LESSICO DELLA CONTEMPORANEITÀ

Sotto il tetto di un cinema comune

Planimetrie e coralità negli ultimi successi del cinema italiano.

di *Alberto Savi* — 15 Giugno 2025

Alla protagonista di *Follemente* piace stare in casa, piace il "nido": è lì che decide di mettere in scena il primo appuntamento con un uomo appena entrato nella sua vita. Ma non sono soli. *Dentro di loro* si aprono altri due "nidi" mentali: spazi immaginari abitati da otto personalità agli estremi caratteriali, costrette a condividere lo stesso luogo e la stessa esperienza comune. Nella sequenza iniziale di *Diamanti*, invece, un regista ospita le sue attrici e i suoi attori feticcio a casa per un pranzo. Segue la lettura corale di un copione e la sua messa in scena: il racconto di un altro luogo chiuso e immaginario, una grande sartoria per il cinema negli anni settanta, crocevia di vite e di storie femminili, di età e di estrazioni sociali differenti.

Questi appena presentati non sono solamente i due maggiori successi cinematografici nazionali della stagione corrente – e, dopo *C'è ancora domani*, i più rilevanti del post-pandemia – ma rappresentano anche due operazioni che fissano dei ricorsi tipici del cinema italiano contemporaneo in generale, e di quello romano in particolare. Ci troviamo di fronte a un'idea di *cinema d'appartamento*, conviviale, in cui lo spazio circoscritto assume un doppio ruolo: da un lato, unità minima urbana (appartamenti, uffici, laboratori, ecc. Roma rimane fuori campo, ma pur sempre presente), dall'altro,

piattaforma di massima relazione comunitaria (assecondando una tipica idea di cinema romano come centro produttivo, dove tutti gli attori sono a portata di quartiere). In termini prettamente stilistici non è nulla di nuovo, il cinema romano ha spesso adottato una sorta di «rinuncia alla localizzazione» per rifugiarsi, in particolare nel caso di Ozpetek, in «storie di microcomunità giocate tutte in ambienti domestici» (Franceschini in Canova e Farinotti 2011, p. 32). Eppure *Diamanti* e *Follemente*, se presi come casi eccezionali al botteghino, alla luce del contesto contemporaneo, diventano dei punti di convergenza su cui può essere utile riflettere più approfonditamente.

Potremmo considerare questi due film come un punto di arrivo di una tendenza produttiva dell'ultimo decennio, figlia del successo di *Perfetti sconosciuti* e proseguita con una lunga serie di commedie come *Vicini di casa*, *Genitori quasi perfetti*, *Sconnessi*, *Terapia di gruppo*, *Con chi viaggi* e tanti altri. Tutti film che si inscrivono in una sorta di *cinema da esperimento sociale* – quello che nel contesto mediale extra-cinematografico va dal *Grande Fratello* a *LOL* – dove un gruppo di personaggi viene messo alla prova nella convivenza, più o meno forzata, all'interno di un appartamento, una sala d'attesa, un'automobile, una villa e così via. **Ma cosa si nasconde dietro a questi spazi chiusi e queste planimetrie circoscritte? Cosa si cela in questi progetti corali?**

Se lo spazio identifica, se le categorie spaziali aiutano a comprendere le dinamiche culturali, allora possiamo intendere questo posizionamento come la definizione di un centro ricorrente: un *qui* che si definisce per esclusione di un *altrove*. Un *qui* che corrisponde non solo a un posizionamento geografico (la città rimane fuori, la chiusura è privatizzante), ma anche a un nocciolo duro della cultura (una ricorrenza produttiva, un genere di successo in sala, forse anche un automatismo industriale).

Allo stesso tempo, è anche un modello di organizzazione antropica, un microcosmo chiuso in cui le relazioni si comprimono, si esacerbano, si fanno emblematiche. Ripensando al modello del salotto – costruttore in Italia di corpi sociali coesi, da spazio aristocratico a modello interclassista nel dopoguerra (Salvati in Isnenghi 1996) – **l'esclusione di un *altrove* non corrisponde all'esclusione di un *altro*, ma diventa il presupposto della convivenza corale, che si fa anche strategia produttiva**. Uno spazio domestico (o privato) che non è luogo dell'abitare, ma spazio socializzante.

In questo senso, tutto dialoga con un'idea precisa di posizionamento di mercato: una resa domestica della scena che addomestica, che organizza una scaletta di attori/ospiti, che, di fronte all'impossibilità di trovare un pubblico davvero ampio, ne cerca uno trasversale, accumulando più "quote di mercato" e differenti target di riferimento attraverso una coralità studiata. **Un microcosmo che si chiude nell'unità**

minima, nel tentativo di costruire un'unità comune.

È un meccanismo che riprende la logica dietro una celebre campagna pubblicitaria firmata da Luca Miniero nei primi anni Duemila per il canone Rai, e che – come racconta lo stesso Paolo Genovese – fu uno dei primi spunti per il suo film. Il *claim* era diretto: «In ogni abbonato Rai ce ne sono tanti. Cerchiamo di accontentarli tutti». **La coralità diventa quindi, non solo l'espressione di una moltitudine, ma anche l'indicatore di una dinamica mediale di matrice televisiva** – d'altronde sappiamo che tra i più importanti finanziatori del cinema italiano degli ultimi decenni ci sono stati proprio i broadcaster televisivi (Cucco e Manzoli 2017) – la stessa che nel Novecento, secondo Mariuccia Salvati, ha trasformato il modello del salotto in soggiorno e «alla conversazione ha sostituito il pettegolezzo, agli *habitués* la *audience*» (Salvati 1996, p. 195).

Possiamo allora dire che, quando il cinema italiano si è circoscritto dentro a perimetri ristretti, lo ha fatto cercando (e trovando) una piattaforma comune che, in un modo o nell'altro, ha ribadito la sua massima centralità produttiva, geografica e culturale. Al tempo stesso, ha inteso questi spazi come contenitori, sfruttando il loro portato maggiormente nazionalpopolare: non solo raggruppando volti noti, ma riproponendo delle dinamiche mediali contestuali a questi spazi.

In *Diamanti* non vediamo soltanto un intreccio di vite ambientato in una sartoria degli anni settanta, ma anche le attrici stesse che interpretano, con impostazione metanarrativa, il proprio ruolo di ospiti nella casa del regista. Il film diventa così un racconto anche sul *fare* le immagini: realizzare costumi, recitare ruoli, costruire finzioni. In *Follemente*, le personalità note non si limitano a mettere in scena siparietti sui primi appuntamenti, ma si ritrovano anche a osservarli, a reagire, a posizionarsi come spettatori. Ancora una volta secondo una logica corale, il film si costruisce su rapporti mediali, questa volta sul *ricevere* le immagini.

Pur nella loro eccezionalità intermediale, restano due casi esemplari di come alcuni successi nazionali, anche se con modalità e registri differenti, sfruttino un'economia degli spazi, per quanto centralizzata e localizzata, come dispositivo corale nazionalpopolare articolato su specifiche strategie. È una resa domestica che incontra un'addomesticazione delle rappresentazioni, attenta a definire un pubblico e un sistema di comunicazione in generale. In ogni caso: *cercano di accontentarli tutti*, insieme, tra quattro pareti, sotto il tetto di un cinema che prova ad essere comune.

Riferimenti bibliografici

G. Canova, L. Farinotti, a cura di, *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del*

contemporaneo, Garzanti, Milano 2011.
M. Cucco, G. Manzoli, a cura di, *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2017.
M. Salvati, *Il salotto* in Isnenghi, M. (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Bari 1996.