

SENZA CATEGORIA

Il terzo cinema

La buona stagione del cinema italiano.

di *Emiliano Morreale* – 16 Luglio 2018



Tra le caratteristiche del [cinema italiano](#) d'oggi nel suo complesso (e considerando dunque le pratiche e i discorsi), si deve purtroppo segnalare l'inadeguatezza della [critica](#). Mentre ci si affanna a rivalutare ogni tendenza del cinema passato e si inseguono spesso mode effimere, per non farsi prendere di sorpresa davanti a riscoperte future, ci si lascia scorrere davanti agli occhi con relativa indifferenza una stagione di cinema italiano assai meritevole di dialogo critico. Anzi: **la stagione di cinema italiano più significativa degli ultimi decenni.**

Quando tra qualche tempo si guarderà al cinema italiano di questi ultimi 10 anni, si resterà probabilmente sconcertati dall'assenza di curiosità della critica e degli studi accademici, che rischiano di perdere un'occasione di crescita e di confronto. La generazione di registi grossomodo tra i 30 e i 50 anni comprende **almeno una ventina di nomi di sicuro interesse, il cui lavoro può suscitare interrogativi e questioni sul mondo e sul cinema**; oltretutto, chi si è trovato a dialogare con i nostri registi e sceneggiatori (ma anche produttori, direttori della fotografia, montatori) si è accorto che c'è in loro una serietà di propositi, una profondità di questioni estetiche che invano si

cercherebbero in gran parte della critica. E questo riguarda appunto anche la ricerca accademica. Soprattutto mancano, con poche eccezioni, analisi di profondità, a tappeto. Molto più comodo limitarsi all'osservazione di costume, alle scorciatoie sociologiche. Si pensi alla fortuna che rischiava di avere (prima del libro *Il cinema di Stato* a cura di Marco Cucco e Giacomo Manzoli, che ha contribuito a chiarire concetti e situazioni) la nozione di "cinemaMiBact", priva di riscontro nella realtà e interessante semmai da studiare essa stessa come produzione ideologica. O alle analisi della nuova serialità televisiva italiana, che spesso si trovano a inseguire l'evoluzione rapidissima di un fenomeno rischiando di condannarsi a una rapidissima obsolescenza. O al confronto con gli studi culturali anglosassoni che, nell'analisi del presente italiano, producono talvolta, curiosamente, un metodo fortemente ideologizzato e deduttivo, che va dai principi (o pregiudizi) alla loro applicazione, senza troppa voglia di **guardare davvero i film e di capire come sono fatti, qual è il loro funzionamento e contesto.**

A chi frequenti i festival di cinema, spesso salta agli occhi il livello del cinema italiano rispetto alle altre cinematografie. E soprattutto la sua varietà. Occorre ribadirlo: non c'è forse oggi, in Europa e forse nel mondo (con l'eccezione di quello francese, produttivamente incomparabile con gli altri, ma al momento in realtà in una stagione incerta rispetto alla sua potenza) un cinema altrettanto vivo e interessante. Da [Venezia](#), sulle pagine di questa rivista, ho ricordato la sua varietà di opzioni, dal musical al cartone animato, dal *rock film* in lingua inglese al mélo di borgata, dal "cinema civile" alla commedia, dalla docu-fiction al *road movie* ambientato negli Usa. Da [Cannes](#) il dato era più sottile, ma altrettanto sorprendente: in un concorso di buon livello, era ovvio che molti film internazionali si disponessero secondo direttrici conosciute, subgeneri e filoni del cinema da festival: il mélo terzomondista con macchina a mano, il film di inferni borghesi fatto di campi lunghi, il citazionismo camp.

Ma i film di Garrone e Rohrwacher in concorso, quello di Savona e Massi alla Quinzaine, erano tra i titoli che facevano più saltare questo equilibrio, i più inattesi: magistralmente controllato [Dogman](#), sfrangiato e discontinuo [Lazzaro felice](#), dapprima spiazzante e poi entusiasmante nella forza del suo dispositivo [La strada dei Samouni](#), ma **tutti con l'impressione di non barare, di cercare opzioni estetiche non scontate** (e c'erano, oltre a questi titoli, due più tradizionali, quelli di Golino e Zanasi). Per un'analisi comparata dei film italiani all'interno dei festival si rimanda a quegli articoli, anche perché è davvero in un'ottica per lo meno *europa* che se ne può valutare la portata. L'altra prospettiva necessaria è quella storica: **capire dove si situano quei film, nella situazione delle pratiche del nostro cinema.**

A partire dal 2000, il cuore del cinema italiano, innestato sul duopolio Rai/ Mediaset, vedeva una serie di film comici (Boldi/De Sica, Pieraccioni o altri) e un "cinema medio d'autore" che spesso aveva un buon riscontro di pubblico e veniva trattato con indulgenza dalle giurie dei premi e dalla critica italiana (mentre rimaneva, comprensibilmente, sconosciuto all'estero). Si poteva temere che questa situazione avrebbe soffocato, come stava accadendo nella generazione di mezzo, nuove energie: emergevano due talenti di sempre maggior spicco, Garrone e [Sorrentino](#), e pochissimi altri nomi (Saverio Costanzo, ad esempio). Invece, **sorprendentemente, stava nascendo qualcosa di nuovo, e adesso la situazione del nostro cinema è, diciamo così tripartita:** da un lato un cinema di genere in cui domina la commedia, con un paio di eccezioni all'anno, a volte nemmeno travolgenti (quest'anno Milani, quello prima Ficarra e Picone, prima ancora fa l'unicum di Zalone) e in cui si tentano nuove strade con operazioni a volte interessanti, a volte meno (il filone giovanilistico della Indigo, le commistioni e gli aggiornamenti dei generi delle produzioni Groenlandia) ma senza sfondare un muro di sostanziale indifferenza. Dall'altro, i rimasugli di un cinema "medio d'autore" del decennio precedente, capaci in qualche caso di colpi d'ala a livello di incassi ma talvolta ridotti a ripetere formule ormai quasi parodistiche (Ozpetek, Muccino, Castellitto ecc.). E infine, decine di film di solito a piccolo budget, che costituiscono la vera novità, anzi (data la situazione culturale e produttiva del Paese) un piccolo miracolo.

Alla radice c'era stata una scuola di documentaristi, riconosciuta prima all'estero che in Italia. **E c'è stato un ritorno alla realtà in termini di luoghi, di storie, di metodo di lavoro:** le inchieste sui luoghi, la scelta degli attori (spesso non professionisti), la riscrittura dei copioni in base al lavoro sul campo e a quello sul set. Ma questo è solo un dato di partenza, che ha prodotto lavori interessantissimi e quasi un nuovo sottogenere, quello dei mélo di periferia con attori non professionisti, spesso protagonisti adolescenti. Un genere di cui oggi i registi stessi avvertono i limiti, il rischio di ripetizione, ma che al suo interno ha consentito una certa varietà di opzioni, proprio perché i registi italiani, rispetto agli autori che praticano questo "genere" (tipico del cinema d'autore internazionale) hanno un maggior calore, forse una maggior prossimità (geografica, emotiva, a volte biografica) a ciò che raccontano, e una più genuina e consapevole consonanza coi modelli del melodramma. Il culmine di questa tendenza può essere considerata la Quinzaine des Réalisateurs di Cannes 2017, che presentava insieme [A ciambra](#) di Jonas Carpignano, [L'intrusa](#) di Leonardo Di Costanzo e [Cuori puri](#) di Roberto De Paolis (e l'anno prima c'era *Fiore* di Claudio Giovannesi). Una triade che poteva dare l'illusione di una comunione di intenti, quasi di una "scuola". In realtà non è così, e soprattutto il "[realismo](#)" è un'etichetta del tutto ingannevole per comprendere le linee più profonde del nostro cinema migliore.

Anzi, il metodo "documentario" ha condotto spesso al superamento del realismo, della verosimiglianza, mostrando l'importanza della propria dimensione performativa, di metodo (a cominciare dalla messa in scena del proprio stesso sguardo, e della esplicitazione della dimensione temporale, di un lavoro creativo col montaggio e le immagini di repertorio). Se Gianfranco Rosi rappresenta il versante più comunicativo e "umanista" del documentario, dall'altro c'è il crinale più azzardato, inquietante, del *re-enacting* praticato da Roberto Minervini con i suoi film "americani". E d'altronde, stirato fino all'astrazione (e con rischi di estetismo), molto documentario arriva fino alla cancellazione del racconto (*Materia oscura* o *Il castello* di D'Anolfi e Parenti). Ma a questa radice documentaria se ne sono aggiunte altre, sotto il segno di una voglia di scompaginare il cinema, di ibridare i codici e i linguaggi. I vertici del nostro cinema degli ultimi anni, da *Bella e perduta* di Pietro Marcello a *Le quattro volte* di Michelangelo Frammartino, da *Dogman* di Matteo Garrone a *Belluscone* di Franco Maresco, sono **una radicale messa in discussione del realismo, e spesso un modello di cinema politico che si confronta con la difficile (impossibile?) situazione del cinema nel sistema dei media.**

Questo si traduce anche in un rapporto interessante con la tradizione. Mentre il cinema italiano viene spesso letto in basse alla coppia commedia all'italiana/neorealismo, nei cui letti di Procuste vengono automaticamente inserite tutte le opzioni estetiche, **i registi sembrano cercare istintivamente altri referenti**, che vanno dai maestri russi e dal loro lavoro sul montaggio (che Marcello innesta su un tronco rosselliniano) a Sergio Citti (è lui, e non Pasolini, il nume tutelare di *Lazzaro felice*), all'horror, dal noir americano al mélo (che ispirano drammi di periferia superficialmente definiti solo in base al contenuto, come quelli di Claudio Caligari o dei fratelli D'Innocenzo). Oltre all'arcipelago che va da De Seta a Grifi, e che i documentaristi si erano inventati come retroattivo albero genealogico.

Se la salute di una cinematografia, ne siamo convinti, si vede non solo e non tanto dai suoi autori affermati ma dal livello dei suoi esordienti, delle opere prime e seconde, c'è qualcosa da sperare per il nostro cinema. A loro si possono affiancare alcuni esempi della generazione successiva, quella degli anni '90, che continua a produrre sorprese (si pensi al percorso di Martone, o ai film coraggiosamente indipendenti di Winspeare e di Columbu, dal Salento alla Sardegna), ma è su questa generazione che preferiamo qui soffermarci. È un peccato che, per dire, piccoli primi film molto diversi tra loro (per esempio: una delle commedie più divertenti degli ultimi tempi, *Short Skin* di Duccio Chiarini o, all'opposto, ritratti di adolescenti come *Arianna* di Carlo Lavagna, *Manuel* di Dario Albertini) siano stati visti da pochissimi; ed è pieno di film con spunti interessanti e magari con vari difetti, che avrebbero tanto a guadagnare da un confronto attento con una critica senza pregiudizi e non paternalista (penso ad Andrea De Sica, al primo film di

un italiano “di seconda generazione”, Suranga Katugampala, a Marco Danieli, a Irene Dionisio ecc.).

Non si tratta però di una via “neo-sperimentale” come quella ricostruita da Adriano Aprà nel suo progetto *Fuori norma*. **La felice differenza di questi autori con gli sperimentali italiani del passato è il rifiuto dell'intellettualismo e del solipsismo, la voglia di ricostruire idealmente il contatto con un nuovo pubblico.** Certo, gli esiti di un dialogo serio con un cinema narrativo sono più rari, ma forse per questo più preziosi (pensiamo ad *Anime nere* di Munzi). Ma quel che più conta è che il nostro cinema anche di ricerca non è intellettualistico, non è freddo ma caldo, emozionante. Pietro Marcello o, molto diverso, film come *Bellas Mariposas* di Mereu e *Nico, 1988* di Nicchiarelli: non sono, per riprendere una definizione ministeriale, “film difficili”. E anzi alcuni titoli pur esplicitamente d'autore hanno anche un valore comunicativo altissimo: un film che racconta, con finezza di sceneggiatura e di regia la tragedia dei migranti, come *L'ordine delle cose* di Andrea Segre potrebbe tranquillamente, anzi dovrebbe, essere trasmesso in prima serata dalla Rai.

Si è accennato alla dimensione ormai produttivamente europea di questo cinema, che non può sostentarsi sul mercato italiano e viene sempre più pensato in funzione di un piccolo mercato trasversale a diversi paesi – il che significa ovviamente anche il rischio di pensare i film in base ai gusti transnazionali delle commissioni di finanziamento e dei coproduttori. **La dimensione internazionale del nostro cinema crea poi anche una curiosa biforcazione, in cinema internazionale e locale: una scelta comprensibile dopo decenni di cinema romanocentrico e borghesissimo.** Il “local” è in realtà, ovviamente, più internazionale del “cinema medio d'autore”, e spesso le coproduzioni internazionali riguardano film girati non in italiano ma in dialetto. È un dato di fatto: eppure, a un certo punto, credo che si dovrà tornare a raccontare la borghesia italiana, quella piccola e quella grande, nelle sue ipocrisie, nelle sue incertezze e nel suo orrore. In pochi, con qualche incertezza ma con momenti toccanti, ci hanno provato: Claudio Cupellini (*Alaska*), Toni D'Angelo (*L'innocenza di Clara*), Ivano Di Matteo (*La bella gente*). In maniera ancora incerta, ma con uno sguardo duro poco consueto da noi.

Certo, non è il caso di farsi soverchie illusioni sulla capacità di incidenza del nostro cinema (e del cinema in generale). Si tratta di un cinema minoritario, che costa poco e vedono in pochissimi, anche se viene fruito da un pubblico d'élite internazionale in decine di paesi. E certo **il vero buco nero del nostro cinema attuale è l'assenza di un cinema medio e di un cinema popolare con un autentico riscontro di pubblico.**

Ma proprio la delicata posizione di questo “terzo cinema” rende ancor più necessario il

lavoro della critica, che se ha qualche senso è proprio questo: la curiosità verso ciò che non è immediatamente visibile (e già sarebbe abbastanza); l'assenza di pregiudizi e la voglia di distinguere prendendosi tempo, facendo un passo indietro dal rumore dei social; di accompagnare criticamente, senza sconti, una generazione di registi al momento privi di controparte critica; di cercare linee di tendenza, collegamenti non rimanendo schiavi dell'osservazione occasionale ed estemporanea.

Ovviamente una critica è attendibile se è esigente, non paternalista, se segnala senza mezzi termini i bluff, gli errori, i film fatti seguendo le mode o per sedurre le commissioni di selezione dei festival e dei ministeri, anche a beneficio di chi fa invece un lavoro serio e mostra un talento autentico. **Se distingue i registi in cui c'è qualcosa di buono con qualche incertezza, quelli che rappresentano delle strade false e pericolose, e quelli davvero che entusiasmano e sorprendono.** Si tratta di capire e ascoltare, e nello stesso tempo di rischiare e scommettere.

E si tratta di immaginare e coltivare anche, come critici e studiosi, un nostro pubblico di riferimento, di lettori o di studenti che hanno molto da imparare dal confronto con una generazione di autori e di professionisti un po' più grandi di loro. Hanno dei fratelli maggiori bravi, che forse cercano le stesse cose che cercano loro e comunque hanno qualcosa da dir loro: farglieli conoscere e incontrare, spiegarli, non è la cosa più inutile che potremmo fare oggi.

Riferimenti bibliografici

M. Cucco, G. Manzoli, a cura di, *Il cinema di Stato, Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2017.

E. Morreale, D. Zonta, *Cinema vivo. Quindici registi a confronto*, Edizioni dell'Asino, Roma 2009.

D. Zonta, *L'invenzione del reale*, Contrasto, Roma 2017.