

L'ORDINE DEI DISCORSI

Che cos'è il cinema contemporaneo?

*Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori, a cura di
Alessia Cervini.*

di [Giacomo Tagliani](#) – 8 Novembre 2020



Una nuova esigenza sistematica sembra accomunare la riflessione sulle arti del presente più recente: una sorta di cartografia del contemporaneo, che prova a fissare e definire i contorni di ciò che, per statuto, ne ha solo di mobili e cangianti. Non che gli sguardi critici sui “lavori in corso” siano mancati nel passato; tuttavia, il tentativo di sistematizzare un corpus ancora aperto e non concluso è diventato un compito sempre più impellente, sfidando quella “giusta distanza” che normalmente è preposta a queste opere di catalogazione e interpretazione analitica e accogliendo consapevolmente il rischio della parzialità o dell’errore diagnostico.

Si tratta di una tendenza trasversale che investe diversi campi della produzione artistica: a titolo di esempio si pensi a *Il romanzo italiano contemporaneo* (2018) di Carlo Tassinari de Medici, *Teatro contemporaneo. 1989-2019* (2020) di Valentina Valentini, *Il cinema del terzo millennio* (2014) di Franco Marone. In tutti questi casi, la consapevolezza di una ricognizione necessariamente non esaustiva si unisce all’esigenza di affrontare la rivoluzione tecnologica ed epistemica impressa dagli ultimi decenni alla produzione e alla fruizione artistico-culturale, nel tentativo di identificare

delle traiettorie appena visibili e di pronosticarne uno sviluppo futuro.

È in questa cornice che deve essere inquadrato *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori*, il [volume](#) curato da Alessia Cervini e pubblicato quest'anno da Carocci, editore che più di altri sembra aver raccolto la sfida di questa ricognizione generale del contemporaneo. **Articolato in quattro sezioni – temi, geografie, autori, opere – il volume si presenta come una grande operazione di mappatura dell'audiovisivo del presente**, affrontato attraverso fenditure trasversali che propongono una pluralità di sguardi e di prospettive anche grazie alla provenienza degli autori coinvolti che compongono una geografia accademica che attraversa l'intera penisola, dal Veneto alla Sicilia.

Rinunciando esplicitamente a ogni pretesa di esaustività, il libro prova piuttosto a individuare quegli elementi di rottura rispetto alla produzione novecentesca che possano comunque continuare a fare del cinema – pur nelle sue forme espanse, ibride, rilocate – l'occhio del secolo in corso. Sin dalle prime pagine, il lettore si trova così di fronte al tentativo di identificare un nuovo paradigma per le immagini in movimento, segnate – lo ricorda proprio Cervini nel saggio dedicato al cinema politico che inaugura la prima sezione "Temi" – dalla frattura epistemica coincisa con l'inizio di questo millennio, l'attentato alle Torri Gemelle del 2001: un evento che, oltre a esercitare una persistente influenza sugli scenari geopolitici e sull'esperienza quotidiana, ha mostrato l'imprescindibile connessione con un soggetto dello sguardo. **L'11 settembre non ha dunque definito solo una rottura di ordine politico, ma più propriamente mediale: la moltiplicazione delle riprese amatoriali di quei momenti ha infatti anche testimoniato l'emergere definitivo di una cultura *prosumer* con la quale il cinema non può non confrontarsi.** E difatti, il cinema oggi è (potenzialmente) fatto con tutto e da chiunque. Ma questo non sembra costituire tanto un passo decisivo verso «una storia del cinema senza nomi», quanto piuttosto un allargamento produttivo del campo di pertinenza della settimana arte: è da qui che i vari contributi prendono allora le mosse per esplorare le traiettorie anche divergenti di questa espansione ramificata del cinematografico.

Un'espansione che riguarda anzitutto le forme e i formati, come ben emerge dalla prima parte del libro. Il cinema invade altri media attraverso una «proliferazione di narrazioni estese, cross-, trans- e multimediali, in cui il film figura spesso come un elemento – per quanto centrale e generativo – preso all'interno di narrazioni più ampie, di immaginari complessi e di forme di consumo proteiformi» (Cervini 2020, p. 39), come sottolineano Alberto Libera e Luca Malavasi, che conduce a una sopravvivenza di quei generi che più degli altri sono in grado di mettere in atto un'efficace negoziazione

iconografica *glocale*. Un cinema che accrescendo la sua costitutiva impurità assume una dimensione *queer* intesa da Andrea Inzerillo «come uno sguardo diverso sul mondo che si oppone a forme diverse di omologazione, ibridando, modificando e contrastando le tendenze del cinema mainstream» (*ivi*, p. 76) a partire dal confronto specifico con i concetti di desiderio e identità, e al tempo stesso esce dai suoi cardini tradizionali per migrare su altri dispositivi grazie soprattutto alle logiche della serialità che, ricorda Massimiliano Coviello, «sono responsabili della riconfigurazione complessiva del *mediascape* nel quale ci troviamo immersi» (*ivi*, p. 109).

In questo punto ampiamente dipendente dallo stato della tecnica sembrano allora emergere due direttrici antitetiche: da un lato l'affermazione dell'animazione che, scrive Christian Uva, «tanto sul piano delle pratiche quanto su quello del dibattito scientifico e culturale, si è resa negli ultimi tempi talmente centrale, ubiqua e pervasiva da essere riuscita a imporsi come l'essenza stessa del cinema» (*ivi*, p. 51); dall'altro la (ri)scoperta della pratica documentaria, ovvero «un "altro cinema", una sorta di laboratorio delle forme che caratterizza una parte importante del cinema contemporaneo» (*ivi*, p. 89), sul cui portato etico e politico si sofferma Daniele Dottorini. Da un lato, nel suo miglioramento esponenziale, la tecnologia digitale permette di ampliare le possibilità di dare immagine ai mondi più reconditi o fantastici; dall'altro, grazie alla sua portabilità, consente di mettere in scena tutte le storie, di dare voce a tutti i racconti. In entrambi i casi, **la tecnica si mette al servizio di un allargamento della platea di produttori e consumatori di immagini, che sempre di più diventano *glocali*, giocando sulla sottile linea tra standardizzazione e creolizzazione.**

Non è un caso allora che la seconda sezione del volume sia intitolata "Geografie", non più pensate nei termini di somma di identità nazionali, quanto di ricorrenze incrociate dentro macroaree spazio-culturali. **La questione europea è specchio perfetto di questa attitudine:** come nota Pietro Masciullo, l'emersione di nuove cinematografie nazionali (specie nell'Est Europa) e l'assorbimento delle istanze poste dai flussi migratori e dagli scenari postcoloniali ridefinisce infatti lo spazio del Vecchio Continente come «*identità in transito* proprio nell'originaria ricerca di *nuove forme* per interpretare il mondo che ci circonda» (*ivi*, p. 144).

Ma tutto il cinema contemporaneo – nelle sue declinazioni più felici – è segnato da questa attitudine autoriflessiva in grado di tenere insieme il discorso sulle immagini (sulla loro tecnica e sui dispositivi di visione) con il discorso sul mondo. Si pensi alla "grande forma" del cinema nordamericano e dei suoi autori di punta che, come sottolinea Malavasi, assumono oggi un doppio impegno, verso la Storia «come strategia politica e civile» e verso le proprie «capacità testimoniali e le proprie possibilità

realiste» (*ivi*, p. 161), o all'esplosione delle forme del cinema sudamericano, che – ricorda Dottorini – «non ha mai smesso di porre il problema dell'identità culturale e politica di un territorio mobile come quello latino-americano, tendenzialmente aperto all'ibridazione» (*ivi*, p. 167). Oppure, si possono considerare l'estensione di per sé problematica del cinema del Maghreb – ricondotto da Farah Polato principalmente a Marocco, Algeria e Tunisia e capace di «coniugare la fisicità dei territori con l'operatività filmica» (*ivi*, p. 197) – e del Medio Oriente – che dopo l'11 settembre, nota Dario Cecchi, si trova costretto parimenti e specularmente al cinema nordamericano a «ripensarsi anzitutto come *cinema politico*» per «ridare una valenza o un senso politici alle immagini» (*ivi*, p. 200) – sino al cinema dell'Estremo Oriente – attraversato secondo Marco Dalla Gassa da una dualità tra immaginario orientalista da esportazione nei festival occidentali e la crescente produzione di prodotti popolari capaci di produrre un forte senso comunitario.

Se le prime due sezioni dispongono uno scenario generale, le ultime due coagulano invece le istanze emerse in precedenza nelle identità singolari della poetica/politica autoriale (parte terza) e dell'esemplarità dell'opera (parte quarta). **Sul versante degli autori viene presentato un regista per ciascuna area geografica la cui carriera è iniziata dopo il 2000**, con scelte tutt'altro che scontate: il rumeno Christian Mungiu per l'Europa (Masciullo), il canadese Xavier Dolan per l'America del Nord (Stefania Rimini), il messicano Iñárritu per il Sudamerica (Adriano D'Aloia), il tunisino Abdellatif Kechine per il Maghreb (Polato), l'iraniano Ashgar Farhadi per il Medio Oriente (Cecchi) e il sudcoreano Bong Joon-ho (Dalla Gassa) per l'Estremo Oriente. Come si vede, **un panorama fortemente ancorato al presente se non propriamente protesivo verso il futuro, accomunato tuttavia dal concetto ampio e mobile di "confine" come orizzonte di riflessione privilegiato.**

Un gioco – sorprendentemente e felicemente – inverso accade invece nell'ultima sezione, quella delle opere. Qui, a riprendersi la scena sono alcuni grandi autori tipicamente novecenteschi che hanno saputo conciliare le proprie immagini con il mutamento descritto in apertura: *Zero Dark Thirty* di Kathryn Bigelow (Rimini), *In Jackson Heights* di Frederick Wiseman (Coviello), *Twin Peaks – Il ritorno* di David Lynch (Francesco Zucconi), *Adieu au langage* di Jean-Luc Godard (Luca Venzi), *Vincere* di Marco Bellocchio (Stefania Parigi) e *Ore 15:17 – Attacco al treno* di Clint Eastwood (Roberto De Gaetano). Una galleria di registi che affonda le proprie radici nelle profondità del vecchio millennio e che forse, proprio in virtù di una distanza prospettica, hanno saputo meglio di altri tracciare le coordinate di quello nuovo.

Che cos'è dunque il cinema contemporaneo? Nonostante la varietà e la diversità di

approcci, temi, luoghi e identità, attraverso le pagine di *Il cinema del nuovo millennio* rimane evidente almeno una (vecchia) idea: che **il cinema continua a essere, anzitutto, un linguaggio**. E solo nella sua capacità di riconoscersi come tale, interrogando il suo farsi e il suo procedere, può essere ancora capace di raccontare il mondo, di essere cioè l'occhio di questo nuovo millennio ormai pienamente avviato eppure tutto (ancora) da immaginare.

Riferimenti bibliografici

A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999.

M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.

F. Marineo, *Il cinema del terzo millennio. Immaginari, nuove tecnologie, narrazioni*, Einaudi, Torino 2014.

C. Tirinanzi de Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018.

V. Valentini, *Teatro contemporaneo. 1989-2019*, Carocci, Roma 2020.

Alessia Cervini, a cura di, *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori*, Carocci, Roma 2020.