

Inventare il vero. Il rischio del reale nel nuovo cinema italiano

Giovanna Taviani

1. Da qualche tempo sembra che il cinema italiano stia attraversando una fase nuova, ormai fuori da quel clima di disincanto critico e di scolamento dalla realtà che ha caratterizzato i nostri ultimi decenni. La presente inchiesta nasce dal desiderio di verificare questa sensazione; in primo luogo l'idea di un ritorno alla realtà – che il postmoderno dava per estinta – e ad uno sguardo nuovo, volto a raccontare la storia del nostro paese. Con una premessa: nel cinema, a differenza che nella letteratura, non vi è stato un dibattito teorico sul postmoderno; o, meglio, il postmoderno, come ideologia e come dominante culturale, non è mai esistito. Parlare di ritorno alla realtà significa solo tentare di registrare un cambiamento di clima culturale; prendere atto di una nuova istanza realistica, nella scelta dei soggetti, nel linguaggio, nel modo di concepire il cinema, dopo anni di autoreferenzialità e di evasione dal mondo. Una nuova istanza realistica che non ha niente a che vedere con il ritorno ad un approccio mimetico e naturalistico nei confronti del reale. Il realismo è la forma artistica della verità, dichiarava già Rossellini; e quando anni più tardi Pasolini affermava di amare più la realtà che la verità, Fortini gli ricordava che l'interpretazione è già nella rappresentazione e che il dovere di chi riceve la realtà è, appunto, interpretarla, mutarla in verità. Come a dire che la verità non è mai verosimile e che la scelta di come inquadrare un ritaglio di realtà implica già in sé un lavoro di interpretazione, che non può che trasformarla e, in ultimo, reinventarla.¹

In questa direzione va interpretata la scelta del titolo *La realtà torna al cinema*, anziché *Il cinema torna alla realtà*; ad indicare il passaggio preciso – e sempre mediato – ad un linguaggio specifico, quello cinematografico, opposto a quello standardizzato dei *reality-tv*, che, invadendo la real-

1 Sul rapporto tra realtà e finzione, simulazione e mimesi dopo l'undici settembre, si veda S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma 2002.

tà, hanno paradossalmente allontanato la verità, rovesciandola in menzogna. La realtà torna al cinema attraverso il filtro dell'occhio cinematografico; e, nel tornarvi, si trasfigura, si interiorizza, si fa metaforica; talvolta visionaria. In una parola, cinematografica.

Da questa nuova sete di realtà riparte il cinema italiano. Si tratta di una generazione di cineasti che, attraverso i film di finzione e i film documentari, torna a raccontare la realtà storica, politica e sociale dell'Italia attraverso una molteplicità di sguardi e di stili. Alcuni titoli: *Tornando a casa* di Vincenzo Marra (uscito poco dopo l'undici settembre 2001, può essere considerato come spartiacque per un cinema ormai fuori dalla postmodernità), poi *Vento di Terra* (2004), e ultimo *L'ora di punta*, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2007 (tra i documentari recenti, *L'udienza è aperta*, incentrato sui rapporti tra camorra e magistratura); *Velocità massima* di Daniele Vicari (2002), poi *L'orizzonte degli eventi* (2006) e oggi *Il mio paese*, Premio David Donatello 2007 come miglior documentario (in preparazione il film *Il passato è una terra straniera* tratto dal romanzo di Carofiglio); *L'uomo in più* di Paolo Sorrentino (2001), *Le conseguenze dell'amore* (2005) e in seguito *L'amico di famiglia* (in uscita *Il divo*, sulla figura di Giulio Andreotti); *Saimir* di Francesco Munzi (in uscita *Il resto della notte*, ispirato al romanzo *A sangue freddo* di Truman Capote) e *Private* di Saverio Costanzo (autore del più recente *In memoria di me* e del film documentario *Auschwitz*): due esordi importanti del 2004; *Respiro* di Emanuele Crialesi (2002), poi *Nuovomondo* (2006); *A casa nostra* di Francesca Comencini (2006), radiografia della Milano di oggi, e *In fabbrica*, vincitore Premio CIPPUTI 2007 come miglior documentario al Torino Film Festival – tra i documentari precedenti, *Carlo Giuliani, ragazzo* e *Mi piace lavorare (Mobbing)* –; oltre, ovviamente, al Garrone di *Terra di mezzo*, *Estate romana*, *L'imbalsamatore*, *Primo amore* e, in uscita, con la collaborazione alla sceneggiatura di Massimo Gaudioso, *Gomorra* dal romanzo di Saviano.²

Sono solo alcuni esempi estrapolati dal vasto panorama della cinematografia emergente, che rivelano già nei titoli una novità rispetto alla precedente generazione: ai cocomeri e i tulipani di tanto cinema intimistico, ripiegato su se stesso entro i confini delle proprie mura domestiche, si oppongono ora paesi, lavoro, mondi, fabbriche, albanesi, uomini. In tutti si sente forte il desiderio, quasi viscerale, di uscire dal nichilismo morbido che ha caratterizzato gli anni Ottanta e Novanta; di portare l'occhio della macchina da presa lontano dai bagliori delle vetrine e dal chiasso della società dello spettacolo, per riscoprire il grigio-

Inventare il vero.
Il rischio
del reale
nel nuovo
cinema italiano

2 Per una mappa articolata del nuovo cinema italiano, si rimanda a *La meglio gioventù. Nuovo Cinema Italiano 2000-2006*, a cura di V. Zagarrìo, Marsilio, Venezia 2006.

re delle periferie, il male che si annida fuori e dentro le case, l'esistenza di popolazioni altre – albanesi, macedoni, maghrebini –, che rappresentano da sempre il rimosso del nostro cinema. Non hanno forse, o non ancora, un linguaggio in comune. Ma sentono il bisogno di confrontarsi tra loro e con il loro passato e di tornare ad una precisa verifica della realtà; di fuoriuscire dal privato per raccontare l'oggi. Se Marra parla di urgenza attuale come unico motore possibile per le proprie storie, Crialesi immagina il presente come un cammino inevitabile da percorrere, in una strada di cui non si intravede la fine. E viene in mente quella *Strada Provinciale Tre* dell'ultimo romanzo di Simona Vinci, dove la corsa di una donna lungo una provinciale del nord serve come pretesto narrativo per muovere lo sguardo sullo sfondo e tornare a fare luce sulle macerie del nostro Belpaese.

2. Nata nel corso degli anni Sessanta e Settanta, è una generazione che ha vissuto sulla propria pelle lo strappo tra cultura e storia, tra arte e destino, per dirla con Debenedetti, consumatasi a partire dagli anni di piombo, quando il legame tra cinema e realtà, tra giovani e storia si spezza. Ha inizio lì quel lungo periodo di derealizzazione della realtà che arriverà sino alle soglie del 2000. Sono gli anni del pensiero unico e del crollo delle ideologie. Il cinema smette di interrogare il presente, abbandona le utopie dei padri, passa dal noi all'io: i giovani di *Ecce bombo*, film uscito, non a caso, nell'anno del sequestro Moro, si muovono sempre in gruppo, ma in realtà sono soli; e quando vanno ad Ostia a veder spuntare l'alba, il sole spunta alle loro spalle, privandoli per sempre di un avvenire. Con gli anni Ottanta e Novanta, gli anni della fuga e dell'oblio, siamo già in un orizzonte postmoderno. Niente sembra più accadere. Tutto si allontana in un lungo *sciopero degli eventi* senza storia né conflitti: il "migliore" dei mondi possibili. Il cinema opta per l'elusione del tragico, il ripiegamento nella sfera privata degli affetti, il rifugio nella commedia sentimentale: smette di dialogare con la storia del proprio paese. In realtà, sotto i riflettori, il mondo continua a tremare e i falsi equilibri si spezzano. I trentenni in fuga di Salvatore (*Mediterraneo*, 1991), i candidi qualunque di Virzì (*Ferie d'agosto*, 1995), fino agli eterni adolescenti dell' *Ultimo bacio* (2000) rappresentano bene quegli anni. Mentre a Berlino crollava il muro e in Italia il PCI cambiava nome, lasciando molti giovani orfani di un passato, i figli interrompevano il rapporto con i padri e sceglievano la strada dell'oblio, che, come scriveva Fortini, è il più spietato strumento di controllo in mano al potere. Sublimato esteticamente, il dolore era divenuto ovvio, si era metabolizzato, e aveva cancellato anche il senso di un'alterità possibile: «cambiare il mondo, cambiare la gente, io non ci credo, io rimango qui», confessa, dalla sua bella isola greca, il disertore Cederna alla fine di *Mediterraneo*, film dedicato «a tutti quelli che



fuggono». Se, alle soglie dei Novanta, con *Palombella rossa*, Moretti metteva in scena in un'inquietante allegoria la perdita della memoria e la fine delle differenze; allo scoccare del terzo millennio Muccino trasformava quella allegoria in realtà, fissando, senza pena né dolore, il volto dei nuovi trentenni italiani: giovani senza più memoria né futuro, anestetizzati alla sofferenza, incapaci di avere altro orizzonte se non l'atroce normalità della coppia borghese.

Poi però le cose sono cambiate. Le stragi della seconda Guerra del Golfo e delle Torri Gemelle – punte di iceberg che affondano molto indietro nel tempo – hanno smascherato la falsa ideologia post-modernista della fine della Storia e hanno riportato alla luce, con violenza, le contraddizioni del mondo. Il nero che stava al di là dei vetri opachi della città postmoderna si è all'improvviso rivelato; è penetrato al nostro interno, inaspettatamente, obbligandoci alla presa di posizione, al ricordo, alla scelta. Il cinema (e la letteratura) torna ad affrontare senza pudori il tema della morte e del dolore, a lungo rimossi dalla cultura occidentale, demolendo così i due assunti centrali del post-modernismo: la metabolizzazione dell'orrore e l'anestetizzazione delle emozioni. Una settimana dopo l'attentato dell'11 settembre, Franzen scrive un articolo sul «New Yorker» intitolato *Da molti anni ho un incubo ricorrente che riguarda la fine del mondo*. L'attesa euforica della catastrofe, che aveva caratterizzato gli anni Novanta, si volge in dolore silente: siamo entrati in un mondo di paura e precarietà; non siamo più invulnerabili. Franzen non è uno scrittore apocalittico: per l'autore delle *Correzioni* la tragedia è reale e si verifica ogni giorno nella quotidianità. Parole simili usa DeLillo a due mesi dall'attentato, in un articolo dal titolo *Tra le rovine del futuro. Riflessioni sul terrore e il lutto all'ombra di settembre*. Dopo aver concepito romanzi come *Libra* o *Rumore bianco*, dove la finzione era realtà e la realtà finzione, e dove i protagonisti, imperturbabili sotto le nubi tossiche, continuavano nei loro rituali acquisti al supermarket, lo scrittore pone ora l'accento – da *Underworld* all'ultimo *L'uomo che cade* – sul rapporto tra etica ed estetica, tra finzione e realtà, per distogliere gli occhi dallo schermo e guardare fuori dalla finestra.³ Il mondo artefatto della *fiction* cede il passo alla gelida brutalità dell'esperienza; l'euforia dell'apocalisse, al silenzio di una tragedia umana. Film come *The Matrix*, *The Truman Show*, ma anche *L'inferno di cristallo*, *Fuga da New York*, *Independence Day* cedono il passo alle *In-*

Inventare il vero.
Il rischio
del reale
nel nuovo
cinema italiano

3 Per un'analisi approfondita di *Underworld* di DeLillo, si rimanda all'ultimo capitolo del libro di F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007 (pp. 318-366), che così scrive: «Eppure, questa ciclica interrogazione sul *là fuori* – sulla violenza, il sangue, la guerra, la morte, il sesso, il desiderio, la vita, la storia, la testa di Kennedy devastata dallo sparo – è un segno di resistenza di DeLillo alla liquidazione dei referenti. Non è un caso che alla fine, nel cyberspazio, la narrazione ruoti alla seconda persona e inviti il narratario (personaggio, navigatore, lettore) a distogliere gli occhi dallo schermo e a guardare fuori dalla finestra...» (*ivi*, p. 350).

visioni barbariche di Denys Arcand o alla *25^a ora* di Spike Lee, che inchioda lo sguardo sul cantiere di *Ground Zero*, luogo del lutto e del ricordo. Tutti modi per dire che, con il crollo delle Torri Gemelle, il postmoderno è davvero alle nostre spalle.⁴

Basta tutto questo per parlare di ritorno alla realtà? I registi interpellati nell'inchiesta sembrano concordi nel negare il ritorno ad un nuovo neorealismo italiano, in un contesto storico come l'attuale società dello spettacolo, dove il linguaggio del potere e il potere del linguaggio sono diventati una cosa sola. Vi è addirittura chi, come il regista di *Nuovomondo*, afferma di voler «fuggire la realtà come si fugge la peste»; o chi, come Costanzo, parla di una «visione obliqua» che il cinema deve saper fornire. Eppure, con altrettanta chiarezza, ciascuno di loro opta per un cinema che non può che nascere da una nuova presa sulla realtà – guardare la realtà e fare cinema coincidono, risponde Guido Chiesa –; da un commercio continuo con il mondo circostante, che viene riplasmato, ridetto, riscritto, per rivelare altro e svelare aspetti anche segreti del nostro quotidiano. «Raccontare una storia è una scelta politica», dichiara ancora Costanzo, che vede nel cinema una «sentinella della società». Torna insomma in primo piano la grande questione del realismo come modo personale, soggettivo, plurale, di comprendere e di interpretare la realtà. Non è un caso che, nel suo ultimo libro dedicato al rapporto, ambiguo e paradossale, tra letteratura e realtà, Federico Bertoni ponga come fine ultimo della scrittura realista – da Cervantes a Balzac, da Flaubert a Maupassant, fino a DeLillo – una nuova «ermeneutica del mondo», dove il realismo si pone sostanzialmente come una forma di interrogazione dell'esperienza, ormai fuori dal gioco citazionistico del postmoderno. «L'estetica postmodernista – scrive Bertoni – nelle sue varie ed eterogenee articolazioni, ha tentato di aggirare o di mettere definitivamente in soffitta il problema millenario della *mimesis*, concetto sostanzialmente non pertinente per un'idea di letteratura fondata su categorie e procedimenti come l'artificio, il gioco, il citazionismo, l'autoreferenzialità, la parodia, la contaminazione tra letteratura 'alta' e 'bassa', l'ibridazione tra diversi generi, codici e *media* espressivi».⁵

Il che dice di un cambiamento forte all'interno del nostro paese, che riguarda prima di tutto una questione preliminare: perché si fa un film e che rapporto vi è tra me e il mondo che mi circonda. Ma riguarda anche, più in generale, una nuova strategia dell'impegno e del ruolo dell'intellettuale, che, ormai fuori da certe ambiguità ideologiche del postmoderno (come la proclamata liquidazione dei referenti descritta

4 Sul crollo delle Torri Gemelle come crollo dell'ideologia postmodernista nella cultura americana di inizio millennio, si rimanda a M. Belpoliti, *Crolli*, Einaudi, Torino 2005.

5 Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 304.

da Baudrillard), torna a chiedere al cinema di dirci qualcosa sulla vita e sul nostro destino nel mondo. Se Crialese immagina il regista come un esploratore chiuso in una navicella spaziale da cui guardare fuori, Munzi parla di uno sguardo finalmente riconciliatosi con la realtà, di pari passo con la Comencini, che insofferente nei confronti della «psicologizzazione a oltranza di tutti gli accadimenti della vita delle persone», augura al cinema italiano di «aprire la finestra» per tornare ad assumersi il «rischio del reale».⁶

3. Dal punto di vista dei temi e del linguaggio, la prima caratteristica comune di questa nuova ondata di cineasti è un ritorno alla realtà intesa come “esperienza vissuta”. A questo proposito, è interessante notare come anche uno studioso di impostazione semiologica quale Francesco Casetti torni a porre l’esperienza come nuovo orizzonte cui riportare lo sguardo cinematografico – il vero occhio del Novecento –, in una nuova prospettiva dove il cinema fuoriesce dal regno autoreferenziale dei segni e dove i film assumono il ruolo decisivo di «nodi di circuiti di discorsi sociali».⁷

La maggior parte di loro proviene dal documentario e riversa nel proprio modo di fare cinema un’“idea documentaria” del mondo.⁸ Il che spiega anche la rinascita del documentario come genere, che non ha niente a che vedere con il reportage o con una passiva registrazione dei fatti, ma si pone, nei casi migliori, come reinvenzione e ricostruzione della realtà attraverso uno sguardo soggettivo. Si può (si deve) stare addosso alla realtà – prerogativa zavattiniana che il film documentario riesce in sé a fare propria – raccontando una storia, attraverso uno sguardo personale che non esclude il ricorso all’ibridazione dei generi. È quel che fa, ad esempio, in campo letterario, uno scrittore come Roberto Saviano, che, di pari passo con le nuove tendenze documentaristiche del cinema, compie un viaggio nel mondo della camorra sulla sella del proprio motorino, miscelando romanzo e saggismo, inchiesta e giallo; o un regista come Daniele Vicari, che torna al documentario con *Il mio paese*, prendendo spunto da Ivens e dal film, al tempo censurato, *L’Italia non è un*

Inventare il vero.
Il rischio
del reale
nel nuovo
cinema italiano

6 Sul «rischio del reale» nel film di finzione come nel film documentario, si rimanda a J. Louis Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l’innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006.

7 Cfr. F. Casetti, *L’occhio del Novecento. Cinema esperienza e modernità*, Bompiani, Milano 2005. Ma sul ritorno all’esperienza quotidiana come motore della narrazione letteraria, oltre che cinematografica, si veda anche P. Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Mondadori, Milano 2000.

8 Cfr. M. Bertozzi, *L’idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2003. Negli ultimi tempi la bibliografia dedicata al genere del documentario ha subito un’impennata. Tra gli studi più recenti si vedano almeno B. Nichols, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006 e A. Giannarelli-S. Savorelli, *Il film documentario. Forme, tecniche e processo produttivo*, Dino Audino, Roma 2007.

paese povero (1962). Ripercorrendo all'inverso, da sud a nord, il cammino di uno dei padri fondatori del genere, Vicari s'imbarca su un pullman diretto a Monaco assieme ad un gruppo di lavoratori pendolari, per capire in prima persona cosa è diventato oggi, a distanza di anni, il mondo del lavoro. *Il mio paese*, appunto; il cui titolo, zavattiniano, mette in luce l'esigenza di un nuovo sguardo, che, miscelando cronaca del presente a frammenti di vita personale, vuole riappropriarsi di ciò che gli sta attorno senza perdere il coraggio di dire io. In entrambi i casi ad imporsi con forza è l'intento etico di tornare a sporcarsi le mani ed incidere sulla realtà, perché, come scrive lo stesso Saviano, i gesti conoscono un'elasticità che i giudizi etici ignorano.⁹

Se il documentario si riversa nella *fiction*, la *fiction* si riversa nel documentario, in una mistione di generi e di forme, che rinnova il cinema con una dirompente forza espressiva (il caso *Departed* di De Palma, che mette insieme realtà dure e *fiction*, ne è solo un esempio). Di qui la riscoperta del dialetto e di attori non professionisti nel nuovo cinema italiano, che sempre più spesso ricorre a sottotitoli pur di non tradire l'autenticità della storia. Se Marra si trasferisce per giorni in un'imbarcazione di pescatori procidani, per seguirne in tempo reale la fatica delle notti per mare (*Tornando a casa*), Munzi assume il punto di vista di un immigrato albanese, *Saimir*, e ne ripercorre dall'interno le tappe difficili del rapporto conflittuale con il padre. Tornare a un'idea documentaria del mondo – e del cinema –, significa anche tornare a raccontare storie in cui ciascuno possa riconoscersi. La maggior parte dei nuovi film italiani mette spesso in scena storie di giovani solitari, sradicati, in distonia nei confronti della realtà, che, ad un certo punto della loro vita, sono costretti a scegliere; e a condurli al baratro dell'esistenza è, appunto, un evento iscritto in un orizzonte umano esperibile e condivisibile: l'incontro con l'altro, un conflitto con il padre, un fallimento professionale. Stefano (*Velocità massima*), Franco (*Tornando a casa*), *Saimir*, Antonio Pisapia (*L'uomo in più*), i siciliani in partenza per le Americhe (*Nuovomondo*), sono personaggi in carne ed ossa, non più fittizi o di carta, e le ferite che portano dentro sono ancora visibili sulla loro pelle. Appartengono ad un mondo vero – risultato, spesso, di un'esperienza diretta da parte degli autori – e ad una spietata quotidianità del fallimento che mina dall'interno l'ovattato mondo dei microdrammi adolescenziali e l'artefatta vetrina della società dello spettacolo, per lungo tempo scenari del cinema

9 «Avevo deciso di seguire quello che stava per accadere a Secondigliano. Più Pasquale segnalava la pericolosità della situazione, più mi convincevo che non era possibile non tentare di comprendere gli elementi del disastro. E comprendere significava almeno farne parte. Non c'è scelta, e non credo vi fosse altro modo per capire le cose. La neutralità e la distanza oggettiva sono luoghi che non sono mai riuscito a trovare»: R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006, p. 86.

italiano. Vinti, perdenti, sono personaggi che si possono incontrare per strada e che parlano di storie in cui ciascuno, in qualche modo, può riconoscersi. Se *Tornando a casa* nasce dall'incontro diretto con i pescatori di Procida – «volevo fare un film con loro; non su di loro» dichiara spesso nelle sue interviste Vincenzo Marra –, *Saimir* trae ispirazione da un'autentica esperienza sul campo, a contatto per mesi con i nomadi delle periferie romane.

Il vedere, il testimoniare, il documentare rientrano a far parte dell'immaginario e della gerarchia dei valori della comunità. E questo nega il primo grande assunto del postmoderno: la fine dell'esperienza e l'annullamento della realtà in finzione. D'altra parte, la crisi dell'idea postmoderna della scomparsa del referente e della riduzione del mondo a puri segni è ormai un fatto assodato in tutte le discipline umanistiche: «una tensione del genere – spiega Paolo Jedlowski nell'ambito di un Convegno di sociologi svoltosi recentemente ad Urbino – mi sembra oggi animare anche la sociologia. Non si tratta di dimenticare quanto ogni percezione della realtà, anche la più scientifica, sia in fin dei conti mediata da categorie, da linguaggi, dagli strumenti che adoperiamo per osservarla: dimenticarlo significherebbe solo tornare alla cattiva epistemologia del positivismo. Si tratta però di non limitarsi a parlare delle nostre parole: bensì di usarle con cura per la loro capacità – limitata, ma pur tuttavia dotata di una qualche efficacia – di far segno anche a ciò che parola non è (ivi compresi gli effetti stessi delle nostre parole)».¹⁰ Il reale c'è e costringe a fare i conti con le cose, non solo con le parole. Di qui riparte il cinema italiano, che, attraverso “storie vere inventate”, per riprendere il grande monito di Balzac – “inventare il vero” –, torna all'esperienza reale per costruirvi sopra nuove narrazioni.

4. Polifonia dei punti di vista, linearità della storia, e visualizzazione spazio-temporale della vicenda: queste le caratteristiche che sembrano accomunare, nelle differenze, i film del nuovo cinema italiano. Il tempo rallenta, lo spazio avanza in primo piano, l'occhio riscopre il valore dell'autenticità storica e geografica dei luoghi. D'altra parte, il gusto per la tipicità sociale degli ambienti e dei personaggi è una delle caratteristiche che Auerbach pone alla base del grande filone del realismo occidentale, da sempre incentrato sul senso della vita quotidiana e dei suoi momenti comuni. Cambiano i canoni di rappresentazione, cambiano i modelli di riferimento. L'ultima generazione di cineasti torna ad interrogarsi sul valore del realismo e del grande cinema del dopoguerra. Rilegge De Sica e Visconti attraverso Antonioni, ma anche attraverso Bresson e i Darden-

Inventare il vero.
Il rischio
del reale
nel nuovo
cinema italiano

10 Cfr. P. Jedlowski, *Di cosa parliamo quando parliamo di cultura*, intervento al Convegno A.I.S. *Capire le differenze: integrazione e conflitto nella società del XXI secolo*, Urbino, 13-15 settembre 2007.

ne; torna a Rossellini, attraverso Scorsese e il primo Pasolini. Se Gaudio, insieme a Garrone, dichiara di essersi ispirato alla struttura corale di *Paisà* per scrivere la sceneggiatura di *Gomorra*, Crialese si sente simile a De Sica, Rossellini e Visconti come un «figlio somiglia al padre»; se Munzi sceglie l'autore di *Germania anno zero* come assoluto modello esistenziale, oltre che cinematografico, Francesca Comencini vede nel regista di *Stromboli* e di *Viaggio in Italia* una persistente attualità e sottolinea come «sempre nuove [siano] le sue declinazioni della realtà». Riallacciando il filo con i Padri, a lungo rifiutati o rimossi dalle generazioni più giovani, la macchina da presa torna ad indagare sui crolli dell'esistenza quotidiana e sull'estraneità sociale che regola, da sempre, il rapporto tra l'io e l'altro, per porre in evidenza un problema oggi più che mai attuale: chi sono io rispetto a quello che ho intorno. In questo senso si potrebbe dire che il nuovo cinema italiano si caratterizza per la tendenza a “prendere tempo”: la storia viene relegata sullo sfondo, per dar modo alla macchina da presa di esplorare e riscoprire una realtà a lungo dimenticata. I paesaggi entrano a far parte della vicenda; diventano personaggi: dalle strade squadrate di Latina ne *L'amico di famiglia*, alla terra brulla solcata dai piedi degli emigranti in *Nuovomondo*, alle ampie vallate del Gran Sasso, riprese in larghissimi totali, entro cui si muove, piccolo, il protagonista dell'*Orizzonte degli eventi*.

Ancora una volta siamo ben lontani dal ritorno ad un neorealismo naturalistico di tipo bozzettistico. Non vi è niente di più diverso da un film di Garrone, Crialese, o Sorrentino, di un film di Marco Risi, per fare solo un esempio di quel che è stato definito il “neo-neorealismo” italiano degli Ottanta-Novanta. E, anche questa volta, la differenza sta nella nuova forza del linguaggio. Si prendono degli elementi realistici – un fatto di cronaca, una storia di clandestinità, un giro di malaffare – e li s'immettono in un contesto linguistico fortemente connotato a livello espressivo: il gusto per il *décor* dell'inquadratura in Sorrentino; il ricorso ad un montaggio serrato e contrappuntistico in Vicari; l'uso straniante della colonna sonora in Marra, che allontana l'*hic et nunc* del presente e trasforma, a poco a poco, il rumore di fondo dei motori in un rimbombo straniante – una metafisica dello strazio e della fatica umana –, dicono di un approccio nuovo e non naturalistico alla rappresentazione dei fatti. Stare addosso alla realtà, spalancare l'occhio della cinepresa sulle cose, significa anche rivivere quella realtà – e quegli spazi – attraverso una propria, viscerale soggettività e trasfigurarla in modo epico, metafisico o surreale. Significa esplorare il reale, ma anche le sue crepe, le sue interruzioni; indagare sotto la realtà e rivelarne l'assurdo, nei bagliori improvvisi del rimosso. Si pensi ai vuoti metafisici di Sorrentino o alla Sicilia mitologica di Crialese: apologhi che trascendono il quotidiano, per farsi epifanici. Ma si pensi anche agli interni teatrali scelti da Costanzo in *Pri-*

vate, per mettere in scena il conflitto tra una famiglia palestinese e i soldati israeliani; o a *Saimir* di Munzi, che parte dall'Albania e dagli squallidi litorali laziali per innestarvi sopra un dramma edipico da tragedia greca, in una personale visione del mondo dove sacro e profano vanno di pari passo; dove l'attualità si trasfigura in metafora o in parabola dell'essere umano. Il realismo, se c'è, è straniato, raggelato, pietrificato. Una macchina da presa ferma, fissa, si oppone alla frantumazione postmoderna; trattiene l'immagine e osserva gli eventi in lunghe sequenze interrotte da improvvisi tagli di montaggio decisi. Contro un orizzonte temporale a scatti, il tempo si umanizza, si fa tragitto, percorso, per un nuovo «realismo allegorico» (la definizione è di Crialese).

E qui arriviamo ad un'altra caratteristica stilistico-formale: il recupero di una distanza critica e di uno sguardo non riconciliato sul mondo. Contro l'altro grande assunto del post-modernismo, l'abolizione della distanza critica a favore di un'immersione totale e indolore nel presente, la macchina da presa di Munzi, Marra, Costanzo, Garrone segue i personaggi da lontano; li distanzia da sé, collocandoli nel grandioso – o nel misero – scenario umano, per ripiombare improvvisa alle loro spalle, senza mai perdere la vigilanza di un personale sguardo sulle cose. Pedinare i personaggi o mettersi a distanza, non avvicinarsi più di tanto, significa anche porre l'accento su un proprio punto di vista, aperto e problematico, che scava in profondità e induce alla riflessione. Dietro le storie di Max, di Bajram, di Saimir, Vincenzo, lo spettatore avverte la presenza della macchina da presa, sente il respiro dell'operatore, il suo battito del polso. L'autore sta addosso ai personaggi, ma non vi s'immerge; li incalza in avanti o li sospinge all'indietro mentre si dimenano nella trappola sociale dell'esistenza. Il che non significa mancanza d'emozioni o gelida osservazione dei fatti. Distanza critica significa, al contrario, allontanarsi dagli eventi per poterli comprendere meglio, al di fuori delle ragioni private dell'io; distaccarsi dai singoli punti di vista e approdare ad un'ottica comune che garantisca una verità al di sopra delle parti: quella di un dramma cui si partecipa coralmente; di una pietà o di un giudizio che è possibile condividere. Lo sguardo che segue Saimir e i suoi compagni fare irruzione in una villa per svaligiarla, e osserva da lontano, in montaggio alternato, il tuffo in piscina di chi scopre per la prima volta la freschezza dell'acqua e la malattia del corpo di chi soffre, appartato, le pene della vecchietta, dice di una partecipazione e di una pietà nei confronti di un mondo dove da una parte si vive e dall'altra si muore. Distanza critica significa, allora, anche recupero di uno sguardo ermeneutico e conoscitivo, che buchi a distanza la realtà reificata dei rapporti sociali e ridia senso alle cose, come fa il giovane Claudio alla fine di *Velocità massima* di Daniele Vicari, quando smonta e rimonta i pezzi del motore in segno di ribellione nei confronti del proprio capo. Contro il «declino

Inventare il vero.
Il rischio
del reale
nel nuovo
cinema italiano

dell'affetto» e il «sublime isterico», intesi, nell'accezione jamesoniana, come fine dell'emotività e della profondità, che hanno dominato, incontrastati, negli anni del postmoderno (si pensi alla macchina da presa "isterica" di Muccino: se la si ferma, tutto crolla), si torna insomma a proporre una percezione straniata del male, che assume un significato etico, non più estetico. Se prima la realtà veniva ripulita, sublimata, derealizzata attraverso il culto eccessivo della forma, adesso la forma nasce da dentro; diventa, come diceva Adorno, contenuto sedimentato.

5. Sul piano dei soggetti e dei generi, e qui arriviamo all'ultimo punto, si assiste infine ad un recupero dei generi forti del cinema tradizionale: dramma, tragedia, giallo, *thriller* – ma rivissuto dall'interno in chiave psicologica ed esistenziale –, e commedia – una commedia connotata in senso sociale, che torna a parlare di vita e di morte –. Se è vero che la maggior parte dei cineasti intervistati dichiara un sostanziale disinteresse per il genere, è vero anche che i loro film tornano ad attingere ai codici fondamentali dei grandi generi cinematografici. Se Munzi, dietro il modello Scorsese, pone al centro delle sue storie il romanzo inchiesta tipico del *New Journalism* americano, incentrato sulla perdita dell'innocenza e il conflitto con la società; Sorrentino guarda all'esistenza come ad una farsa grottesca dai toni amari; mentre Vicari scruta dentro l'uomo per costringerlo a dolorosi percorsi di formazione alla rovescia, pena la perdita dell'io e delle certezze. Eppure, qui la novità è lo scarto rispetto al cinema precedente, il genere viene utilizzato, in modo personale ed autoriale, come strumento per indagare la realtà e non per parlare del genere. L'*altro* dal cinema torna a porsi come fine ultimo del cinema: il *noir*, la *detective story*, il *thriller* poliziesco – generi sempre più in crescita nel nostro paese, sia nel cinema che nella letteratura – sono strumenti utilizzati per dire altro e per tentare di interpretare la storia politica, divenuta sempre più indecifrabile nel nostro paese. Il rapporto tra finzione e realtà si fa reciproco e restituisce al genere un ruolo anche morale: interrogare l'esperienza e il mistero del male nel mondo.¹¹ Le risposte all'inchiesta parlano chiaro: il genere interessa solo e soltanto come strumento per rendere trasparente la realtà, per favorire l'intelligibilità delle storie. In testa a tutti, il *noir*, un genere in cui, come spiega Guido Chiesa, «l'ansia di sapere/conoscere/scoprire si incontra/scontra con una realtà ambigua, opaca, spesso capovolta».

Alla leggerezza e al vitalismo degli anni Novanta, insomma, questi nuovi film tornano ad opporre i «limiti oscuri» di fortiniana memoria – la

11 Sul cinema di Garrone e su una nuova «posizione morale» del cinema italiano di genere si rimanda a P. Spila, *Matteo Garrone: il disagio e i fantasmi*, in «Cinecritica», VIII, 29, gennaio-marzo 2003, pp. 13-16.

morte in Garrone (*L'imbalsamatore*), la malattia in Marra (*Vento di terra*) –, e lo fanno solcando strade nuove proprio sul piano del linguaggio. Come a dire che ogni rottura nei confronti del passato comporta sempre un'innovazione sul piano della forma. Nella storia del cinema italiano tutti i momenti di svolta a livello politico, storico e ideologico sono stati anche momenti di svolta nella storia del linguaggio: il cinema dei furori e delle utopie degli anni Sessanta (Bellocchio, Bertolucci, Rosi, i Taviani) spezza i legami con la commedia all'italiana per il *furor* iconoclasta e la *vis* immaginativa con cui fa procedere il racconto narrativo. Si pensi all'ultima sequenza dei *Pugni in tasca*, in cui il protagonista muore sotto gli acuti della *Traviata*; o al finale di *Allonsanfan*, dove, con uno scarto dell'utopia, il giovane protagonista vede avanzare i suoi amici rivoluzionari a colpi di danza. L'immaginazione al potere, invocata dai giovani studenti del '68, è prima di tutto una conquista del linguaggio. Allo stesso modo, oggi, l'ultima generazione di registi sembra opporre all'accelerazione che ha colonizzato il cinema degli ultimi anni la dilatazione, alla simulazione la dissimulazione; all'accumulo la sottrazione. Ciò non significa aver trovato delle soluzioni, ma aver ricominciato a cercarle. Se è vero che, dagli anni Ottanta in poi, il rapporto tra padri e figli si è interrotto e che la bussola direzionale è andata persa, è vero anche che è nostro compito tentare di trovarne un'altra. Lo rivendicava Daniele Vicari in una tavola rotonda all'Università La Sapienza di Roma dedicata al cinema giovane, quando, parlando delle macerie e della spazzatura accumulate in questi anni attorno a noi, esortava a prenderne atto e ad attraversarle, con sguardo lucido e consapevole, per riorganizzare un nostro punto di vista sul mondo.

È solo un punto di partenza, ma può portare molto lontano.

Inventare il vero.
Il rischio
del reale
nel nuovo
cinema italiano