

Il reale è razionale, ma non sempre

Daniele Vicari

1. Anche circoscrivendo il tema a un superamento dell'età postmoderna, il confronto tra letteratura e cinema è, su una rivista letteraria, molto difficile. Il cinema ha uno statuto incerto e ancora più incerto è lo statuto degli studi cinematografici. Soprattutto, toccherebbe agli studiosi fare certe analisi e temo che anche su questo il nostro cinema sia in gravissimo ritardo. Non mi sembra che gli studi di settore propongano grandi analisi d'approfondimento né che diano una qualche chiarificazione di metodo e di merito. Ecco allora che un regista come me si ritrova immediatamente nei guai, perché non ha la strumentazione critica necessaria per affrontare un compito così delicato. Per questo, preferisco mettere le mani avanti e dichiarare immediatamente che quella che segue è una riflessione molto personale, senza alcuna pretesa di scientificità; quasi uno sfogo o un appello.

Non è inutile ricordare che la mediazione tra uno scrittore e un editore si dispiega e si esaurisce sulla pagina scritta; mentre il cineasta prima di arrivare in sala di montaggio deve fare i conti con una serie infinita di passaggi che Fellini descriveva più o meno così: «un film non è altro che la degenerazione continua ed inesorabile dell'idea originaria».

La descrizione non si discosta molto dalla verità. Il regista diventa allora un folle che cerca di dare un senso a questa degenerazione. La sua volontà individuale è solo una componente della grande macchina produttiva; e tuttavia questo non lo esime dall'assumersi una responsabilità – non minore di quella dello scrittore – in merito ai risultati dell'opera.

Per entrare nel vivo del problema, partirei da una constatazione: una nuova generazione di cineasti italiani torna a pensare il cinema come possibilità espressiva e non meramente come mezzo di affermazione; torna a misurarsi con la storia e la realtà sociale e lo fa con l'intenzione, più o meno esplicita, di riportare il cinema con i piedi per terra, dando così la sensazione di un netto cambio di passo nel panorama generale. Si tro-

va però ad operare in un momento di grave stasi culturale – di cui la crisi industriale e istituzionale è un aspetto non marginale –, che rende sempre più difficoltosa la produzione e la circolazione di opere, idee e istanze innovative. La crisi politica si riflette drammaticamente sulla produzione cinematografica, perché da noi il cinema è legato in maniera inestricabile alle politiche governative, a causa di una stratificazione di provvedimenti legislativi che ormai mostrano tutti i loro limiti. Come nel caso dei conflitti sull'ambiente, si è dispiegata una crisi dovuta all'insipienza della classe dirigente nelle sue varie articolazioni: dai livelli intermedi (insegnanti, intellettuali vari, dirigenti, manager) al ceto politico, inadatto ad elaborare progetti che disarticolino intelligentemente i conflitti, dando risposte alle esigenze sociali e a quelle dell'industria. Per quel che mi riguarda, aver realizzato un film documentario su questi temi, *Il mio paese*, mi ha aperto gli occhi. La crisi della TAV in Val di Susa, quella sul ponte di Messina, la situazione in Val Viaggiano, il caso di Scanzano e la vicenda dei rifiuti in Campania, oltre al tracollo dei grandi gruppi industriali e finanziari, non sono poi così dissimili dalla crisi del cinema italiano. Parliamo di rapporto tra industria (produzione di beni materiali e/o immateriali), mercato e società. Nei casi citati il conflitto è declinato in termini ambientali o finanziari; nel caso del cinema, siamo in presenza di una vera e propria implosione culturale. È in gioco il senso stesso del fare cinema; il suo ruolo nel contesto generale della produzione culturale e il suo rapporto con la società. La grande trasformazione tecnologica in corso nel mondo, la nascita di modalità distributive legate alla rete, lo sviluppo impetuoso dell'*home video* stanno ridisegnando il rapporto che tutte le cinematografie hanno con il pubblico. L'esistenza di una forma espressiva legata all'industria e forse inimmaginabile senza un rapporto vero con la società pone, dunque, molti problemi. Come aveva ben chiaro Benjamin già negli anni Trenta, il cinema è un'industria che produce un'arte di massa: da qui trae la sua forza democratica.

Di recente la produzione cinematografica italiana si sta concentrando sui giovani, ottenendo notevoli risultati al botteghino. Eppure a poco servono questi film "generazionali" che riempiono le sale, ma esauriscono il proprio potenziale commerciale entro i confini nazionali (perché indigeribili per un pubblico non italiano) e appiattiscono il gusto degli spettatori su moduli espressivi persino inferiori a quelli di certi programmi della televisione generalista. Oggi non si può non ragionare in termini globali. E qui l'assenza di una cinematografia italiana, valida sia sul piano industriale sia su quello creativo, rende inesistente l'Italia nell'immaginario collettivo planetario, se non per fenomeni nazionali come il calcio, la Ferrari o la moda, che ormai d'italico conservano soltanto il marchio: oggetti strutturalmente refrattari alle emozioni identitarie, linguistiche, antropologiche, cioè a tutti quei requisiti fondamentali per

Il reale
è razionale,
ma non sempre

l'articolazione culturale di quel tessuto sociopolitico che solitamente chiamiamo "popolo". I cinesi col cappellino Ferrari lo dimostrano platealmente. Se le merci globali individuano nei compratori il proprio popolo eletto – anzi, sono pensate proprio per quei compratori –, gli stilisti italiani creano e producono per i ceti medio-alti dell'intero globo. Questo è il loro target.

E il cinema? La crisi che stiamo vivendo è ovviamente influenzata da questo clima globale; ma al tempo stesso ha delle proprie specificità ormai note. In Italia la filiera produttivo-distributiva del cinema è ancillare agli interessi delle grandi concentrazioni radiotelevisive. È l'annosa, e non secondaria, questione della concentrazione oligopolistica nei media nazionali, che rende quasi impossibile lo sviluppo di una cinematografia libera. Intorno al cosiddetto duopolio Rai-Mediaset, lo scontro politico è talmente violento da essere ingestibile ed è sempre più evidente che cinema e televisione cavalcano da protagonisti l'attuale crisi culturale. Con questa differenza: mentre la televisione della crisi si nutre (con l'immondizia a Napoli, la crisi di governo, l'ennesimo omicidio efferato costruisce grandi ascolti, guadagnandoci in pubblicità), il cinema ne muore, perché il pubblico cinematografico è meno controllabile e se la televisione ci entra in casa, al cinema bisogna andarci. In questo senso, fare cinema è più rischioso: il flop è un pericolo costante. Per limitare il rischio, i produttori hanno iniziato a saccheggiano i casi letterari. Libri di successo diventano film, che hanno come pubblico assicurato gli stessi lettori e possono costruirsi una base minima per il marketing, sfruttando la notorietà degli scrittori. Il risultato è che ormai la quasi totalità dei film italiani viene prodotta a partire da libri. Niente di male: io stesso sto realizzando un film in questo modo; ma tento comunque di ritagliarmi uno spazio di movimento il più ampio possibile. Eppure il rischio c'è ed è serio: se i soggetti originali vengono svalutati fino a diventare marginali, la cinematografia italiana rischia di perdere le proprie identità e specificità residue. Certo, non tutta la responsabilità va addebitata al rapporto perverso dei produttori cinematografici con la televisione. Sono gli stessi produttori che hanno perso il gusto di fare gli impresari, di rischiare e di investire sul nuovo, finendo così per ruotare attorno ai due soli poli produttivi, Rai e Mediaset, e al terzo ancillare, lo Stato.

Una parte importante nella responsabilità di tale situazione va attribuita al nicodemismo degli intellettuali (nel cinema, sceneggiatori, registi e critici), che dovrebbero, al contrario, elaborare una proposta culturale. Intellettuali che, al di fuori dell'ambito lavorativo, sono persino ipercritici; ma quando scrivono, filmano o parlano in pubblico si collocano automaticamente nella sacca comoda del prodotto medio dell'industria: il che, anche se non dovesse pagare sul piano commerciale, certo non crea problemi per la carriera. Da questa doppia morale deriva il sostan-

ziale nicodemismo degli intellettuali che fanno cinema. Fra i critici cinematografici, la malattia appare ancora più virulenta. Sulle riviste specializzate il saggio argomentato, frutto di studio e d'impegno, è quasi scomparso. Gli approfondimenti che rivisitano, ripensano, puntualizzano sono volti ormai da decenni alla rivalutazione neosnobistica di opere e di registi popolari – da Camerini a Matarazzo, da Freda a Corbucci, con tutto il trash che viene loro dietro –, per approdare a un affossamento definitivo della critica seria e selettiva, definita non a caso “ideologica”, “prevenuta”, “cieca”. Anche la classica recensione è ridotta a palestra illeggibile, scomposta, impressionistica. Vi sono davvero poche eccezioni, troppo poche perché possano svolgere un ruolo di traino. È con questo quadro desolante, più che con la postmodernità quale istanza o condizione socio-culturale, che il cinema italiano ha dovuto e deve fare i conti.

A fronte di questo vero e proprio disastro perdurante, vi è una nuova generazione di cineasti che sta ripensando il cinema in termini magari non del tutto nuovi, ma certamente difforni dal recente passato: quello del disimpegno esplicito, ricercato, osannato e, a volte, violentemente ostentato. Questo dimostrano le risposte alle domande che abbiamo faticosamente messo a punto, tra mille dubbi e ripensamenti; ma che alla fine hanno funzionato, persino nella loro contraddittorietà, come pungolo per riflettere sul proprio percorso e sulla propria idea di cinema da parte di alcuni significativi cineasti italiani.

Ne emerge una generazione che non conosce sconfitte; o, meglio, che è nata “dopo” la sconfitta e che quindi, quando si getta sulla realtà presente, lo fa senza rete e perciò, a volte, finisce per farsi un po' male. Parlo di una quindicina di registi e registe che, con film a soggetto o documentari, stanno esplorando la realtà storica, politica e sociale dell'Italia, in una molteplicità di approcci adottati più o meno consapevolmente: Daniele Gaglianone, Vincenzo Marra, Paolo Sorrentino, Salvatore Mereu, Saverio Costanzo, Emanuele Crialesi, Matteo Garrone, Eugenio Cappuccio, Costanza Quatriglio, Alessandro Piva, Francesco Munzi, Andrea Porporati, Francesca Comencini, Roberta Torre con la sua più recente produzione; infine Antonietta De Lillo e Guido Chiesa, che hanno esordito a cavallo tra gli anni Ottanta ed i Novanta. A questi vanno aggiunti registi documentaristi come Paolo Pisanelli, Leonardo di Costanzo, Gianfranco Pannone, Rossetto, Giovanna Taviani.

2. Realismo è uno dei termini più soggetti alle disquisizioni ideologiche. I concetti di realtà e di verità sono stati vittime predilette della polemica contro i fondamenti, tipica del postmoderno; anche perché le Grandi Narrazioni (cristianesimo, marxismo, liberismo) li hanno precedentemente piegati alle proprie esigenze. Basti pensare alle furibonde polemiche sul realismo che hanno contrapposto marxisti a idealisti, marxisti a

Il reale
è razionale,
ma non sempre

irrazionalisti, marxisti a marxisti. Il minimo che possa accadere oggi, se si discute di questi termini, è che qualcuno si alzi in piedi e si metta ad urlare: «Almeno usa il plurale». Inevitabilmente, allora, “la realtà” diventa “le realtà”; “la verità”, “le verità”; “l’universo”, il “multiverso”. E la sfida credo si possa e si debba accettare, perché la battaglia contro il relativismo è bene sia lasciata alla teologia del Vescovo di Roma.

In effetti, anche ad uno sguardo superficiale, i nuovi cineasti affrontano la realtà in maniera così soggettiva e particolare da rendere necessario il plurale. La cosa che trovo davvero interessante è la possibilità di rintracciare in questa cinematografia una revisione tanto inconsapevole quanto incisiva di tutti i tipi di realismo della storia della cultura occidentale, in un nuovo connubio con i generi cinematografici. Vincenzo Marra, per esempio, potrebbe essere ricondotto al naturalismo verghianamente inteso, con i suoi pescatori destinati a sicura sconfitta, che parlano una lingua quanto mai distante dall’italiano ufficiale (*Tornando a casa*); o con i suoi soldati italiani in servizio nel Kosovo, vittime dell’uranio impoverito (*Vento di terra*). Con *Il resto di niente*, Antonietta De Lillo narra le vicende della rivoluzione napoletana guardando all’oggi, e torna così al romanzo storico in senso quasi lukácsiano. Guido Chiesa scava nella storia italiana per cercarvi quella istanza di cambiamento, che dall’individuo si trasmetta alla società in maniera critica e conflittuale, ma anche creativa (*Il partigiano Johnny* e *Lavorare con lentezza*). Sorrentino flirta pericolosamente con il postmodernismo di Tarantino, ma allo scopo di trattare argomenti gravi e attuali come il riciclaggio del denaro sporco o l’usura; e più di recente affronta la figura del politico divo televisivo, Andreotti. Dopo aver trattato il tema della giustizia resistenziale nei *Nostrì anni*, Daniele Gaglianone incontra l’impegno politico di Gianfranco Bettin, raccontando le vite impossibili nelle periferie industriali dei ragazzi protagonisti di *Nemmeno il destino*. Matteo Garrone si è confrontato, sin dalle sue primissime opere, con temi quali l’immigrazione (*Terra di mezzo*) e la precarietà del lavoro intellettuale (*Estate romana*), per poi virare decisamente verso temi più intimi e persino scabrosi (*Primo amore*); e ora è tornato ad occuparsi di società con *Gomorra*, dove punta comunque la macchina da presa sul sadismo di certe organizzazioni malavitose, anziché seguire il libro di Saviano nell’esame dei motivi storico-politici che determinano lo sviluppo della camorra. Tra i registi più giovani, infine, non va dimenticata Costanza Quatriglio che, tanto nel film *L’isola* quanto nei documentari, esplora la marginalità dei minorenni, alla ricerca faticosa di un’identità umana, sociale, economica: dagli isolani di Favignana (*L’isola*) ai palermitani figli di un atavico degrado morale urbano (*Ècosaimale?*), sino ai giovanissimi immigrati a Roma da tutte le parti del globo, senza la protezione dei diritti umani elementari (*Il mondo addosso*).

Si potrebbe continuare a lungo, perché tanto i registi citati quanto i numerosi altri non citati, stanno cambiando dall'interno il rapporto tra cinema e realtà. E, soprattutto, stanno cambiando il cinema. Bisogna, certo, verificare la durata e la profondità di questo fenomeno; ma sulla sua esistenza non vi sono dubbi. E come è sempre accaduto nella storia del cinema, la ricerca di un pubblico per opere che hanno un costo industriale che oscilla tra i due e i dieci milioni di euro, costringe tutti, anche i registi più recalcitranti, a fare i conti con la popolarità. Qui continua a valere la lezione di Gramsci; sebbene spesso in questi casi la questione in gioco non sia la popolarità, ma la commerciabilità del prodotto. Ecco allora che il ricorso ai generi ipercodificati, con la loro perdurante potenzialità, non è più eludibile. I giovani cineasti non hanno alcuna difficoltà ad adottarli e a piegarli alle proprie necessità espressive, anche quelle più profonde: basti vedere *Nessuna qualità agli eroi*, l'ultimo film di Paolo Franchi, che non esita a ricorrere al *thriller* pur di scavare nei recessi dell'anima dei suoi personaggi. Questo discorso sembra valere anche per registi come Saverio Costanzo, che contrappone esplicitamente il cinema di genere al cinema d'autore, salvo poi maneggiare con gran mestiere proprio l'armamentario dei generi, per personalizzarli, com'è giusto che sia, sino in fondo.

L'incontro tra i nuovi registi ed il cinema sembra passare attraverso una serie di revisioni della realtà del tutto soggettive, che partono, però, da esigenze analoghe: prima di tutto da un genuino rapporto con il cinema, inteso come mestiere e "saper fare"; poi con il desiderio di incontrare un pubblico. È questa una domanda cruciale: per chi realizza la propria opera il regista di oggi? Per quale pubblico? Già Calvino nel 1967 si domandava: «Per chi si scrive?», e rispondeva: per porre i libri in uno «scaffale ipotetico». Nessuna risposta migliore ancora oggi. Del tutto ipotetico per esempio è il pubblico dei documentari, che in Italia non trova letteralmente spazi distributivi; sebbene un tratto comune a tutti i nuovi registi italiani sia il forte interesse per il documentario, inteso come strumento di conoscenza del reale e di incontro con la complessità del mondo contemporaneo, ma anche come strumento di ribellione tanto alle limitazioni tecnico-produttive del cinema di finzione, quanto al reportage televisivo, che solo rare volte riesce a sollevarsi dalla mediocrità (Moore e Al Gore appartengono, a mio parere, ai pochi casi riusciti). Il documentario viene praticato come strumento di approfondimento della coscienza politica, filosofica, artistica; persino come megafono per la denuncia (dico "persino" perché, sebbene nessuno ammetta di voler denunciare qualcosa, a ben guardare, poi, la denuncia prevale spesso sull'intento espressivo). Anche questo rinnovato interesse ha a che fare con una profonda revisione dei generi. Il documentario è un genere cinematografico a tutti gli effetti; un genere, anzi, multiforme. E tra il documen-

Il reale
è razionale,
ma non sempre

tario – così come lo stiamo rielaborando oggi – e la letteratura di genere in auge nelle librerie scorre una parentela molto stretta: l'urgenza di andare a ficcare il naso in questioni, fatti, misteri, pericoli, di cui l'Italia contemporanea oggi risulta piena.

Tutti questi elementi, visti nell'insieme, disegnano un possibile futuro per il nostro cinema. È un futuro ancora da costruire, ma di cui si intravedono già segnali importanti: primo fra tutti, lo strano ma fecondo connubio tra realismo e generi. Per non cadere in uno schematismo ingenuo, però, bisogna dire con forza che la sensazione di una fuoriuscita dal postmoderno non può essere relegata solo al recupero di tematiche socio-politiche: se così fosse, sarebbe poca cosa. Riguarda, al contrario, vari fattori della rappresentazione e della narrazione cinematografica. Il più importante è il superamento di una certa autoreferenzialità, nel linguaggio e nei contenuti, che negli anni scorsi ha fatto da padrona. L'ambientazione delle opere sta mutando; la macchina da presa esce dalle case piccolo-borghesi del cinema "camera e cucina" degli anni Ottanta, oltrepassa la grandi periferie, vale a dire i luoghi canonici della metropoli che negli anni Novanta sono stati esplorati in lungo ed in largo; va a cercare vicende umane oltre le tangenziali, per far respirare finalmente lo sguardo; riconsidera i dialetti come segni identitari e non come colore (come purtroppo hanno fatto e fanno le varie articolazioni della commedia all'italiana), e approda finalmente verso un redivivo "personaggio-uomo", provvisoriamente commemorato, qualche decennio fa, da Giacomo Debenedetti. Ho l'impressione che la chiave di volta del possibile cambiamento che stiamo osservando e auspicando sia proprio questa: la resurrezione del "personaggio uomo", tanto nella letteratura di mercato – quella retorica e pretestuosa dei generi più abusati o della giallistica meno elaborata alla Carlotto, per intenderci –, quanto nella letteratura più matura, rappresentata, per esempio, da Walter Siti, che parte con grande consapevolezza dal postmoderno per approdare ad una visione apparentemente fantastica, ma sostanzialmente alla portata di mano dell'uomo contemporaneo. Si manifesta così una nuova soggettività, che manipola il proprio corpo attraverso la tecnica per potersi finalmente riappropriare dei sentimenti e delle passioni; e si compie un percorso che di quella tecnica ha ben poco, perché appartiene all'essenza stessa dell'umano e aderisce alle sue aspirazioni più intime e profonde. È qui – e non solo nei quartieri napoletani di oggi, che somigliano in tutto a quelli di *Paisà* – che bisogna forse cercare il nuovo realismo: sui corpi di uomini e donne disposti a rompere lo specchio distorto della propria immagine, per tornare a riappropriarsi di sé.

È una strada già aperta in passato da grandi cineasti come Michelangelo Antonioni, Alain Resnais, Stanley Kubrick, Krzysztof Kieslowski e i molti altri che hanno creato quei varchi, attraverso i quali è possibile an-

cora attingere alla libertà. Forse oggi occorre più temerarietà, perché gli uomini e le donne sono andati oltre i loro limiti. Senza accorgersene, hanno travalicato ogni barriera naturale e sono precipitati nella storia senza più crederci, senza più una consapevolezza piena e con una notevole dose di scetticismo. Ecco perché oggi un narratore – letterato o cineasta che sia – deve mettersi davvero in gioco. In caso contrario, nessuno sarà interessato a seguirlo, non dico all’inferno, ma neanche in paradiso. Il reale, insomma, è razionale, ma non sempre; e non solo. È anche rischioso, perché le cose hanno un lato oscuro in cui bisogna ficcare il naso. Il narratore ha il privilegio di poterlo fare: in questo risiede il fascino della nuova fase che si sta aprendo. Bisogna accettare questo rischio: ne vale la pena. Inventare il vero.

Il reale
è razionale,
ma non sempre