

Tradizione e caratteri del cinema italiano contemporaneo

Ruggero Eugeni¹

Nuove onde e antichi fondali

Puntualmente, ogni cinque anni circa, qualche critico recupera l'idea che il cinema italiano stia vivendo una *nouvelle vague*: si parla allora di una particolare visibilità italiana e internazionale delle nuove generazioni di autori, di un recupero delle quote di incassi del cinema italiano rispetto a quello straniero, di un'improvvisa notorietà dei divi nostrani, ecc. L'ultima di queste fiammate di entusiasmo si è avuta nel 2003 con il successo di *La vita è bella* di Benigni e l'apparizione di nuovi film di Ozpetek, Garrone, Bellocchio e Muccino; per l'occasione a parlare di una *nouvelle vague* è stato addirittura Bernardo Bertolucci². Purtroppo, altrettanto puntualmente, nel giro di una stagione il cinema italiano ritorna poco visibile e poco appetibile, con una forbice sempre più larga tra piccole produzioni autoriali semiclandestine da un lato, grandi circuiti di distribuzione e incassi dei multiplex dall'altro.

Ritengo limitata una simile chiave di lettura: un modello che descrive la storia del cinema italiano recente come una serie di 'ondate' isolate tanto l'una dall'altra quanto rispetto al passato, non ne coglie le dinamiche profonde. Intendo piuttosto proporre l'idea che *esista una profonda continuità nei modi di produzione, nelle vocazioni stilistiche e narrative, nei modelli di consumo del cinema italiano* dalle sue origini (e in particolare dal dopoguerra) a oggi. La storia recente è quindi comprensibile solo se la si riporta a una matrice di caratteri che marcano con la loro costanza l'intera storia del cinema in Italia.

Procederò individuando in cosa consiste questa matrice di caratteri, e cercherò di dimostrare come essi abbiano caratterizzato gli snodi salienti della storia del cinema italiano, con particolare riferimento al Neorealismo. Nell'ultima parte discuterò alcuni aspetti del cinema italiano contemporaneo per mostrare in che modo si ritrovino al suo interno i caratteri di fondo precedentemente delineati.

I quattro poli di attrazione del cinema italiano

Fornirò anzitutto una rappresentazione 'statica' della matrice che organizza e regola i caratteri produttivi, linguistici e di consumo del cinema italiano. Individuo a questo proposito *quattro grandi modelli di cinema* che funzionano da 'poli di attrazione' per produttori e cineasti, ma anche da modelli di interpretazione e da istruzioni di lettura per il pubblico.

Il primo modello è il *cinema della realtà e del realismo*: parlerò, per amore di immediatezza, di un *modello Rossellini*. Fin dalle sue origini il cinema italiano rivolge una particolare attenzione alla realtà in base a una eredità verista, soprattutto mediante le riprese fuori dagli studi, *en plein air* e l'uso di attori non professionisti³. Un'analogha attenzione per gli spazi reali di città e campagne (e quindi

¹ Lezing door prof. Ruggero Eugeni op 8 november 2007 tijdens de tweede Vrijdaagse van de Italiaanse film in Kortrijk. Met dank aan Trui Buyse voor het ter beschikking stellen van de tekst aan *Romaneske*. De Nederlandstalige vertaling is verkrijgbaar op www.vlrom.be.

² Cfr. Callisto Cosulich, 'Dopo lo tsunami, scenari politici', in Vito Zagarrò (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 49.

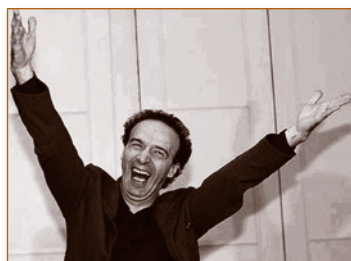
³ Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 52-54.

una notevole e duratura attenzione per il paesaggio italiano) permane nel primo cinema sonoro: si pensi (a puro titolo di esempio) a come Mario Camerini rielabora i moduli della commedia romantica americana adattandola agli ambienti milanesi e lombardi in *Gli uomini, che mascalzoni* (1932). Ovviamente è soprattutto il neorealismo che pone in primo piano ambienti e personaggi della penisola con i viaggi in Italia o le peregrinazioni nelle città di Rossellini o del duo De Sica – Zavattini. Con il neorealismo si assiste a una connessione profonda tra tradizione documentaristica e fiction: connessione che il successo del neorealismo consacra a modello riconoscibile e riutilizzabile: di qui i differenti e numerosi neorealismi che accompagnano e punteggiano la storia del cinema italiano, da quelli d'autore a quelli politici, fino al neo-neorealismo degli anni Novanta.

Il secondo modello è il *cinema della favola e dell'apologo*. Parlerò di un *modello Fellini* di cinema. La tendenza alla favola e all'apologo morale è la via italiana al lato fantastico del cinema: non si tratta di un cinema dell'effetto speciale o della visionarietà scatenata, quanto piuttosto di un cinema attento alla presenza del fantastico all'interno della dimensione feriale e quotidiana. Di qui una serie di ambienti e figure ricorrenti nel nostro cinema: il teatro e il circo, il sogno, la nebbia, le periferie dagli orizzonti vuoti e surreali, ecc. Di qui anche un ricco filone metacinematografico: i film dedicati alla realizzazione di film sono frequentissimi nella filmografia italiana. Gli esempi di questo tipo di fantastico nel cinema muto non mancano (per esempio le traduzioni di *Pinocchio* di Giulio Antamoro nel 1911, con il comico Polidor nella parte del burattino); il cinema degli anni Trenta e Quaranta conosce particolari figure di attori comici che conservano una impronta surreale: Petrolini, Macario, il primo Totò, ma anche il primo De Sica. E' Fellini a raccogliere e riconfigurare questa tradizione del cinema italiano (si pensi al lavoro sulla moglie, Giulietta Masina, alla reinvenzione del surreale; alla frequenza con cui il regista riminese pratica il meta-cinema). Di qui una tradizione 'felliniana' che ritroviamo fino ad oggi (e che, per esempio, è molto viva sia in Roberto Benigni che in Nanni Moretti).

Il terzo modello è un *cinema inteso come prodotto artistico: il cinema della bellezza*. Tale modello possiede una doppia anima: parlerò di un *modello Visconti* e di un *modello Antonioni*. Da un lato la bellezza viene intesa come *riempimento*: riempimento del quadro con modalità di rappresentazione fastose, movimenti di macchina esibiti ed eleganti, ecc. Dall'altro lato la bellezza viene intesa come *svuotamento*, prosciugamento dell'inquadratura, esibizione di vuoti e di assenze. Ma il contrasto è solo in superficie: in entrambi i casi si persegue l'idea di un cinema come esperienza diretta della bellezza. Questo fasto si presenta nelle grandi produzioni del cinema muto, da *Cabiria* in poi, capaci di modificare il formato stesso del film imponendo al mercato americano il film a bobine multiple e il lungometraggio di notevole ampiezza. Se i nomi di Visconti e di Antonioni permettono ancora una volta la codifica di questa forma di cinema, esse si ritrovano in molti e differenti autori e, in generale, nella tendenza a un 'cinema d'autore' che caratterizza molta parte del cinema italiano.

Il quarto modello è un *cinema inteso come mezzo popolare, come prodotto della cultura di massa*. Parlerò in questo caso di un *modello Blasetti*, perché il regista romano rappresenta un caso esemplare di regista artigiano che pratica generi differenti alla costante ricerca di un prodotto medio di buona qualità e di appeal per il pubblico. Ma naturalmente la lista dei nomi si potrebbe ampliare a piacere, dal già citato Camerini a tutti gli autori della commedia all'italiana, fino ai maestri della 'serie b' (Freda, Bava, ecc.).



Roberto Benigni

Un cinema del bracconaggio

Una presentazione 'statica' dei caratteri produttivi e linguistici del cinema italiano sarebbe tuttavia limitante. Occorre integrarla con una presentazione 'dinamica'. Per un verso i quattro modelli costituiscono, come abbiamo detto, dei 'poli di attrazione' e non delle 'caselle': il tratto dominante del cinema italiano non è un rigido e puntuale inserimento dei film e dei modi di produzione in uno o nell'altro dei quattro modelli produttivi e interpretativi, quanto piuttosto una instancabile sovrapposizione, una costante contaminazione, un continuo meticcio. Per altro verso gioca, in questa dinamica, una particolare permeabilità del cinema italiano nei confronti di quanto gli è esterno: il teatro, la radio, il fumetto e il fotoromanzo, la letteratura popolare e quella alta, i modelli cinematografici stranieri (soprattutto americani ma per un certo periodo anche russi, tedeschi e francesi). Il punto fondamentale è che l'inserimento di tali materiali e modelli 'altri' all'interno del cinema italiano implica una loro profonda trasformazione, un rifacimento, la messa in atto di parodie più o meno serie. Il cinema italiano è un cinema del bracconaggio: cinema dello scambio, del trucco; cinema del furto di modelli e della loro ricettazione, ma anche della loro trasformazione e del loro camuffamento. I due movimenti (il recupero e il camuffamento di modelli stranieri, il flusso da uno all'altro dei poli di attrazione) sono ovviamente concomitanti e distinguibili solo in via teorica.

Vorrei esaminare un caso che illustra in maniera esemplare le dinamiche appena descritte: il caso del neorealismo e dei suoi destini⁴. Il neorealismo in senso stretto possiede come è noto una vita brevissima, praticamente confinata a pochissimi film: *Roma, città aperta* (R. Rossellini, 1945), *Paisà* (R. Rossellini, 1946), *Sciuscià* (V. De Sica, 1946), *La terra trema* (L. Visconti, 1948), e *Ladri di biciclette* (V. De Sica, 1948). A questi si può aggiungere qualche film precedente e precursore come *Quattro passi tra le nuvole* (A. Blasetti su sceneggiatura di Zavattini, 1942), *I bambini ci guardano* (V. De Sica, 1943) e *Ossessione* (L. Visconti, 1943). Cominciamo con l'osservare che attorno a questi film si è costituita una sorta di mitologia che li descrive come casi isolati, nati all'improvviso dalla genialità di alcuni autori. Ma le cose stanno altrimenti: a parte i richiami al 'verismo' letterario e cinematografico già citati, si assiste piuttosto alla ripresa e alla rielaborazione originale (secondo quella dinamica del riuso e del camuffamento) di materiali e



Ladri di biciclette

modelli preesistenti molto vari: dal documentarismo inglese ai modelli del cinema russo (Visconti), dalla letteratura americana (ancora Visconti) alla letteratura italiana bozzettistica (De Sica e Zavattini), dal realismo francese al cinema drammatico e melodrammatico (Rossellini).

Al piccolo gruppo di film 'seminali' sopra citato, segue una onda lunga di trasformazioni del neorealismo. Queste trasformazioni sono state lette tradizionalmente come uno scadimento del movimento originario, un progressivo spegnersi della iniziale fiammata, una caduta della tensione etica. Nel quadro interpretativo che propongo, le trasformazioni del neorealismo

⁴ Sui problemi interpretativi del neorealismo si veda Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, terza edizione, Venezia, Marsilio, 1999. In particolare, nel suo saggio introduttivo Micciché propone l'ipotesi del neorealismo come un movimento 'cannibalizzato' dal cinema italiano successivo prima e senza che fosse riuscito a fondare una propria estetica a partire dalla propria etica. Una lettura aggiornata del Neorealismo in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VII - 1945 - 1948, Venezia - Roma, Marsilio - Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

vanno viste in modo differente: esse rappresentano quel movimento di sovrapposizione e contaminazione tra i quattro modelli 'matriciali' che costituisce, abbiamo detto, un fenomeno fisiologico del cinema italiano.

Anzitutto il neorealismo diviene *prodotto di consumo*, entra a far parte dei prodotti di una industria culturale dalle strutture incerte, ma comunque vitale⁵. Per un verso il neorealismo si connette a un filone drammatico con film quali *Riso amaro* di Giuseppe De Santis (1949), che contamina modi neorealisti con figure e trame desunti dal cinema noir americano; oppure come i film di Raffaello Matarazzo, che rielaborano il melodramma cinematografico americano in forme vicine al fotoromanzo e attente ad ambienti e situazioni molto italiane (*Catene* è del 1950). Per altro verso il neorealismo viene attratto nella sfera del comico con *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953) e *Poveri ma Belli* (Dino Risi, 1956), opere che riprendono i modi della commedia paesana, del bozzetto localistico, del racconto corale.

In secondo luogo il neorealismo viene piegato verso l'*apologo morale*, il racconto dai toni fantastici, il riferimento metatestuale: è il lavoro effettuato soprattutto da Federico Fellini in film quali *Lo sceicco bianco* (1952) e *La strada* (1954). Le premesse di tale svolta erano comunque già nel modo di intendere il neorealismo da parte di Zavattini: si pensi a film come *Miracolo a Milano*, del 1951, del duo Zavattini – De Sica. Per questa via peraltro il neorealismo giungerà ad alimentare negli anni sessanta la commedia all'italiana.



Federico Fellini

In terzo luogo il neorealismo sfocia in un *cinema 'd'autore'*, teso a una ricerca estetica esplicita. E' anzitutto il lavoro effettuato da Visconti per esempio con *Bellissima* (1951); ma anche *Senso* (1954) nasce dalla volontà di riportare il neorealismo alla radice realista della tradizione romanzesca europea dell'ottocento e, al tempo stesso, ai moduli del colossal hollywoodiano alla David Lean. E' poi il lavoro effettuato da Michelangelo Antonioni (*Cronaca di un amore*, 1950; *La signora senza camelie*, 1953) e proseguito nel decennio successivo da Pierpaolo Pasolini (*Accattone*, 1961; *Mamma Roma*, 1962).

Per una lettura di alcune tendenze del cinema italiano contemporaneo

La matrice che caratterizza la storia del cinema italiano vede dunque all'opera quattro modelli produttivi, linguistici e di consumo: il realismo, l'apologo, il prodotto di consumo e il prodotto 'artistico'. Nel perimetro definito dai quattro poli si giocano due tipi di movimenti: una vitale sovrapposizione e contaminazione tra i quattro modelli di cinema; un'altrettanto vitale rielaborazione di modelli prelevati dall'esterno. Vorrei mostrare a questo punto come tali modalità continuino a funzionare anche all'interno del panorama contemporaneo⁶.

Occorre anzitutto ricordare le coordinate di fondo dell'attuale sistema cinematografico italiano. A partire dagli anni Settanta il consumo di cinema entra in crisi a favore del mezzo televisivo;

⁵ Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'ottocento agli anni novanta*, Milano, Bompiani, 1998.

⁶ Per alcuni scorci del panorama del cinema italiano negli ultimi quindici anni rinvio ai volumi collettivi Vito Zagarrò (a cura di), *Il cinema di transizione. Scenari italiani degli anni Novanta*, Venezia, Marsilio, 2000; V. Zagarrò (a cura di), *La meglio gioventù*, cit.; Franco Montini (a cura di), *Il cinema italiano del terzo millennio: i protagonisti della rinascita*, Torino, Lindau, 2002; Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da 'La dolce vita' a 'Centochiodi'*, Roma – Bari, Laterza, 2007.

da tale crisi, il cinema esce alla fine degli anni Ottanta con uno scenario del tutto rinnovato: alle piccole sale locali sono ormai subentrati i Multiplex; il sistema delle prime, seconde e terze visioni è stato sostituito da un sistema in cui il successo di un film si gioca tutto nei primi giorni di programmazione. Si apre in tal modo una forbice tra film italiani prodotti e film italiani di successo (o semplicemente visti e visibili nei circuiti normali). Il sistema produttivo conferma il suo carattere frammentato: per la produzione di film diviene indispensabile l'aiuto dello Stato o dei due colossi televisivi, Rai e Mediaset. Tuttavia sarebbe sbagliato sostenere che il nuovo scenario implica una frattura con la tradizione o una 'rifondazione' del cinema italiano. Al contrario: proprio questa condizione di costante incertezza e vulnerabilità stimola il cinema italiano a cercare una propria identità e visibilità specifica; di qui una ferma intenzione di recuperare e gestire le risorse simboliche del proprio passato, risorse rappresentate appunto da quella matrice di caratteri delineati nei due paragrafi precedenti. Ne deriva un cinema al tempo stesso moderno e 'antico', consapevole della propria tarda modernità e radicato nel proprio passato.

Occorre anzitutto osservare la tenuta di fondo del *cinema del realismo*: il 'modello Rossellini' rappresenta un aspetto qualificante dell'identità del cinema italiano e dunque il punto di partenza per ogni possibile movimento verso gli altri modelli. L'attenzione per realtà in genere 'invisibili'; la scoperta di paesaggi, volti e situazioni insoliti; un linguaggio a volte intenzionalmente brusco e sgradevole nella sua immediatezza, sono elementi caratteristici anche del cinema italiano contemporaneo. Essi permettono peraltro di esibire un forte distacco del cinema rispetto al mezzo televisivo, implicitamente accusato di una rappresentazione parziale ed edulcorata della realtà.

Tuttavia, se il modello Rossellini rappresenta il punto di partenza, differenti sono i tragitti a seconda della direzione assunta dai vari autori e scuole. Un primo movimento muove verso il *cinema di consumo* e verso il 'modello Blasetti': è il caso di film di buon artigianato e anche di buon successo, come per esempio *Tre metri sopra il cielo* (Luca Lucini, 2004), *Manuale d'amore* di Giovanni Veronesi (2005), *Notte prima degli esami* (Fausto Brizzi, 2006). Tale movimento è spesso contaminato con altre tendenze e in particolare con le ambizioni del 'modello Visconti'. Ne sono esempi i film di Giuseppe Tornatore (*Malena*, 2000; *La sconosciuta*, 2006); quelli di Gabriele Muccino (*L'ultimo bacio*, 2001; *Ricordati di me*, 2003), dove l'artisticità è rappresentata da una ottima cura professionale dei movimenti di macchina, della fotografia, del design sonoro. Infine ne sono esempio due film speculari e ugualmente importanti nella produzione italiana recente: *Romanzo criminale*, di Michele Placido (2005) e *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana (2003). In entrambi i casi assistiamo al tentativo di fornire



Luigi Lo Cascio (La meglio gioventù)

un affresco della storia italiana degli ultimi trent'anni attraverso la storia di un gruppo di criminali romani (Placido) e di un gruppo di borghesi (Giordana). In entrambi i casi peraltro la scheggiatura è firmata da Stefano Rulli e Sandro Petraglia, autori eredi del neorealismo nella sua versione civile e impegnata. Differente però il trattamento narrativo e stilistico. Il film di Placido sposa i moduli della narrazione popolare e del fumetto italiani con lo stile degli affreschi di largo respiro alla

Scorsese; il film di Giordana riprende una tradizione tutta nostrana: la commedia a più voci alla Ettore Scola e il film di impegno civile alla Rosi o alla Lizzani.

Una seconda direzione muove dal cinema del reale al *cinema dell'apologo*, della favola, in alcuni casi al metacinema. Troviamo qui alcuni nomi che caratterizzano profondamente il cinema italiano, a riprova che il 'modello Fellini' rappresenta un carattere forte della tradizione del

cinema nazionale. E' volto all'apologo per esempio il cinema di Roberto Benigni (*Pinocchio*, 2002, *La tigre e la neve*, 2005); quello di Ermanno Olmi (*Centochiodi*, 2007), quello di Marco Bellocchio (*L'ora di religione*, 2002, *Buongiorno notte*, 2003, *Il regista di matrimoni*, 2006) e quello di Nanni Moretti (*Il caimano*, 2006). Tra i giovani autori è senz'altro orientato al cinema dell'apologo realistico, con costanti deviazioni verso una dimensione mitica e irrealista, il cinema di Emanuele Crialese (*Respiro*, 2002 e *Nuovomondo*, 2006).

Infine una terza direzione muove dal cinema del reale verso il cinema 'artistico', soprattutto con l'influsso del 'modello Antonioni'. E' in questo settore che si registrano alcune delle novità più interessanti del giovane cinema italiano, anche grazie al recupero e alla rielaborazione (con quella capacità di rifacimento e 'camuffamento' che abbiamo osservato sopra) di modelli esterni alla tradizione cinematografica italiana: il cinema 'minimalista' e intenso di Kieslowski; il tono discorsivo di una certa letteratura (è stato fatto il nome di Simenon); molti spunti di nuovi linguaggi mediali, in particolare delle *graphic novel* nostrana (penso in particolare a Gian Alfonso Pacinotti, conosciuto come Gipi e a Igor Tuveri, o Igot). Mi riferisco in particolare a due autori: Matteo Garrone (*L'imbalsamatore*, 2002; *Primo amore*, 2004) e Paolo Sorrentino (*L'uomo in più*, 2001; *Le conseguenze dell'amore*, 2004; *L'amico di famiglia*, 2006). Garrone racconta storie in cui la patologia e la deformità vengono letti come sintomi di relazioni interpersonali, sismografi sensibilissimi degli stati interiori. Sorrentino segue con altrettanta attenzione personaggi liminari, marginali immersi in atmosfere rarefatte. In entrambi i casi si assiste a un cinema che recupera i generi (il noir, il mélo) e li rallenta, li svuota di pathos, secondo l'antica lezione di Antonioni. Il risultato è la nascita di un particolare stile narrativo realistico, attento ai dettagli, leggermente surreale, dal ritmo pacato e avvincente.

Conclusioni: un cinema dell'identità

Nel presentare i quattro modelli che costituiscono i poli di attrazione del cinema italiano, abbiamo accennato al fatto che essi sono anche modelli di consumo, ovvero istruzioni socialmente diffuse che motivano e donano un senso all'atto di vedere un film. Occorrerebbe a questo punto ripercorrere quanto detto volgendolo però dalla parte del pubblico, per cogliere in che modo sono cambiate le aspettative e le motivazioni degli spettatori nei confronti del cinema nazionale. Questo non è possibile: mi limito a una considerazione conclusiva relativa al presente. I tre movimenti che abbiamo colto a livello di ideazione, realizzazione e produzione di cinema, corrispondono a tre possibili modelli di consumo: a tre modi di donare un senso all'istituzione del cinema italiano nel nostro Paese. Un primo modello (corrispondente al cinema 'di consumo') è il *rispecchiamento*: si va al cinema per riconoscersi, per vedere riflessa ma anche mitizzata la propria condizione generazionale e la propria storia. Un secondo modello (corrispondente al cinema 'dell'apologo') è la *comprensione* – o meglio: la *comprensione 'ulteriore'* - : si va al cinema per comprendere meglio il presente, per accumulare un capitale culturale che crei distinzione sociale, per appropriarsi di punti di vista inediti (non diffusi per esempio dalla televisione generalista) sulla realtà. Il terzo modello (che corrisponde al cinema 'artistico') è lo *smarrimento*: si va al cinema per perdersi, per smarrire le categorie usuali di giudizio, per fare esperienza di modalità narrative, discorsive e stilistiche differenti da quelle veicolate normalmente dai media. Infine il radicamento in un cinema 'della realtà' rinvia a una esigenza più generale: quella di non rinunciare a uno sguardo 'comune' sul presente che consenta un riconoscimento e che richiami una appartenenza. Le continue rinascite del cinema italiano da cui siamo partiti confermano insomma che il cinema rappresenta una delle principali istituzioni di costruzione e ricostruzione dell'identità nazionale italiana.