualche tempo da qualcuno che conosce bene le potenzialità del festival viareggino, Marialina Marcucci, neo-assessore e vicepresidente della Giunta regionale. E dal consueto supporto dell'amministrazione comunale, in particolare del sindaco Marco Costa e dell'assessore alla Cultura Anna Vittoria Bertuccelli. Un modo, questo, per ringraziarli tutti. Le condizioni di maggiore tranquillità economica rispetto al recente passato ci hanno permesso di inventare un programma un po' meno spartano che ci consente, ad un tempo, di rendere omaggio ad un Grande del cinema al quale il festival è dedicato con il motto «Cento anni di cinema. L'anno di Ingmar Bergman» e di avviare al contempo, in stretta collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, una complessa analisi di respiro quadriennale sulle radici europee del cinema americano.

Per il tributo a Bergman non abbiamo voluto ripetere anche a Viareggio l'ennesima retrospettiva dei suoi film. Abbiamo invece importato un'idea dei nostri amici del festival di Göteborg intitolata *Bergman's List*, che poi altro non è che un elenco di undici film scelti dal regista svedese fra quelli che, nella storia centenaria del cinema, hanno maggiormente influenzato, a suo parere, la sua opera. Per più particolareggiate notizie sulla lista di Bergman rinviamo al volumetto che, contemporaneamente a questo, pubblichiamo separatamente, con prefazione di Woody Allen e postfazione di Orio Caldiron. EuropaCinema 96 intende in questo modo ringraziare Bergman dei tanti anni dedicati, da presidente, alla European Film Academy che con noi collabora anche quest'anno mettendo a nostra disposizione i 20 migliori film europei dell'anno - dieci opere prime, dieci di autori già consolidati - che verranno giudicati da una giuria internazionale composta da sette eminenti personalità del cinema europeo presieduta dall'italiano Ettore Scola. E di ragioni perché EuropaCinema debba esser grata a Bergman ve ne sono ancora altre, che descriviamo nel libretto citato. Ci è parso infine doveroso realizzare un tributo dedicato ad un vivace quanto insolito regista e scrittore che quest'anno compie novanta anni: Mario Soldati, presentando sette dei suoi non moltissimi film.

Lo ammettiamo: avremmo voluto fare di più, molto di più in occasione dell'edizione della «svolta» quale vuol essere EuropaCinema 96. Ma i mezzi finanziari a nostra disposizione, più ampi di quelli del recente passato, sono ancora molto scarsi, meno di un quarto di quelli di cui dispone un festival bellissimo, e che noi molto amiamo, quale il festival del Cinema Giovani di Torino. Al prossimo anno.

Epilogo

Io ho il privilegio di svolgere un lavoro bellissimo, quello del vetrinista. Cioè di uno che allestisce vetrine nelle quali presentare film. Possibilmente belli, importanti, magari «alternativi» all'opprimente conformismo, vecchio e nuovo, spalmato su ogni cosa come un miele rancido e appiccicoso.

Vetrine da allestire per pubblici anonimi e vasti ma non per questo meno esigenti. Non è facile, non è stato mai facile. Ho cominciato a fare festival nel 1979, dopo averne sperimentati tanti vivendoli dall'altra parte della barricata, quella del cronista e del critico. Mestiere più facile e più sicuro di quello del vetrinista. Meno esposto alle critiche, anzi autore di critiche. Sovente ingiuste, spesso infondate, raramente utili a chi fa cinema. Perfino quando sono favorevoli. Negli anni, e con i nuovi arrivati, la critica cinematografica ha perso spessore. Spessore culturale. Così mi sembra. E rigore. Si è giunti al punto, da parte di taluni, di consigliare film «da vedere» e sconsigliare film «da non vedere» senza che essi stessi li abbiano visti. Si è più portati all'invettiva che all'analisi, al «citazionismo» (magari di se stessi in carenza di letture profonde che non siano le proprie «recensioni») più che alla ricerca delle fonti dell'altrui ispirazione creativa, al protagonismo critico più che alla comprensione dei complessi modi di produzione del «prodotto» film e del profondo travaglio interiore di chi li fa.

È facile tranciare giudizi in venti righe e in venti minuti dopo aver comodamente assistito a 90 minuti di proiezione in una comoda sala di un festival o della RAI, magari in bassa frequenza. L'ho fatto anch'io per anni, dunque lo so. Non rinnego nulla e non accuso nessuno. Non sono un pentito. Constato. Ma ho smesso di «recensire» quando ho cominciato a organizzare festival, a scegliere film, a stabilire programmi, a impostare strategie culturali di medio e lungo respiro. E quando ho cominciato a fare film. Tutte attività criticabili, nel senso che sono passibili di critica. C'è dunque un conflitto d'interessi se si vuoi fare al tempo stesso il vetrinista e il critico. Si è fatalmente soggetti a subire e a esercitare ricatti. Nel migliore dei casi, favoritismi. E la libertà di scelta e l'indipendenza culturale e del vetrinista e del critico vanno a farsi benedire. Ossia gli unici requisiti seri richiesti per esercitare l'un mestiere o l'altro.

Se il mestiere è quello del direttore di festival, i requisiti richiesti sono ancora altri. Di più, intendo. Per cominciare, una conoscenza profonda di quel di cui ci si occupa. Ovvio. Elementare. Lo è meno la capacità di far di conto, il cosiddetto controllo di gestione. Puoi realizzare certi programmi solo se disponi di certi mezzi che devi comunque saper proporzionare ai progetti. Controllando permanentemente la spesa. Non è difficile, è noioso. La cosa più difficile di tutte è mantenere rapporti accettabili con i «committenti», che si presentano generalmente con le sembianze di amministratori di enti pubblici. Non è necessario prostrarsi loro dinanzi come tappetini, come fanno tanti e come è sconsigliabile. Oltre tutto ne va dell'orgoglio. Basta evitare le fumisterie e andare sul concreto, in un rapporto di parità se necessario imposta, ma con intelligenza, per battere i protagonismi dei politici, degli amministratori pubblici. Molti dei quali sono convinti che le attività culturali abbiano attinenza stretta con le possibilità della loro prossima rielezione. In questi frangenti può essere necessaria la guerriglia, e quando proprio non capiscono serve la battaglia in campo aperto che comporta però il rischio di trasformarsi in guerra generalizzata. In tal caso si deve essere preparati anche a perire. Ciò che generalmente accade. Vincono quasi sempre gli arroganti.

Una volta un critico autorevole che benevolmente raccontava le mie imprese di vetrinista in occasione di un dibattito pubblico sul sempre precario futuro di EuropaCinema sostenne che, dopo la mia morte, le autorità avrebbero dovuto affiggere una lapide sulla parete di un cinema con su scritto: «Visse combattendo». Bontà sua. In diciassette anni di festival vissuti pericolosamente, di combattimenti ne ho affrontati tanti e ora risento della stanchezza. È vero che se non combatto muoio, ma vorrei correre il rischio. Sono arrivato ad organizzare quattro diversi festival in un solo anno. Una esagerazione. Ma avevano tutti una caratteristica: non li avevo ereditati da nessuno, li avevo creati dal nulla, come dal nulla ho ideato un altro festival che però non dirigerò, quello di Strasburgo, la cui prima edizione avrà luogo nel novembre '96. Mi è costato molti mesi di lavoro metterlo in piedi, decine di incontri ai più alti livelli del Parlamento europeo e dell'Unione Europea. Mi sono addirittura trasferito a

vivere a Parigi per poterlo fare al meglio. A dirigerlo, insieme a me, avevo chiamato Wim Wenders e Pierre-Henri Deleau, direttore della Quinzaine a Cannes. Per un grande Forum del cinema europeo mi sembrava giusta una direzione multinazionale affidata ad un tedesco, un francese e un italiano. Entrambi avevano accettato subito il mio invito e con me avevano partecipato a varie riunioni a Strasburgo, Parigi, Bruxelles. Poi Deleau si è fatto prendere la mano dalle sue ambizioni e dallo sciovinismo tipico di certi francesi, e con metodi suoi - non dei più corretti - ha «eliminato» Wenders e me. Non ho sempre combattuto per vincere dunque, al contrario. E si possono anche regalare le idee, soprattutto quando sono buone: c'è sempre qualcuno (m'è accaduto altre volte) disposto ad afferrare al volo la tua creatività. Che è poi, in fondo, il requisito essenziale che si richiede ad un organizzatore di cultura.

Non intendo smettere di fare festival, al contrario. Ma mi piacerebbe che altri, magari più giovani, si occupassero, a parte quello artistico e progettuale, di tutti gli altri aspetti, alla lunga logoranti, legati alla loro organizzazione: ricerca dei finanziamenti, contatti con le amministrazioni pubbliche e con gli sponsor privati, «controllo di gestione», preventivi, rendiconti ecc. Non è solo stanchezza. È consapevolezza dello spreco. Spreco di energie, di tempo, di salute, di denaro, di letture mancate o incomplete, di vacanze sempre saltate. E di affetti. La frenesia di fare, di fare festival in questo modo forsennato, ha duramente provato anche le mie compagne di vita di questi ultimi diciassette anni. Le ho perdute o mi sono perduto. Ora vorrei ritrovare una solidarietà di destino, come direbbe Marguerite Yourcenar. Non è facile ma non è impossibile. Basta decidere di cambiare. Credo infatti di esser giunto all'epilogo di un'esaltante e faticosa e solitaria avventura culturale (solo in parte qui narrata) durata troppo a lungo e che ha avuto tanti nomi: MystFest, EuropaCinema, Premio Solinas, Palm Springs, Strasburgo eccetera. È il momento di voltare pagina: senza aspettare il colpo di grazia.

Fregene, 15 luglio 1996